



HAL
open science

”De viel porte voix et le ton” : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des X^{IV}e et X^Ve siècles

Camille Brouzes

► To cite this version:

Camille Brouzes. ”De viel porte voix et le ton” : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des X^{IV}e et X^Ve siècles. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français. NNT : 2022GRALL014 . tel-03824903

HAL Id: tel-03824903

<https://theses.hal.science/tel-03824903>

Submitted on 21 Oct 2022

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littératures française et francophone

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

"De viel porte voix et le ton" : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIVe et XVe siècles

"De viel porte voix et le ton" : Bodies and Masks of Ageing in 14th and 15th Century French Poetry

Présentée par :

Camille BROUZES

Direction de thèse :

Estelle DOUDET
Professeur, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Rapporteurs :

Adrian ARMSTRONG
PROFESSEUR, Queen Mary University of London

Sylvie LEFEVRE
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Sorbonne Université

Thèse soutenue publiquement le **10 juin 2022**, devant le jury composé de :

Estelle DOUDET
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Adrian ARMSTRONG
PROFESSEUR, Queen Mary University of London

Rapporteur

Sylvie LEFEVRE
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Sorbonne Université

Rapporteuse

Philippe MAUPEU
MAITRE DE CONFERENCE, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Président

Jean-Claude MÜHLETHALER
PROFESSEUR EMERITE, Université de Lausanne

Examineur

Fleur VIGNERON
MAITRE DE CONFERENCE, Université Grenoble Alpes

Examinatrice

Invités :



Résumé

« De viel porte voix et le ton » : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles

Ce travail s'intéresse aux représentations du vieillissement dans la poésie en français de la fin du Moyen Âge. Comparant les productions d'une dizaine de poètes parmi lesquels Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, Michault Taillevent ou Jean Froissart, il analyse les raisons pour lesquelles le discours poétique devient à cette période le lieu privilégié de l'exposition de corps sénescents et plus particulièrement d'autoportraits en vieillard. Nous montrons comment cette incursion du grand âge dans un genre jusqu'ici voué à la jeunesse participe des mutations de la voix poétique dans l'histoire littéraire. Nous partons du postulat que, tout en se présentant comme une position de faiblesse, le masque du grand âge comporte en vérité des ressources intéressantes pour les poètes qui les exploitent et qui cherchent à faire valoir une supériorité. La première partie se centre sur le corps vieillissant que se donnent les poètes, elle montre de quelles manières ils reconfigurent les savoirs à leur disposition, qui encadrent fortement la conception médiévale de la sénescence, pour produire un corps poétique marqué de singularité, y compris dans sa dimension la plus obscène. La seconde partie porte sur les rapports qu'entretiennent ces corps d'hommes avec une vieillesse au féminin à laquelle ils cèdent la parole. Tout en perpétuant une tradition de représentations très misogynes de la sénescence des femmes, les poètes font entendre des voix féminines moins comiques : en faisant de ces dernières les porte-paroles de leur esthétique, ils confèrent par le jeu de l'incarnation poétique une dignité aux vieillardes. La dernière partie entend redéfinir les implications esthétiques et communicationnelles de l'identité poétique de sénescence. Nous établissons que le vieillissement tient une position particulière parmi les différents masques que les poètes peuvent adopter. S'il ne s'autorise pas toujours d'un ancrage biographique, il se définit par rapport à une morale des âges qui impose des devoirs et offre des bénéfices, portant au cœur des textes une charge affective plus forte destinée à toucher le lectorat. Les avantages d'un ethos sénescence apparaissent plus clairement à l'examen de deux types d'actes communicationnels : l'enseignement, porté par le discours didactique, et la requête, par laquelle les poètes avancent une demande. Notre étude entend ainsi remettre en question la négativité que le champ des aging studies associe à la notion de stéréotype, devenue sous la plume des poètes sénescents non plus une contrainte mais un atout.

Abstract

“De viel porte voix et le ton” : Bodies and Masks of Ageing in 14th and 15th Century French Poetry

This dissertation focuses on the representations of aging in Late-Medieval French poetry. Through comparative readings of the works of a dozen poets, including Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, Michault Taillevent or Jean Froissart, it analyzes the reasons why poetry during this period became the main locus for the exhibition of senescent bodies, and more particularly of old men's self-portraits. We show how the incursion of old age into a literary genre hitherto dedicated to the representation of youth contributes to the mutation of the poetic voice in literary history. We start from the assumption that the mask of old age contains interesting resources for the poets who seek to assert a superiority, even if they present it as a position of weakness. The first part focuses on the aging body that poets give themselves, showing how they reconfigure the knowledge at their disposal, which strongly frames the medieval conception of senescence, to produce a poetic body marked by singularity, even in its most obscene dimension. The second part deals with the relationship between these male bodies and a feminine old age to which they give voice. While perpetuating a tradition of highly misogynistic portrayals of women's senescence, poets also let us hear female voices in a less comical way. By making old women the bearers of their aesthetics, they confer dignity on them through poetic incarnation. The last part intends to redefine the aesthetic and communicational implications of the senescent's poetic identity. We establish that senescence holds a special position among the different masks that poets may adopt. If it is not always biographically anchored, this mask is defined in relation to a morality of the ages which imposes duties and offers benefits, bringing at the heart of the texts a stronger affective charge intended to touch the readership. The advantages of a senescent ethos appear more clearly when examining two types of communicational acts: teaching and its didactic discourse and requesting, by which poets put forward a demand. Our study thus challenges the negativity that the field of aging studies associates with the notion of stereotype: used by senescent poets, stereotypes become an asset rather than a constraint.

Remerciements

Ce chemin de réflexion et de vie de presque six années n'aurait pas été le même sans l'appui de collègues, ami·es et proches qui l'ont accompagné, relu, soutenu de bien des manières. Estelle Doudet a eu à cœur d'habiter la fonction de directrice avec l'entrain et la générosité qui lui sont coutumières. La pertinence de son regard sur les textes et la justesse de ses remarques ont orienté de manière décisive le présent travail avec un respect toujours marqué pour mes goûts et mes choix méthodologiques. Pour cet accompagnement intellectuel précieux et vivifiant, pour son enthousiasme et sa confiance, qu'il me soit permis de lui exprimer ma profonde gratitude.

Adrian Armstrong, Sylvie Lefèvre, Philippe Maupeu, Jean-Claude Mühlethaler, et Fleur Vigneron me font l'honneur d'accepter de siéger au jury de soutenance : je me réjouis que l'aboutissement de cette réflexion puisse bénéficier de leurs remarques et les en remercie avec chaleur. Leurs travaux ont nourri ma progression intellectuelle et leur réponse positive à cette invitation dessine la plus stimulante des conclusions.

J'ai trouvé à l'Université Grenoble Alpes une équipe dynamique de médiévistes en compagnie de laquelle cultiver le goût du Moyen Âge et celui de l'amitié, animer des séminaires et discuter de pédagogie. Ma plus vive reconnaissance va à Corinne Denoyelle, qui a non seulement accompagné ce travail de ses remarques pertinentes mais l'a encore soutenu humainement. J'exprime également ma gratitude à Florence Goyet, dont les conseils ont toujours été justes et stimulants. Je remercie Charlotte Guiot, Hélène Jager et Maxime Kamin, devenu·es bien plus que des collègues et avec lesquelles la notion de communauté de recherche a pris tout son sens : les avoir rencontré·es fait l'une des joies et l'un des accomplissements de cette thèse. Ce fut tout autant un plaisir que d'organiser aux côtés de Thalie Balayn, de Marielle Devlaeminck, d'Audrey Dominguez et de Laurence Doucet des colloques et des séminaires pour faire vivre le Moyen Âge à Grenoble. Je remercie aussi Raphaëlle Décloître pour nos rencontres toujours chaleureuses, Shanshan Lu pour son accueil aux premiers temps de ce travail et Alina Mihoc pour nos intéressants échanges. La dynamique doctorale de Litt&Arts, son émulation et sa solidarité ont été un soutien considérable, je remercie pour cela Aleks, Alexia, Anaïs, Arthur, Camille, Celia, Jacopo, Julia, Martin, Mathilde, Nina, Sam et toutes celles et ceux que j'oublie, en espérant qu'ils et elles sauront me le pardonner.

Par-delà Grenoble, d'autres collègues ont apporté sur le temps long leur regard et leur contribution à ce travail. Je suis bien sûr reconnaissante aux enseignantes-chercheuses qui ont formé, tout au long de mes années de licence et de master à l'ENS de Lyon et à l'Université Lyon 2, mon intérêt pour la littérature médiévale : Élisabeth Gaucher-Rémond, à qui je dois beaucoup pour m'avoir fait découvrir Deschamps, Beate Langenbruch et Marie-Pascale Halary. Un dialogue éclairant avec Yasmina Foehr-Janssens m'a aidée à formuler les orientations d'une réflexion sur le vieillissement au féminin, je lui en sais gré. Tout aussi décisive, la rencontre avec Laura Cayrol-Bernardo a permis ma participation à un réseau de chercheuses médiévistes travaillant sur le vieillissement et intervenant désormais dans des séminaires européens : nous le devons entièrement à l'énergie et à la générosité de Laura. Mes remerciements à Dominique Lagorgette, dont les mots ont su me redonner courage et foi en l'université. Les derniers temps de ce travail ont été marqués par l'ébauche d'une collaboration scientifique avec Jérôme Laubner, qui a pris la forme d'un dialogue scientifique et amical des plus fortifiants. Je le

remercie pour tous nos échanges passés et à venir et lui redis ma hâte de travailler à ses côtés. Merci également à Lisa Sancho, amie et alliée.

Certaines institutions ont apporté un soutien financier à ce travail et m'ont permis de conduire à son terme le long processus de rédaction dans des conditions moins précaires qu'elles n'auraient pu l'être. Je suis reconnaissante à l'UGA de m'avoir octroyé, par le biais du dispositif IDEX, une bourse pour effectuer un séjour de recherche de deux mois à Rutgers University. Je remercie François Cornilliat et Ana Pairet ainsi que Laura Weigert, qui m'y ont accueillie avec une générosité dont je me souviendrai longtemps et ont pris de leur temps pour discuter de mes recherches, organiser une table ronde et suggérer de stimulantes pistes d'ouverture. La Fondation des Treilles m'a également accordé son appui par un prix jeune chercheur qui a joué un rôle certain dans l'achèvement de ce travail et je lui en suis fortement reconnaissante. L'année passée, enfin, j'ai trouvé à l'Université de Rouen un accueil chaleureux et le dois à Hubert Heckmann et Hélène Tétrel que je remercie.

Merci aux étudiants et aux étudiantes de Grenoble, de Valence et de Rouen. J'espère être toujours à la hauteur de leur curiosité et de leur passion.

Merci à ma famille, à mes parents, Catherine et Denis, à ma sœur Marie, à mon frère Thomas et à ma belle-sœur Caroline pour leur aide et leur affection qui ont beaucoup encouragé dans ses premiers temps un parcours universitaire qui ne fut pas toujours une évidence. Merci à Miguel pour son appui, ses mots et ses conseils. Merci à la famille Jachiet, à Catherine, à Nicolas et leurs enfants, qui se sont toujours souciés avec tact et gentillesse de la poursuite de ce travail.

Merci aux ami·es, si indispensables, dont la présence m'a portée et enchantée. Depuis la rue René Leynaud, je ne veux cesser d'apprendre à vieillir aux côtés d'Apolline et d'Élise. Merci à Augustin, Marie-Agathe et Mathilde qui, de Rouen à la BnF, ont contribué à rendre plus soutenables et plus gais ces derniers mois de rédaction. Camille, Yohann, Samuel, Simon, Ariane ont habité quelques temps quotidiennement avec cette thèse, leur affection m'est un refuge. Alice, Odile et Léa ont porté les couleurs de l'amitié et de la sororité avec gaieté, humour et tendresse, des premiers instants jusqu'aux derniers, je ne les en remercierai jamais assez. Merci à Céline, Julia, Camylle, Catherine, rencontrées outre-Atlantique ; à Amiel, Antoine, Aurélien, Aurore, Bénédicte, Élisabeth, Hélène, Manon, Marc, Marion, Maxime, Nicolas, Pablo, Paul, connu·es plus récemment, ainsi qu'aux ami·es de longue date, Marie, Rémi, Julien, dont la présence joyeuse me rend bien souvent confiance et allant.

Merci à Louis, enfin, avec mon admiration et mon amour, parce qu'il a tant fait et tant illuminé ces années de sa générosité, de son soutien sans faille et de sa disposition au bonheur.

Note sur l'écriture inclusive

Il est incontestable que les auteurs de notre corpus sont en très grande majorité de genre masculin. Ce sont pourtant des femmes et des hommes qui lisent et qui interprètent la littérature médiévale, et ce dès les XIV^e et XV^e siècles : nous avons souhaité rendre visible la variété de cette communauté en démasculinisant certains termes lorsque que cela nous a paru nécessaire. Pour cette raison, nous faisons ponctuellement usage du point médian ou doublons les substantifs et pronoms masculins en les assortissant de leur équivalent féminin. Notre préférence va également régulièrement au terme de « lectorat », plus sociologiquement marqué que celui de « lecteur » mais qui a l'avantage d'intégrer tous les genres. Nous avons néanmoins autant que possible tâché de préserver la légèreté typographique du texte et ne prétendons pas à un emploi systématique ou parfaitement cohérent de ces usages.

Notes sur les abréviations utilisées et les éditions de référence

Afin de faciliter la lecture, nous employons pour désigner certains textes de notre corpus les abréviations suivantes, pour lesquelles nous indiquons ici les éditions de référence, également répertoriées au sein de notre bibliographie :

Abuzé : *L'Abuzé en Court*. Édition de référence : *L'Abuzé en Court*, éd. Roger Dubuis, Genève, Droz, 1973.

ED : œuvres d'Eustache Deschamps. Édition de référence : *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, Société des anciens textes français, 1878-1903 (11 vol).

F&A : *Les Fortunes et adversités*, Jean Régnier. Édition de référence : *Les Fortunes et adversités*, éd. E. Droz, Paris, Société des anciens textes français, 1923.

F&D II, *PF* : *Les Faictz et Dictz*, Jean Molinet, vol. II, section « Poésies familières ». Édition de référence : *Les Faictz et Dictz*, vol. II, éd. Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1937.

HC I / HC II : œuvres de Charles d'Orléans, vol. I ou vol. II. Édition de référence : *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1982-1983 (1^{ère} éd. 1923-1927) (2 vol.).

JB : *Le Joli buisson de Jonece*, Jean Froissart. Édition de référence : *Le Joli buisson de Jonece*, éd. Anthime Fourier, Genève, Droz, 1975.

L. / T. : *Le Lais / Le Testament*, Villon. Édition de référence : *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2004.

Lunettes : *Les Lunettes des princes*, Jean Meschinot. Édition de référence : *Les Lunettes des princes*, éd. Christine Martineau-Génieys, Genève, Droz, 1972.

PS : *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*, éd. Marcel Schwob, Paris, H. Welter, 1905.

RR : *Le Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Édition de référence : *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, 2012 (1^{ère} éd. 1992).

Respit : *Le Respit de la mort*, Jean Le Fèvre de Ressons. Édition de référence : *Le Respit de la mort*, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Société des anciens textes français, 1969.

Séjour d'Honneur : *Le Séjour d'Honneur*, Octovien de Saint-Gelais. Édition de référence : *Le Séjour d'Honneur*, éd. Frédéric Duval, Genève, Droz, 2002.

TP / TR : *Le Temps perdu / Le Temps recouvré*, Pierre Chastellain. Édition de référence, *Les Œuvres de Pierre Chastellain et de Vaillant, poètes du XV^e siècle*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1982.

PT : Le Passe Temps, Michault Taillevent. Édition de référence : *Michault Taillevent : un poète bourguignon du XV^e siècle*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1975.

Vigiles : Les Vigiles des morts, Pierre de Nesson. Édition de référence : *Les Vigiles des morts*, éd. Alain Collet, Paris, Champion, 2002.

Introduction

Il y a maintenant plus de cent ans, Johan Huizinga, dans une heureuse formule appelée à un succès qui n'a pas faibli à ce jour, qualifiait les XIV^e et XV^e siècles d'« automne » ou de « déclin » du Moyen Âge¹. Parmi les analyses qui guident le choix de ce terme, la fascination tardo-médiévale pour les différentes formes de déliquescence du corps tient une place de choix. Que l'obsession du vieillissement investisse massivement les mentalités et les représentations artistiques de cette période, voilà qui ne surprendra en effet aucun·e médiéviste. Les analyses lumineuses de Huizinga nous ont appris combien les hommes et les femmes de la fin du Moyen Âge, déstabilisé·es dans leur organisation sociale comme dans leur psychisme collectif par les grandes vagues guerrières et épidémiques, auraient incorporé une « disposition générale à la mélancolie² », prompte à la pensée et à la représentation de la finitude, qui se diffuse à toutes les facettes de leur existence sociale et de leur production culturelle. Quoique complétée et nuancée par des travaux qui n'en reconnaissent pas moins l'indispensable héritage du savant néerlandais, cette pensée a acquis au fil des décennies le statut de véritable lieu commun de la médiévistique, presque toujours convoqué lorsqu'il est question du Moyen Âge finissant³. Sa démarche sensible, inquiète de comprendre le fonctionnement des subjectivités, a formé l'intuition d'un changement de paradigme essentiel dans les « formes de vie et de pensée⁴ » de

¹ Sur le choix de l'un ou l'autre terme pour traduire le mot néerlandais *Herfsttij*, qui donne son titre au célèbre ouvrage, voir l'analyse de Jacques Le Goff dans l'entretien avec Claude Mettra qui précède l'édition Payot, *L'Automne du Moyen Âge*, trad. Julia Bastin, Paris, Payot, 2015 (première édition française 1932 ; première édition en langue originale 1919), p. 10.

² *Ibid.*, p. 62.

³ De nombreuses études ont proposé une réévaluation de l'ouvrage de Huizinga et de ses apports dans les différentes traditions de recherche. Citons seulement les deux ouvrages collectifs élaborés à l'occasion du centenaire de sa parution, qui contiennent d'utiles références : *Rereading Huizinga. Autumn of the Middle Ages a Century Later*, dir. Peter Arnade, Martha Howell et Anton van der Lem, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019 et *L'Odeur du sang et des roses. Relire Johan Huizinga aujourd'hui*, dir. Élodie Lecuppre-Desjardin, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019. Au sein de ce dernier ouvrage, la contribution d'Estelle Doudet retrace la réception étonnante de l'œuvre de Huizinga par les spécialistes de l'histoire littéraire française, passée d'une quasi-ignorance au statut de référence incontournable. Nous nous joignons à cette étude pour regretter l'absence presque totale de bilan critique quant à l'apport de l'œuvre de Huizinga chez les spécialistes de littérature médiévale, « Un Automne impensé. Johan Huizinga et l'histoire littéraire française aux XX^e-XXI^e siècles », *ibid.*, p. 87-100.

⁴ C'est là le sous-titre de l'ouvrage en langue originale, que la tradition éditoriale française n'a pas conservé : *Études sur les formes de vie et de pensée aux XIV^e et XV^e siècles en France et en Hollande*. Sur la notion de « forme », son importance dans le climat intellectuel des années 1890-1930 et ce qu'elle recouvre souvent d'imprécis dans l'ouvrage de Huizinga, voir l'article de Jelle Koopmans, « Johan Huizinga et la 'morphophilie' des années 1920 », dans *L'Odeur du sang et des roses*, *op. cit.*, p. 69-86.

la société tardo-médiévale. L'ouvrage plus que centenaire de Huizinga invite à concevoir le vieillissement comme un régime d'appréhension du monde, une attitude presque philosophique engageant une disposition d'esprit et de sentiments : relation nostalgique au passé, pensée incessante de la mort, pesanteur de l'existence. Dans leur dimension corporelle, les représentations médiévales du grand âge ne sont qu'un passage vers le trépas, elles servent essentiellement ce que l'historien néerlandais nomme « la vision de la mort », obsession morbide qui pousse à représenter de manière réaliste et horrifiante les affres de la finitude⁵. Pareille approche à la fois empathique et incarnée, soucieuse des manières de penser et d'éprouver, est caractéristique du système herméneutique de Huizinga. Elle s'abstient nécessairement d'une étude précise des représentations du vieillissement et de leurs invariants esthétiques, pour s'attacher à percevoir ce qu'il conçoit comme l'épaisseur sensible de l'ambiance crépusculaire d'une époque, « un fond de découragement⁶ ». Ce n'est pas le propos de *L'Automne du Moyen Âge* que de saisir les différences de traitement de la sénescence au sein d'arts ou de formes littéraires variés : les représentations du grand âge l'intéressent d'abord en tant que miroir des mentalités. Si notre travail entend se placer sous le patronage de l'intuition de Huizinga, constatant dans son sillage l'importance qu'acquièrent les représentations du grand âge aux XIV^e et XV^e siècles, il souhaite aussi en questionner les fondements et les manifestations : en quoi consiste plus exactement, sur le plan esthétique et plus particulièrement littéraire, cet automne du Moyen Âge que Huizinga voit à l'œuvre, notamment, dans la multiplication des corps déliquescents⁷ ?

1. De l'essor des *aging studies* à leur faible retentissement dans la médiévistique française

Alors que les médiévistes semblent reconnaître presque unanimement la pertinence des écrits de Huizinga pour penser la période tardo-médiévale, peu d'analystes ont consacré des études au thème du vieillissement. Il n'est pas tout à fait excessif de supposer que le poids de la « conspiration des silences⁸ » que Simone de Beauvoir souhaitait dissiper en publiant *La*

⁵ *L'Automne du Moyen Âge*, *op. cit.*, chapitre XI « La vision de la mort », p. 211-230.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ La manière dont nous entendons nous ressaisir des pistes ouvertes par le chercheur néerlandais n'échappe donc pas à un héritage scientifique hexagonal qui tend à conférer au texte littéraire une réalité autonome ; c'est précisément cette tendance de la recherche littéraire française qui a produit, selon Estelle Doudet, les décalages empêchant une réception immédiate de *L'Automne du Moyen Âge*. Forcément héritière d'une méthodologie qui nous précède et qui façonne notre approche, il est vrai que nous entendons ajouter à l'« histoire littéraire des formes de la vie » que propose Huizinga « une histoire *du fait et des formes littéraires* », voir Estelle Doudet, « Un Automne impensé », *art. cit.*, plus particulièrement p. 100.

⁸ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 8.

Viellisse en 1970 n'a pas totalement quitté les études littéraires françaises, et plus encore les études médiévales. La thématique du vieillissement a pourtant bénéficié en contexte anglophone de l'essor des *aging studies*⁹, qui ont appelé, à la suite de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, à un effort scientifique pluri et interdisciplinaire d'analyse de la place et des représentations du vieillissement dans des cultures occidentales qui tendent à marginaliser les personnes âgées. La constitution de ce champ de recherche a pour origine la volonté d'apporter une compréhension différente du phénomène du vieillissement, qui complète les apports de la gérontologie scientifique traditionnelle. Insistant sur la dimension culturelle et subjective de tout processus de vieillissement, il en appelle à l'apport complémentaire des humanités et des sciences sociales¹⁰. Si c'est d'abord dans le domaine sociologique que cette impulsion a eu des effets immédiats, donnant lieu à la constitution d'un champ de recherche toujours florissant, les historiens et historiennes spécialistes des domaines français et anglais ont su s'emparer de ce mot d'ordre pour produire des sommes d'importance. Quoique les études menées ne se réclament pas nécessairement des *aging studies*, leur émergence a bel et bien eu un impact immédiat : le vieillissement est également à la mode en France dans les années 1970-1980, qui voient l'émergence de travaux aussi importants que ceux de Georges Minois, dont le contenu s'intéresse pour partie à la période médiévale¹¹. Dans les mêmes années paraît l'ouvrage collectif *Viellisse et vieillissement au Moyen Âge*, qui réunit des médiévistes spécialistes de différents domaines et constitue un apport essentiel à la compréhension des âges de la vie¹². Il

⁹ Nous ne nous attardons pas ici sur les autres dénominations qui ont été données à ces études par les différents spécialistes anglophones. La distinction entre "*aging studies*" et "*age studies*" conteste par exemple l'idée que la catégorie de l'âge vaudrait uniquement pour les personnes âgées, quand la "*critical gerontology*" prône un savoir plus orienté vers le monde des praticien·nes et visant l'émancipation des personnes âgées. Voir notamment Devoney Looser, "Age and Aging Studies, from Cradle to Grave", *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 25-29, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/age-and-aging-studies-from-cradle-to-grave/> (consulté le 24/07/2021) ; Harry R. Moody, "Toward a Critical Gerontology: The Contribution of the Humanities to Theories of Aging", dans *Emergent Theories of Aging*, dir. James E. Birren, Vern L. Bengtson, New York, Springer Publishing Company, 1988, p. 19-40 et Julia Twigg et Wendy Martin, "The Field of Cultural Gerontology. An Introduction" dans *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, dir. Julia Twigg, Wendy Martin, London and New York, Routledge, 2015, p. 1-15 (plus particulièrement p. 5-6).

¹⁰ Pour une brève histoire de l'émergence des *aging studies*, voir Thomas R. Cole, "The Humanities and Aging: an Overview" dans *Handbook of the Humanities and Aging*, dir. Thomas R. Cole, David D. Van Tassel, Robert Kastenbaum, New York, Springer Publishing Company, 1992, p. xi-xxiv.

¹¹ Georges Minois, *Histoire de la vieillesse en Occident : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.

¹² *Viellisse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987. Pour la recherche anglophone, citons l'ouvrage collectif *Aging and the Aged in Medieval Europe. Selected Papers from the Annual Conference of the Centre for Medieval Studies, University of Toronto, held 25-26 February and 11-12 November 1983*, dir. Michael M. Sheehan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1990. La quasi-totalité des contributions s'inscrit néanmoins dans une démarche historique, seuls deux articles s'intéressent à un point de vue linguistique et littéraire : celui d'Ashley Crandell Amos, "Old English Words for *Old*", *ibid.*, p. 95-106 ainsi que la contribution d'Alicia K. Nitecki, « Figures of Old Age in Fourteenth-Century English Literature », *ibid.*, p. 107-116.

reste toutefois frappant qu'il faille attendre les années 1990-2000 et les travaux de Shulamith Shahar pour qu'une recherche de plus grande ampleur se distingue, qui se consacre spécifiquement à la sénescence médiévale, faisant la part belle au domaine français – encore celle-ci s'élabore-t-elle toujours depuis un contexte linguistique qui n'est pas francophone¹³.

Héritières de ces premiers efforts, les deux dernières décennies ont marqué une progression de la thématique du vieillissement dans de nombreux champs de recherche. Les *aging studies* connaissent en effet un regain d'intérêt depuis le début des années 2000, qui ont vu le fondement de deux réseaux de recherche qui lui sont entièrement dédiés, le *European Network in Aging Studies* (ENAS) puis, à sa suite, le *North American Network in Aging Studies* (NANAS¹⁴). Si leur effervescence dans bien des domaines de la recherche anglo-saxonne et américaine est patente, les *aging studies* peinent cependant toujours à s'affirmer au sein des études médiévales, et les études littéraires font tout particulièrement figure de parent pauvre. Les ouvrages consacrés au vieillissement médiéval demeurent rares et, à quelques exceptions près, l'approche historique ou anthropologique reste dominante au sein de la médiévistique pour traiter du vieillissement : en contexte anglophone, la plupart des ouvrages collectifs portant sur le sujet s'attachent à donner un éclairage double du phénomène, en liant les méthodologies des sciences humaines et sociales et celles des humanités, la littérature y tenant rarement une place de choix¹⁵. Cette désaffection est particulièrement patente dans les revues scientifiques qui affirment leur inscription dans le champ des *aging studies* : les contributions portant sur le Moyen Âge y sont remarquablement absentes¹⁶. Les études littéraires françaises ont pourtant connu des impulsions décisives en la matière, à l'exemple du cycle de conférences et d'ouvrages qu'a dirigé Alain Montandon à l'Université de Clermont-Ferrand, et qui a produit

¹³ Shulamith Shahar, *Growing old in the Middle Ages: "Winter clothes us in shadow and pain"*, trad. Yael Lotan, Londres, Routledge, 2004 ; "The Middle Ages and Renaissance", dans *The Long History of Old Age*, Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 70-111 ; "The Old Body in Medieval Culture", dans *Framing Medieval Bodies*, dir. Sarah Kay et Miri Rubin, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994, p. 160-186.

¹⁴ Voir les sites web de ces deux organismes, qui se donnent pour mission de fédérer des groupes de recherche portant sur les *aging studies*, d'assurer un travail de veille universitaire et organisent chacun une conférence annuelle : <http://www.agingstudies.eu/> ; <http://agingstudies.org/NANAS/> (consultés le 24/07/2021).

¹⁵ C'est par exemple le cas de l'ouvrage collectif *On Old Age: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, dir. Christian Krötzel et Katariina Mustakallio, Turnhout, Brepols, 2011, qui ne consacre, sur une quinzaine d'articles, qu'une seule contribution à l'analyse littéraire du vieillissement. Revendiquant un intérêt pour les représentations essentiellement culturelles du vieillir, l'ouvrage *Growing Old in Early Modern Europe. Cultural Representations*, dir. Erin Campbell, Hants and Burlington, Aldershot, 2006, propose un ensemble plus varié de méthodologies, qui fait la part belle à la littérature et à l'histoire de l'art.

¹⁶ De fait, pas un seul article consacré au Moyen Âge dans les quatre numéros que compte la revue *Journal of Aging, Humanities, and the Arts* (disponible en ligne : <https://www.tandfonline.com/toc/uaha20/current>, 2007-2010, consulté le 24/07/2021) et il en va de même pour les cinq numéros de *Age, Culture, Humanities*. Cette absence se répète dans les cinquante-huit volumes du *Journal of Aging Studies* au sein desquels nous n'avons pas noté de contribution médiéviste (1987-2021, résumés d'articles disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-aging-studies>, consulté le 24/07/2021).

une série de volumes d'excellente qualité sur le vieillissement en littérature¹⁷. De la même manière, un séminaire annuel organisé à l'Université Lyon 2 en 2013 a réuni des spécialistes de littérature de divers siècles pour analyser les représentations du vieillir. Il n'est néanmoins pas anodin que le dernier de ces grands événements date de plus de sept ans et que la littérature médiévale reste dans les deux cas fort minoritaire : elle n'a suscité qu'une unique contribution dans l'ensemble du cycle dirigé par Alain Montandon et une seule intervention parmi les conférences organisées à Lyon 2¹⁸. De manière générale, les études médiévales, et tout particulièrement les études littéraires, semblent donc se tenir à l'écart de l'épanouissement des collaborations entre disciplines qui font du vieillissement leur objet d'étude principal.

Cette carence trouve-t-elle son explication, comme le suppose une question qui nous a été posée tout au long de notre recherche par tous types de publics, dans la réalité démographique d'une inexistence presque totale du véritable grand âge au Moyen Âge ? Non, si l'on considère de récentes études historiques, qui ont écarté l'idée que les hommes et les femmes du Moyen Âge atteignaient très difficilement des âges aussi avancés que ceux auxquels nous parvenons aujourd'hui. Les rares ouvrages qui s'intéressent à la vieillesse médiévale ne cessent de déconstruire ce préjugé, qui n'est pas sans fondement pour ce qui concerne les classes les moins favorisées de la société mais qui ne peut s'appliquer aux groupes les plus aisés, desquels émane la production artistique médiévale¹⁹. Comme nous, les hommes et les femmes du Moyen

¹⁷ Ces colloques, séminaires et collaborations ont donné lieu à de très nombreuses publications, dont la plupart sont éditées à Clermont Ferrand par les Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, dans la collection « Cahiers de recherche du CRLMC », sous la direction d'Alain Montandon : *Les Mots du vieillir*, 2005 ; *Figures du vieillir*, 2005 ; *Écrire le vieillir*, 2005 ; *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, 2006 ; *L'Automne*, 2007. Voir également *Admirable tremblement du temps. Le vieillir et le créer*, dir. Marie-Christine Paillard, 2008 ; *Modernités du suranné. @Raturer le vieillir*, dir. Valéry Hugotte, Jean-Christophe Valtat et Bernadette Bertrandias, 2006 ; *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, dir. Annette Keilhauer, 2007. Pour une liste plus complète des ouvrages publiés par le CRLMC dans le cadre de ce projet de recherche, voir *Études sur le vieillir dans la littérature française. Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*, dir. Liana Nissim et Claude Benoit, 2008, p. 15.

¹⁸ Il s'agit de la contribution de Bernard Ribémont, publiée dans le cadre du cycle initié par Alain Montandon : « Femmes, vieillesse et sexualité dans la littérature médiévale française (XIII^e-XV^e siècles) : de la nostalgie à la lubricité », *Éros, blessures et folie, op. cit.*, p. 57-77. Bernard Ribémont propose une version revue et augmentée de cette intervention dans l'article « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », *Gérontologie et société*, n° 114, 2005, p. 129-147, disponible en ligne : www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2005-3-page-129.htm (consulté le 03/08/2021). Pour ce qui concerne le séminaire organisé à l'Université Lyon 2, une unique communication était consacrée au Moyen Âge, alors que deux interventions étaient réservées à chacune des autres périodes : « Jeunes et vieux dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », Françoise Laurent, le 12 novembre 2013. Notons que le contexte de recherche anglophone manifeste la même marginalisation des études médiévales : l'ouvrage collectif *Ageing and Identity : a Humanities Perspective*, dir. Sara Munson Deats and Lagretta Tallent Lenker, Westport, Praeger, 1999, qui réunit des contributions provenant de différentes spécialités au sein des humanités (littérature et art, pour l'essentiel) ne consacre pas un seul article au Moyen Âge.

¹⁹ Comme le rappellent Christian Krötzel et Katariina Mustakallio dans leur introduction : « *having once passed the critical years of childhood, youth, and childbirth for women, both in Antiquity and in the Middle Ages, men and women could expect to live reasonably long* », « une fois passées les années critiques de l'enfance, de la jeunesse et de l'accouchement pour les femmes, tant dans l'Antiquité qu'au Moyen Âge, les hommes et les femmes pouvaient espérer vivre raisonnablement longtemps » (nous traduisons), *On Old Age, op. cit.*, p. 11.

Âge concevaient les personnes âgées comme une catégorie sociale spécifique²⁰ et percevaient le vieillissement comme un processus, une détérioration progressive du corps et de l'esprit. Il est tout autant impossible d'alléguer un désintérêt des productions littéraires médiévales pour les thématiques du grand âge. Sujets parmi tant d'autres, les vieux barbons des fabliaux, les vieillards tantôt respectables, tantôt impotents de la chanson de geste, les déclinaisons poétiques des âges de la vie constituent de suffisants témoignages de la présence du vieillissement et des questionnements qu'il porte au sein de l'univers littéraire médiéval. L'appétence particulière de certaines formes pour les ravages de l'âge est du reste bien connue, et de longue date, par les médiévistes.

2. Aborder le « continent gris²¹ » de la poésie des XIV^e et XV^e siècle : subjectivité littéraire et reproduction du type

L'éclatement des études littéraires médiévales consacrées à l'âge en des articles relativement isolés, qui tendent la plupart du temps à s'intéresser à un auteur ou à une œuvre en particulier, fait en outre obstacle à une compréhension plus approfondie des fonctions esthétiques du vieillissement. Parmi ces entreprises critiques, un article de Bernard Ribémont fait exception, qui tâche parmi les premiers de dessiner de grands axes d'analyse pour mieux saisir la vieillesse en littérature. Avant lui, Alice Planche avait proposé d'intéressantes perspectives dans une étude qui s'intéressait essentiellement à la fin du Moyen Âge ; un article de Reginald Hyatte suivra dans les années 2000, qui porte sur la même période²². On peut encore citer une étude pionnière de Daniel Poirion, qui porte sur un corpus poétique tardo-médiéval mais qui s'intéresse davantage aux représentations du temps qui passe qu'au grand âge²³. Les éclairantes conclusions de ces travaux montrent la voie et seront souvent utiles à nos

²⁰ Shulamith Shahar le souligne : “*categorization according to age or stage of life was common in the Middle Ages*”, « la catégorisation en fonction de l'âge ou de l'étape de la vie était courante au Moyen Âge » (nous traduisons), *Growing old in the Middle Ages, op. cit.*, p. 1. Ses analyses s'opposent à celles proposées par Jean-Pierre Bois, qui affirme qu'au Moyen Âge « il n'est pas encore question d'une identification par l'âge, dans une société qui n'est pas numérique, où l'homme ne connaît généralement pas sa date de naissance, où seules comptent la capacité à travailler, et le salut dans la vie éternelle », « Exclusion et vieillesse », art. cit., p. 13.

²¹ Pour l'origine de cette belle formule, voir *Le Continent gris. Vieillesse et vieillissement, Communications*, n° 37, 1983, dir. Nicole Benoît-Lapierre (disponible en ligne : https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1983_num_37_1, consulté le 20/10/2021). Le numéro publie notamment un célèbre entretien avec Philippe Ariès qui appelle de ses vœux une histoire du vieillissement, *ibid.*, p. 47-54.

²² Bernard Ribémont, « Sagesse ou folie », art. cit. ; Alice Planche, « Le corps en vieillesse. Regards sur la poésie du Moyen Âge tardif », *Razo*, n° 4, 1984, p. 39-57 ; Reginald Hyatte, “Happy Endings? Representations of Old Age in Fifteenth-Century French Poetry”, *Fifteenth-Century Studies*, n° 29, 2004, p. 97-110. Pour une liste plus complète des études sur le vieillissement, voir notre bibliographie, p. 505-509.

²³ Daniel Poirion, « Le temps perdu et retrouvé... au XV^e siècle », dans *Écriture poétique et Composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 427-441 (article initialement paru dans *Revue des sciences humaines*, n° 183, 1981, p. 71-84).

réflexions : les articles de Bernard Ribémont et de Reginald Hyatte mettent en balance les dimensions positives et négatives des représentations du vieillissement ; l'étude d'Alice Planche, comme celle de Bernard Ribémont, y ajoutent l'intérêt pour la fracture esthétique qui sépare vieillissement au féminin et vieillissement au masculin ; Daniel Poirion a le premier comparé les rapports au temps de certains des poètes que nous analyserons. Quoiqu'elles proposent de premières constitutions de corpus et de nouveaux efforts critiques d'importance, ces études relèvent néanmoins toujours de pistes succinctes de réflexions.

Entre perspective morcelée et discours englobant, le faible intérêt qui entoure le vieillissement a pu conduire à négliger, du moins sous cet angle d'analyse, des productions esthétiques pourtant bien connues pour l'obsession qu'elles témoignent de la thématique du grand âge. Héritière des observations de Huizinga, l'idée est fort répandue parmi les médiévistes que les poètes de la fin du Moyen Âge se complaisent à l'évocation de la sénescence, qu'ils incarnent, pour le dire avec la mémorable formule de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, les « vieux enfants exténués d'un siècle²⁴ ». Hormis les articles isolés déjà mentionnés, l'apport décisif des travaux de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, qu'il nous faudra préciser, n'a néanmoins pas encore donné lieu à une étude d'ensemble de la thématique du vieillissement telle qu'elle s'épanouit dans le discours poétique de « l'automne du Moyen Âge ». C'est cette investigation que nous entendons mener, avec l'espoir de contribuer à préciser les contours d'un engouement pour l'âge qui fonde l'une des marques distinctives de la poésie tardo-médiévale. Nous souhaitons ainsi examiner dans le détail une proposition critique devenue l'un des lieux communs les plus répandus des études littéraires médiévales.

Le choix de porter notre attention sur la poésie de la fin du Moyen Âge trouve sa justification dans les transformations particulières qui achèvent d'infléchir à cette période les potentialités esthétiques du discours poétique. En comprenant ce dernier au sens large, comme englobant tout texte composé en écriture versifiée, nous ne négligeons pas pour autant les deux bouleversements majeurs qu'entérine l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps : la fixation de certaines formes poétiques et une ouverture de leurs thématiques. Parmi les différents types d'écriture à disposition des auteurs, la poésie retient notre intérêt en ce qu'elle suppose à cette période la projection d'une image de soi, ou la construction d'une identité énonciative marquée par le temps, porteuses d'un important infléchissement dans l'esthétique médiévale. Déjà, le discours poétique est porteur des prérogatives qui font selon les spécialistes de la poésie moderne et contemporaine sa singularité : il est le lieu où se déploie une énonciation subjective,

²⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie : la fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, p. 155.

forme la « totalisation de postures énonciatives mouvantes²⁵ ». Pour autant, nous ne considérons pas la poésie comme une forme littéraire par nature plus capable de développer une parole sincère sur soi ou sur la vulnérabilité face au passage du temps, nous souhaitons plutôt nous intéresser à l'intensification d'un procédé de construction de la voix énonciative qui tend à lui donner une identité dans le temps²⁶. La question de la modélisation de la représentation de soi dans le temps et de son inscription dans l'écriture est sans nul doute le prisme par lequel il est le plus courant d'étudier le vieillissement en littérature. Selon le siècle d'étude, essais, mémoires autobiographiques ou correspondances ont suscité l'intérêt des analystes qui ont interrogé les intentions et les techniques des narrations de soi dans le temps. Or, davantage que cette tradition d'annexion du vieillissement au discours intime, le choix de la poésie se justifie par l'accroissement, dans notre période d'étude, d'un discours qui associe au sujet lyrique²⁷ des aléas et des défaillances, parmi lesquels le grand âge tient une place de premier plan. Quoiqu'elles ne portent pas particulièrement sur le vieillissement, les analyses incontournables de Paul Zumthor, et celles que développe à sa suite Michel Zink fondent sur ce point la pertinence du choix de notre corpus. Leurs travaux ont donné toute son ampleur à ce que Michel Zink nomme la « subjectivité littéraire » pour montrer comment, du XII^e au XV^e siècle, s'introduit progressivement dans la lyrique un discours en apparence personnel qui constitue la figure du poète en agrégat d'expériences malheureuses²⁸. D'Hélinand de Froidmont à Villon, la tendance à l'autoreprésentation en situation d'échec se renforce au sein de la poésie en langue vernaculaire pour devenir l'un des traits d'écriture les plus frappants de la fin du Moyen Âge. Parce qu'il analyse les modifications esthétiques de la littérature médiévale par le prisme de la projection d'une figure d'auteur, ce dispositif critique déplace selon nous les observations de Huizinga sur le terrain de l'histoire littéraire et des fonctions que revêt la poésie. Il saisit la présence importante du vieillissement dans le discours poétique comme indissociable d'une évolution plus globale, qui doit être comprise dans le temps long : celle d'un succès progressif

²⁵ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 68-69.

²⁶ Simone de Beauvoir cédait peut-être à cette vision quelque peu romantique des possibilités littéraires lorsqu'elle opposait à l'ouverture d'un chapitre sur « La vieillesse dans les sociétés historiques » les témoignages portés par « le point de vue des législateurs, des moralistes », et ceux véhiculés par « les poètes ». Si ces derniers, selon elle, « ne disent jamais qu'une vérité incomplète », elle les considère également comme « plus spontanés et plus sincères ». C'est sans doute cette opinion qui forme, dans l'analyse qu'elle propose des représentations des XIV^e et XV^e siècles, son admiration pour Villon et son jugement sévère sur Deschamps, probablement trop moraliste à son goût, *La Vieillesse*, *op. cit.*, p. 97 et p. 157-159.

²⁷ Pour une présentation historique et critique de la notion de sujet lyrique, voir Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 39-79.

²⁸ Voir Paul Zumthor « Le je de la chanson et le moi du poète », *Langue, texte, énigme*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 181-196 ; Michel Zink, « De la poésie lyrique à la poésie personnelle : l'idéal de l'amour et l'anecdote du moi », *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 47-74.

de la représentation de l'individu dans ses faiblesses et dans le temps, la voix poétique devenant une voix en faillite.

Par l'adoption de cette affiliation critique et de ce corpus, nous refusons de choisir entre les deux approches que les études médiévales épousent souvent lorsqu'il est question du vieillissement. La thématique a d'une part régulièrement été inscrite dans une tradition littéraire préexistante, affirmant la survivance de modèles antiques qui déterminent étroitement les cadres d'une écriture médiévale de la sénescence. Cette volonté de recontextualisation se forme en partie en réaction au réflexe d'analyse par le biographique qui, d'autre part, suppose que l'inscription d'une première personne dans le temps va forcément de pair avec la confession authentique d'une souffrance du vieillir²⁹. Éclairée par les théoriciens et théoriciennes de la subjectivité littéraire, la poésie de la fin du Moyen Âge présente précisément l'intérêt de jouer avec les types à sa disposition, en manipulant des éléments à la frontière du biographique et de la tradition littéraire. Parmi toutes les déclinaisons possibles du vieillissement en littérature, soulignons de nouveau que la poésie a la particularité d'incarner le grand âge à la première personne. Notre hypothèse de travail tient à l'intuition que cette appropriation subjective du type du vieillard modifie à la fois la portée de la voix poétique et le discours traditionnel de vieillesse.

Nous ne renonçons pas pour autant à une analyse du vieillissement comme topique : notre étude rend tout au contraire nécessaire d'approcher le vieillissement – ou plutôt, comme nous aurons l'occasion de l'affirmer, le caractère du vieillard et de la vieillesse – comme un stéréotype, une réduction du réel dont le public médiéval connaît à l'avance les caractéristiques distinctives. L'identification des stéréotypes positifs ou négatifs qui donnent forme au vieillissement sous-tend bon nombre d'études s'inscrivant dans le champ des *aging studies*³⁰, et il nous faudra à l'évidence comprendre les différents figements de la figure du sénescence au Moyen Âge. Nous aurons ainsi l'occasion d'apprécier les invariants qui modèlent sur le temps long le regard que nous portons sur la vieillesse et de nous étonner de certains traits propres aux périodes anciennes. De ce fait, notre démarche rejoint la conviction, souvent placée au fondement même des *aging studies*, qu'étudier les éléments les plus topiques de représentations

²⁹ Ces deux traditions s'incarnent de manière paradigmatique dans des études sur lesquelles nous reviendrons, qui portent sur deux des poètes de notre corpus : pour la première tendance Robert Magnan, *Aspects of Senescence in the Work of Eustache Deschamps*, thèse de PhD., Indiana University, 1985 ; et Paul Verhuyck pour la seconde, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse. *Du bas mestier les plus grans coups sont oultre* », dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations. Actes du Colloque international de Spa (21-25 octobre 1998)*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1999, p. 421-450.

³⁰ Voir notamment l'introduction des directrices de *Aging and Identity: a Humanities Perspective*, dir. Sara Munson Deats et Lagretta Tallent Lenker, Wesport, London, Praeger, 1999, qui engage la réflexion de l'ouvrage par cette notion de stéréotype.

culturelles parfois anciennes aide à une meilleure compréhension du vieillissement et informe notre regard contemporain sur le grand âge³¹. Mais au rebours de la vocation que se donnent parfois les recherches sur le vieillir, il n'est pas certain que nous puissions dessiner à partir de la poésie médiévale une déconstruction de stéréotypes négatifs, par laquelle les poètes entendraient s'émanciper d'un cliché pesant. La désaffection des études médiévales pour les *aging studies* – ou, réciproquement, le désintérêt partiel des recherches sur le vieillissement pour la période qui nous occupe – s'explique alors peut-être par un conflit de positionnement face au principe de répétition d'une représentation. De fait, les *aging studies* s'ancrent pleinement dans les analyses que Ruth Amossy propose du concept de stéréotype, que nos sociétés envisagent d'abord dans son acception sociologique. Les travaux de cette chercheuse montrent que le « schème collectif figé » qu'est le stéréotype tient à « l'image figée qu'un groupe diffuse de lui-même et des autres³² ». Si l'application d'un concept contemporain à une littérature ancienne ne soulève pas forcément de difficulté en soi, la démarche que ce concept recouvre ne s'adapte pas parfaitement pour autant à toutes les périodes d'étude. Ruth Amossy a mis au jour la dimension intrinsèquement contemporaine de la notion de stéréotype, qui procède d'une « hantise du déjà-pensé et du déjà-dit dans leur dimension réductrice³³ ». Sa réflexion éclaire la bivalence propre au concept, à la fois conspué dans la réduction qu'il opère du réel et salué pour la possibilité de connaissance et d'interaction qu'il recèle. Reste que, souligne-t-elle, la pensée contemporaine tend à se saisir avant tout du stéréotype comme d'une représentation blâmable, négative et erronée. Le succès du concept s'articule alors à la nécessité idéologique, dans les sociétés égalitaires, de « dénoncer la violence exercée sur certains groupes sociaux », de « combattre les hiérarchies abusives³⁴ ». L'appropriation par les *aging studies* du stéréotype trouve un ancrage immédiat dans cette conception dévalorisante de la notion, dont il faudrait traquer la trace dans les textes pour en viser l'élimination : ces études se donnent l'objectif clair d'identifier et de déconstruire les préconçus associés à la vieillesse, afin

³¹ *Ibid.*

³² Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 14 et p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 65.

³⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

d'aménager de nouvelles voies de représentation, plus positives³⁵. C'est du reste sans doute la raison pour laquelle le vieillissement au féminin a davantage attiré les commentateurs et commentatrices, y compris les spécialistes de la littérature médiévale, qui se sont attaché·es à montrer l'écart entre les déclinaisons genrées d'une même figure³⁶.

Nulle démarche intellectuelle ne peut prétendre s'abstraire de l'esprit de son temps : notre étude rejoint partiellement ces ambitions, dans la mesure où elle est animée de la conviction qu'établir une archéologie des représentations du vieillissement est utile à une meilleure compréhension de mécanismes de stéréotypage qu'il faut appréhender dans le temps long. Autant nous croyons que les littératures anciennes ne sont pas inaptées à fournir les modèles alternatifs de représentation du vieillissement qu'appellent de leur vœux les *aging studies*, autant l'approche des textes par la négativité du stéréotype nous semble imparfaite pour rendre compte d'une littérature qui fait du type son esthétique privilégiée. Il ne s'agit pas de nier que le Moyen Âge assigne à différentes catégories sociales, parmi lesquelles les vieillards, des images collectives stables. Tout au contraire, faut-il le rappeler, la période médiévale aspire à

³⁵ Cet objectif est par exemple revendiqué par une grande partie des articles de la revue *Age, Culture, Humanities* qui s'attachent à définir les *aging studies*. Cynthia Port and Aagje Swinnen affirment ainsi l'utilité de ce champ disciplinaire qu'elles destinent à "*help recalibrate cultural perceptions, generate new interpretive models, enrich the understanding of age, and, as a consequence, ultimately help enhance the lived process of aging across the lifespan*", « contribuer à recalibrer les perceptions culturelles, à générer de nouveaux modèles d'interprétation, à enrichir la compréhension de l'âge et, par conséquent, à améliorer le processus de vieillissement vécu tout au long de la vie » (nous traduisons), "Age Studies Comes of Age", *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 1, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/issue-1/> (consulté le 20/07/2021). Citons également la contribution de Stephen Katz, qui en appelle à une "*critical gerontology*" capable de "*deconstruct dominant cultural narratives and give voice to suppressed and marginal narratives*", « [une gérontologie critique qui puisse] déconstruire les récits culturels dominants et donner la parole aux récits oubliés et marginaux » (nous traduisons), "What Is Age Studies?", *ibid.*, p. 19. Les études littéraires qui s'ancrent dans les *aging studies* et qui se consacrent aux stéréotypes négatifs de l'âge sont souvent animées de l'inquiétude qu'elles se diffusent à leur lectorat, comme le rappellent Cynthia A. Leedham et Jon Hendricks, "Making Sense of Literary Aging: Relevance of Recent Gerontological Theory", *Journal of Aging Studies*, n° 1, vol. 2, été 1987, p. 188 (disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0890406587900065>, consulté le 22/07/2021) et Anne M. Wyatt-Brown "The Coming of Age of Literary Gerontology", *ibid.*, n° 4, vol. 3, 1990, p. 300-301 (disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0890406590900298>, consulté le 22/07/2021).

³⁶ Lynn A. Bothelo partage ce constat et l'élargit à l'ensemble des périodes historiques, une étude accrue du vieillissement des hommes doit selon elle être constituée comme horizon indispensable des *aging studies* : "*we also need to understand more about old men in order to understand old women. Ironically, given that historical scholarship typically first learns about men and male activities before turning to the study of women and female cultures, we know more about old women than we do about old men*", « nous devons également travailler à comprendre les hommes âgés pour comprendre les femmes âgées. Ironiquement, étant donné que la recherche historique commence généralement par étudier les hommes et les activités masculines avant de se tourner vers l'étude des femmes et des cultures féminines, nous en savons plus sur les vieilles femmes que sur les vieux hommes... » (nous traduisons), "Age and History as Categories of Analysis: Refiguring Old Age", *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 205, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/age-and-history-as-categories-of-analysis-refiguring-old-age/> (consulté le 22/07/2021). Voir également Sarah Falcus, "Literature and Ageing", dans *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, *op. cit.*, p. 56. Nous ne proposons pas ici une liste des nombreux travaux consacrés à la représentation du vieillissement au féminin, que nous mobiliserons dans la partie de notre travail consacrée à ce thème.

la catégorisation et sa littérature est le lieu même du réemploi des types, qui en fonde le principe esthétique : elle conçoit difficilement la création sans la répétition. Aussi, plutôt que de dévaluer une image traditionnelle des vieillards qui leur assignerait une identité réduite, les poètes que nous étudions s'astreignent-ils justement à respecter les différents contenus d'une figure. Nous pensons que cette dernière relève tout à la fois du type, c'est-à-dire d'une forme littéraire possédant des invariants bien établis, et du stéréotype, dans la mesure où nous verrons qu'elle ne s'abstrait pas d'un rapport au réel qui assigne à la catégorie sociale des vieillards un caractère fixe³⁷. C'est ce rapport positif au modèle préétabli et les effets qui peuvent en être extraits que nous souhaitons mettre au jour, nous démarquant en cela partiellement des objectifs poursuivis par les *aging studies* : par l'identification des stéréotypes, nous entendons montrer l'efficacité des textes et non leur faillite. Car il ne s'agit pas, pour les poètes que nous étudions, de se déprendre des caractéristiques associées aux vieillards mais de les assumer pleinement. Plutôt qu'un carcan, le stéréotype négatif peut alors constituer le fondement d'une supériorité.

Notre réflexion aimerait de ce fait poursuivre, en toute humilité, l'analyse que les travaux de Jacqueline Cerquiglini-Toulet ont élaborée quant aux mutations de la lyrique des XIV^e et XV^e siècles. Notre étude se place dans le sillage immédiat de certaines de ses publications : *La Couleur de la mélancolie* au premier chef mais aussi des articles plus ponctuels et qui portent plus directement sur le vieillissement. En examinant dans une analyse qui a fait date les autoportraits de poètes en borgnes comme autant de revendications d'un point de vue, d'un regard sur le monde³⁸, Jacqueline Cerquiglini-Toulet a construit la perspective critique dans laquelle nous entendons nous placer. Ce dernier article, à l'instar de *La Couleur de la mélancolie* ou de l'étude qu'elle propose de la « tentation chronologique³⁹ » dans la poésie

³⁷ Le terme de type nous semble convenir davantage que celui de *topos* ou de lieu commun, à propos duquel Francis Goyet a montré qu'il procède d'une tradition rhétorique qui a trait au contenu du discours et à son efficacité argumentative plutôt qu'à la position de son énonciateur, voir la somme des définitions qu'il établit dans *Le Sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, p. 58-75. C'est en revanche bien la définition sociologique du stéréotype forgée par Ruth Amossy que nous emploierons, et non celle qu'élabore Jean-Jacques Vincensini du stéréotype anthropologique, pensé pour l'analyse des narrations médiévales et qui se prête mal à la compréhension du discours poétique, voir « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, « Le motif en sciences humaines », t. 25, n° 2, 1995, p. 257-265, disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/40989729?casa_token=5xkWcwbLoH8AAAAA%3AylalGeDN8jUx3gJv-_zhqq20_EvUifCEs6FsIA3xpnBGuN3ZmWUPVEK4PrzlzvXM0EaPThTxvxBcmobJcmt69kejtyBFE1CO-PSnP09HgTJ_2jBN-PZTCw&seq=1 (consulté le 22/03/2022).

³⁸ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « “Le Clerc et le louche” : Sociology of an Esthetic », *Poetics today*, vol. 5, n° 3, 1984, p. 479-491 (article republié en français dans *Comme mon coeur désire. Guillaume de Machaut, Le Livre du voir dit*, dir. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2001, p. 187-198).

³⁹ Jacqueline Cerquiglini-Toulet emploie ces termes dans l'article « Écrire le temps. Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Le Temps et la durée dans la littérature du Moyen Âge à la Renaissance. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 103.

tardo-médiévale, comprend d'abord le vieillissement comme le signe d'une identité auctoriale et d'une esthétique, une « pose réelle ou fictive⁴⁰ » porteuse d'une relation modifiée au temps, au livre et au lectorat. Convaincue de la pertinence de ces conclusions, nous proposons néanmoins de leur associer un autre type de regard sur le texte, que Jacqueline Cerquiglini-Toulet développe davantage dans son étude portant sur la « poétique de la ride⁴¹ ». Nous entendons en effet observer le vieillissement comme ce qu'elle nomme « un état de corps⁴² », comprendre la manière dont il s'écrit non seulement comme une pose auctoriale mais encore comme une inscription du passage du temps dans la chair des poètes, ou en tout cas dans celle qu'ils façonnent textuellement.

3. Masque, *ethos*, posture : âge et images de soi

On se demandera peut-être, à la lecture de notre travail, la raison pour laquelle nous privilégions en intitulé le terme de « masque » plutôt que celui d'« *ethos* », plus précis et mieux délimité dans sa définition, ou de « posture », notion à laquelle les travaux de Jérôme Meizoz ont donné une envergure décisive. Bien que ces différentes terminologies et leurs implications soient discutées plus en détail dans la présente étude, une mise au point préliminaire est nécessaire au seuil du raisonnement. Par le choix d'un titre binaire, qui comprend dans le même temps le vieillissement comme un « masque » et un « corps », nous souhaitons déplier les différentes implications du grand âge en termes d'identité poétique. De prime abord, l'alliance de ces deux termes rappelle que la sénescence compose à la fois une donnée biologique incontestable et un discours stéréotypé assumé à la première personne. Nous comprenons par conséquent la notion de masque dans un sens résolument rhétorique. Alors que l'influence de Paul Zumthor pourrait sembler commander le choix de cette notion, nous n'empruntons en vérité que partiellement la définition qu'il lui confère. L'usage que le médiéviste fait de la notion dans *Le Masque et la lumière* est en effet profondément empreint des théories de Bakhtine : il s'agit de considérer la place des écrits des Rhétoriciens au sein de ce qu'il nomme « le Jeu de la Cour⁴³ ». La « scène curiale » détermine selon lui les règles et les thèmes de la poésie des Rhétoriciens, façonne un « costume de langage⁴⁴ » qui est fonction des traditions esthétiques qui précèdent et de la relation des poètes aux princes protecteurs. Zumthor défend

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Poétique de la ride. L'inscription du passage du temps chez les poètes au Moyen Âge », *Micrologus, La Pelle humana*, XIII, 2005, p. 183-194.

⁴² *Ibid.*, p. 193.

⁴³ L'expression donne son titre à un chapitre de l'ouvrage, *Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 39-55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

que la « poussée carnavalesque⁴⁵ » propre à la période se manifeste chez les Rhétoriciens par un respect apparent de ces normes, en vérité débordé par leur maniement du langage poétique⁴⁶. Il n'est nullement question, on le voit, ou du moins très marginalement, du masque dans son acception la plus traditionnellement rhétorique de projection d'une image de soi. On en trouve la confirmation dans un article écrit par le même chercheur une dizaine d'années plus tard, portant sur « les masques du poème⁴⁷ ». Il y déploie les « trois espèces d'opérations » qui peuvent être menées lorsque l'on traite des masques au sein des textes médiévaux : il propose successivement d'« inventorier et analyser les 'masques et déguisements' dont parle ou qu'évoque le texte », de « repérer les traits textuels fonctionnant, en vertu d'intentions esthétiques ou morales, comme déguisement de tel ou tel aspect du message » et enfin de « questionner de façon radicale la nature même du texte – en tant que texte poétique – et [d']en évaluer l'éventuelle fonction globalement dissimulatrice⁴⁸ ». Le façonnement d'une image de soi pourrait être inclus dans la seconde opération mais ne s'y limite pas : le masque tel que le mobilise Zumthor recouvre un vaste ensemble de pratiques textuelles de dissimulation, qui n'ont pas forcément trait au discours à la première personne. C'est la raison pour laquelle, tout en se revendiquant de la classification opérée par Zumthor, Gabriela Tanase a besoin d'y ajouter la notion de « masque rhétorique » afin de mener à bien son investigation des masques et déguisements dans la littérature médiévale⁴⁹. Le « masque rhétorique » recouvre selon elle « un arsenal de communication » lié à la « ruse du discours » et destiné à « exploit[er] l'émotion afin de transmettre un message⁵⁰ ». Si cette déclinaison du concept convient mieux à notre approche – il n'est au reste pas anodin que Gabriela Tanase la conçoive en premier lieu pour l'analyse de l'œuvre de Villon – elle conserve une appréciation péjorative que nous préférons délaisser : le masque y est d'emblée associé au mensonge, à la dissimulation. Nous entendons revenir à une signification du masque à la fois plus rhétorique et moins chargée en connotations. On déplace dès lors l'intuition de Huizinga, qui faisait du vieillissement une disposition d'esprit et un tournant esthétique global, pour le considérer comme une expérience des corps s'accompagnant d'un infléchissement des voix poétiques. Le masque n'a selon nous pas tant pour fonction de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶ Voir le chapitre « Le monde inversé », *ibid.*, p. 125-143, ainsi que la conclusion générale de l'ouvrage, *ibid.*, p. 278-281.

⁴⁷ Paul Zumthor, « Les masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. Marie-Louise Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; Paris, J. Vrin, 1988, p. 9-21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Gabriela Tanase, *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, Champion, 2010, voir p. 17 pour la référence à l'article de Zumthor.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

dissimuler la vérité d'un propos, comme le comprennent Paul Zumthor et Gabriela Tanese, que de permettre d'actionner certaines potentialités du discours qu'implique en l'occurrence la figure du vieillard ou de la vieille.

Le vers que Villon inscrit dans son *Testament* nous paraît autoriser cette compréhension de la thématique : « De viel porte voix et le ton⁵¹ ». Par l'emploi de termes proches mais pas tout à fait synonymes, le poète distingue les effets de modulation inévitables que la sénescence impose à la « voix », ses conséquences directement physiques donc⁵², et une inflexion particulière, un « ton » dont nous verrons qu'il se concrétise essentiellement par le choix de thématiques et de types de discours. On ne peut manquer d'évoquer la seconde partie du huitain du *Testament*, « Mais ne suis qu'un jeune coquart⁵³ », qui révèle combien le sujet lyrique villonien fait de la sénescence un costume temporaire, dont il sait jouer pour mieux le quitter au besoin. La dualité du corps et du masque rend compte de ce jeu entre surface et profondeur, l'apparence de la ride ne suppose pas forcément sa réalité mais autorise une écriture qui s'arroge les manières des vieillards.

Aux propositions formulées par les analystes de la subjectivité, nous entreprenons par conséquent de superposer les concepts et les outils de la rhétorique. « Voix » et « ton » des poètes déterminent un *ethos*, au sens de la projection d'une figure d'auteur. Il nous faudra à ce propos, comme nous l'avons souligné, discuter la pertinence de l'application à notre corpus du terme de « posture » tel que Jérôme Meizoz l'a théorisé. Sur cette délicate question, soulignons pour l'heure que nous reprenons partiellement à notre compte les réflexions que Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz ont développé quant au maniement du concept de « posture » pour la littérature médiévale⁵⁴. Jérôme Meizoz a d'abord façonné le terme pour l'étude de ce qu'il conçoit comme « un nouvel état du champ littéraire », où la fonction-auteur est davantage soumise aux représentations médiatiques et au « fétichisme

⁵¹ François Villon, *Le Testament*, dans *Lais, Testament et poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, v. 735. Ce vers rappelle combien Villon est attentif à la construction d'une identité vocale bien distincte, reconnaissable tout au long du *Testament*. Voir à ce sujet les analyses de Nancy Freeman Regalado, « *Speaking in Script: the Construction of Voice, Presence, and Perspective in Villon's Testament* » dans *Oral Tradition in the Middle Ages*, dir. W. F. H. Nicolaisen, Binghamton, 1995, p. 211-225. L'article a été republié en français dans *L'Art poétique de François Villon : effet de réel*, trad. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2018, p. 53-67.

⁵² Luca Pierdominici note avec raison que la « dimension corporelle, sensorielle » passe notamment par l'oralité, *La Bouche et le corps. Images littéraires du Quinzième siècle français*, Paris, Champion, 2003, p. 163.

⁵³ *Ibid.*, v. 736.

⁵⁴ Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz, « Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale », dans *Un Territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, dir. Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9-51, plus particulièrement p. 22-24.

biographique⁵⁵ » qu'elles encouragent. Ce faisant, il s'intéresse à un « double terrain d'observation » :

[...] externe, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.) ; interne, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes⁵⁶.

Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz soulignent avec raison que, pour ce qui concerne l'espace pré-médiatique de la littérature médiévale, le champ d'investigation externe aux textes est trop réduit pour que le concept de « posture » soit réellement opératoire⁵⁷. Nous choisissons cependant de ne pas utiliser la dichotomie renouvelée qu'ils proposent entre « posture » et « *ethos* » car nous continuerons de manier le concept tel que le définit Jérôme Meizoz dans plusieurs temps de notre analyse.

Il est dès lors indéniable que le masque tel que nous le concevons s'avère très proche de l'*ethos* et que nous l'employons comme synonyme de la notion antique de *persona*. L'*ethos* comprend lui aussi dans sa définition traditionnelle une distinction entre composantes internes et externes qui recouvre en partie la dualité du corps et des masques : Ruth Amossy parle d'« *ethos* préalable » pour désigner l'« ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi⁵⁸ ». L'âge des poètes au moment de la composition de leur texte fait partie de cet *ethos* préalable auquel notre lecture contemporaine n'a pas toujours accès, étant donné la déperdition de données biographiques inhérente aux textes anciens. Notre préférence reste cependant à la notion de masque, parce qu'elle comporte une dimension ludique qui nous paraît centrale pour comprendre l'usage que les poètes font du vieillissement.

Soulignons cependant que la dichotomie que nous établissons entre l'enveloppe charnelle de la vieillesse – le « corps » – et les caractéristiques du discours qui l'accompagne saisit moins une dualité qu'un enchâssement : tous deux relèvent bien sûr d'une image de soi, construite par le discours poétique. La formulation binaire du titre de notre travail suggère il est vrai en

⁵⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 19 et p. 36.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷ Car « nous devons nous contenter de l'image (nécessairement sélective et intéressée) que les auteurs livrent d'eux-mêmes. C'est bien de la 'fonction-auteur' – et de celle, corollaire, de la « fonction-lecteur » – qu'il s'agit. Malgré la présence du nom propre, l'auteur mis en scène ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, historiquement attesté. L'identité reste fictionnelle dans la mesure où elle est générée par le texte, soumise aux intentions didactiques, satiriques, comiques, etc. qui régissent l'écriture, puis à l'appréciation du lecteur disposé à reconnaître l'auteur comme interlocuteur. La notion de 'posture', telle que la propose Jérôme Meizoz, n'est en fin de compte guère opératoire pour l'époque médiévale », Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz, « Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale », art. cit., p. 22.

⁵⁸ Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 73.

première analyse une dissociation entre la réalité matérielle, tangible de la sénescence et le déguisement du discours, plus sujet à variations ; entre le vécu charnel et la parole poétique. Nous ambitionnons tout au contraire de révéler le rapport d'imbrication de ces deux modalités du vieillissement, dans la mesure où toutes deux restent un produit du discours poétique qui les façonne et choisit de les représenter. La « voix » comme le « ton » villoniens font résonner l'organe poétique par excellence, celui de la parole du poète. Il n'est, semble-t-il, pas anodin que Villon affirme la sénescence par sa dimension la plus orale, à l'instant même où il organise un acte testamentaire qui relève de l'écrit le plus figé. En maintenant la dissociation des « corps » et des « masques », nous formons l'intuition que l'intérêt des poètes pour le vieillissement prend racine dans la corporéité radicale du vieillir. La projection de soi comme vieillard devrait passer en premier lieu par le façonnement d'un corps. Par cette mise au point d'une image concrète de soi, les poètes mettraient alors à profit les stratégies poétiques et discursives qui accompagnent la figure de vieillard ou de vieillard. Il s'agit en conséquence de comprendre comment la parole poétique se fabrique un corps et, en retour, la manière dont ce corps modèle le discours des poètes.

Nous prenons du reste le parti de laisser de côté dans notre étude l'idée que le vieillissement des poètes en tant que sujets historiques s'allierait à des formes particulières, à un façonnement spécifique du style. Les théories dites du « style tardif », formule empruntée à l'ouvrage posthume d'Edward Saïd, ont reçu un écho conséquent parmi les spécialistes des *aging studies*⁵⁹ et nous avons nous-même quelque temps poursuivi l'ambition d'en vérifier l'application à notre corpus. Il est vrai que les poètes dont nous commenterons l'œuvre affirment que leur progression en âge entraîne infailliblement une modification de leur écriture, si ce n'est son nécessaire abandon. « Balades, chansons et complaintes / Sont pour moy mises en oubly » déplore par exemple Charles d'Orléans, qui regrette de trouver son langage « Tout enroillié de nonchaloir » et se remémore avec nostalgie les « parolles peintes », le « langage frois et joly⁶⁰ » de sa jeunesse. De manière similaire, Taillevent écrit en de beaux vers du *Passe temps* qu'il a perdu « tout l'apetis de chanter » depuis que la vieillesse a englouti la joie de ses jeunes années. Plus précisément encore, il affirme avoir troqué les « virelais de flours » pour les « ballade[s] de plours⁶¹ ». Exemples parmi d'autres, ces citations éclairent le paradoxe de poètes qui

⁵⁹ Voir Edward Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, trad. Michelle Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012. Dans son article qui retrace l'histoire des *aging studies*, Anne M. Wyatt-Brown met en lumière l'importance de ce concept, dont elle impute l'élaboration au psychologue Elliott Jaques plutôt qu'à Edward Saïd, "The Coming of Age of Literary Gerontology", art. cit. p. 308-310.

⁶⁰ *HC I*, LXXII, v. 1-2, refrain et v. 23-24.

⁶¹ Taillevent, *PT*, XII, v. 78-79 et XIII v. 86-88.

affirment la difficulté d'écrire au moment même où ils composent. Ils disposent sans nul doute de modèles illustres pour avancer ces déclarations de rupture esthétique : au seuil de *La Consolation de Philosophie*, dont l'influence s'exerce tout au long du Moyen Âge, Boèce fait valoir une nécessité similaire de changement d'écriture, que rendrait obligatoire l'entrée dans le grand âge⁶². Aux siècles qui précèdent notre période d'étude, des poètes comme Rutebeuf ou Adam de la Halle annoncent encore de semblables réformes de leur création poétique, dues aux indigences qui les frappent et au réveil spirituel qui les anime⁶³. Reste que le lien que les poètes établissent spontanément entre sénescence et tarissement ou modification de l'inspiration poétique bat en brèche l'idée répandue, y compris en cette période, d'une maturation du style avec l'âge. Quoique son œuvre s'épanouisse dans une autre aire géographique, nous voilà bien loin d'un Pétrarque déplorant de ne pas avoir maîtrisé à temps le « *stil' canuto* », le style chenu, c'est-à-dire une faculté de composition perfectionnée par l'âge, afin de chanter plus parfaitement sa Laure⁶⁴ : la vieillesse des poètes d'expression française n'a pas la sérénité défendue par Cicéron dans le *De Senectute*, que traduit Laurent de Premierfait durant notre période d'étude⁶⁵. Cette conception d'un grand âge favorisant la création est défendue par la théorie d'Edward Saïd, dont la notion de « style tardif » affirme le principe d'une progression des capacités créatrices avec l'âge. On peut regarder avec circonspection ces distinctions, qui indexent le style d'une œuvre sur l'âge de l'auteur, force est néanmoins de constater leur omniprésence dans tous les domaines de l'analyse artistique. Or, au principe téléologique qui voudrait qu'une œuvre se dirige forcément vers son aboutissement lorsque son créateur ou sa créatrice avance en âge, les poètes de la fin du Moyen Âge répondent par un franc pessimisme. Il leur est douloureux de créer et impossible de composer comme auparavant. De ce point de vue, la perspective choisie du corps et du masque entend marquer un retour à des indices plus tangibles du vieillissement, comme éléments construits non pas tant par l'esthétique intrinsèque des textes que par la représentation d'un corps et l'adoption d'un discours sur soi. La perspective saïdienne du « style tardif » nous paraît alors d'autant plus difficile à emprunter qu'elle s'exerce difficilement sur des textes dont la datation n'est pas aisée.

Pour autant, le corps et le masque ne constituent pas un angle de recherche embrassé par défaut mais une méthode d'analyse des textes qui se refuse autant que possible à projeter sur

⁶² Boèce, *La Consolation de Philosophie*, éd. Claudio Moreschini, Paris, Librairie générale française, 2008, Livre Premier, 1, v. 1-14, p. 40-41.

⁶³ *La Repentance Rutebeuf*, dans *Œuvre complètes*, vol. I, éd. Michel Zink, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁶⁴ Voir le Sonnet 304, *Canzoniere. Le Chansonnier*, éd. et trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 470-471.

⁶⁵ Laurent de Premierfait, *Le Livre de vieillesse*, éd. Stefania Marzano, Turnhout, Brepols, 2009.

eux les indices d'un grand âge qu'ils n'avancent pas explicitement. Il s'agira d'interroger cette contradiction déjà évoquée : comment des poètes qui exposent régulièrement une faiblesse due au grand âge, dans laquelle ils affirment souffrir d'un processus d'exclusion, tirent en vérité parti de cette exhibition d'une déchéance ? L'écart entre le grand âge comme infamie et ses bénéfices réels en termes de légitimité littéraire se place au cœur de notre travail et recouvre, du moins en apparence, la partition entre corps et masques. Notre hypothèse de départ est que le grand âge que les poètes représentent et qu'ils affirment comme diminution témoigne en vérité d'une prise de pouvoir poétique, et nous entendons par là d'un renouvellement de la poésie, non pas tant de ses formes que de ses thèmes et de ses fonctions.

4. De Jean Le Fèvre à Jean Molinet, les poètes de la ride

Dans ses caractéristiques formelles, le corpus constitué répond à cette impossibilité pressentie d'assigner une technique d'écriture particulière à l'expression du vieillissement. Certains des auteurs que nous étudions – Eustache Deschamps ou Charles d'Orléans au premier chef – ont favorisé les formes brèves comme la ballade, le rondeau ou le virelai, que la période a beaucoup contribué à fixer et à généraliser. D'autres, comme Froissart, Taillevent, Jean Le Fèvre ou Pierre Chastellain préfèrent présenter leur vieillissement au sein de formes plus développées. Si l'on serait donc bien en peine d'unir cet ensemble varié sous l'uniformité d'une seule et même esthétique, la tonalité des différents textes achèvera de convaincre de la diversité des écritures du vieillir. Alors que nous l'avons longtemps conçue comme portant uniquement sur la poésie lyrique, notre réflexion réunit en vérité des textes aux registres d'expression parfois radicalement distincts. C'est précisément la gageure mais aussi l'apport de notre étude que de montrer ce qui rapproche peut-être les *Vigiles des morts* de Pierre de Nesson, réflexion sérieuse sur le trépas qui réécrit les lamentations de Job, de poèmes anonymes du *Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* portant sur l'impuissance sexuelle. L'hétérogénéité des textes que nous avons sélectionnés se fait ainsi l'écho de la diversité de formes et de fonctions que prend la poésie à la fin du Moyen Âge. Elle a l'avantage de permettre une comparaison des modalités et des fins des représentations du vieillissement en contextes multiples.

Les caractéristiques apparemment composites de notre corpus ne doivent du reste pas masquer son unité profonde, qui n'est pas uniquement générique – si tant est que ce dernier terme puisse s'appliquer aux textes médiévaux. De Jean Le Fèvre à Jean Molinet⁶⁶ se dessine

⁶⁶ On s'étonnera peut-être que nous nous abstenions de convoquer Guillaume de Machaut comme figure poétique initiatrice de cette lignée de sénéscents : nous aurons l'occasion de justifier ce choix dans le corps de notre raisonnement.

une lignée remarquablement cohérente de poètes, dont le principe unificateur ne se résume pas à la thématique de la sénescence ; tous n’investissent du reste pas ce thème avec la même intensité. Sans que l’on puisse pour autant prétendre au respect d’une cohérence thématique, il n’est pas rare que les œuvres des poètes sur lesquels porte notre étude se trouvent juxtaposées en un même manuscrit⁶⁷. En outre, une partie des auteurs sélectionnés créent selon les stratégies collectives qu’Emma Cayley ou Adrian Armstrong ont contribué à mettre au jour : leurs études ont montré combien la poésie des XIV^e et XV^e siècles s’écrit principalement en réseau, et les poètes de notre corpus ne font pas exception à cette logique collective⁶⁸. Il s’agira dès lors, pour le dire avec les mots d’Adrian Armstrong, de révéler les “*productive connections between texts, genres, and milieux that have often been considered in isolation*”⁶⁹. Certains des auteurs que nous étudions se sont connus, croisés – peut-être Charles d’Orléans a-t-il eu l’heur de rencontrer Deschamps à la cour de son père –, voire ont écrit ensemble – Jean Meschinot, François Villon font partie du cercle des poètes de Blois. Un processus d’influence mutuelle est tantôt manifeste et revendiqué – Chastellain écrit le *Temps perdu* et le *Temps recouvré* en réaction au *Passe Temps* de Taillevent et il ne fait pas de doute que Molinet a lu Villon – tantôt plus souterraine – l’influence de Deschamps sur la poésie de Molinet paraît incontestable mais elle n’est pas directement affichée. La conception qu’Emma Cayley développe de la poésie tardo-médiévale – “*a competitive struggle between players to acquire prestige*”⁷⁰ – s’accorde à ce que nous entendons démontrer : l’utilisation accrue du masque de sénescence est selon nous partie prenante d’une création poétique collective, au sein de laquelle la circulation des différents masques disponibles entretient un jeu d’émulation textuelle.

On le voit, nous nous intéressons à des poètes dont la productivité et le niveau d’intégration au canon littéraire varie fortement. En approchant leur œuvre sous l’angle jusqu’ici insuffisamment exploré du vieillissement, nous souhaitons apporter une compréhension renouvelée d’auteurs aussi connus et commentés que Jean Froissart, Charles d’Orléans ou François Villon mais nous espérons également éclaircir le fonctionnement d’œuvres plus confidentielles – celles de Pierre Chastellain, de Jean Le Fèvre ou de Pierre de Nesson.

⁶⁷ Le manuscrit V.u. 22 de la bibliothèque royale de Stockholm réunit par exemple des textes de Villon et de Taillevent. *Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* publié en 1501 par Antoine Vérard comprend également des pièces de plusieurs auteurs de notre corpus.

⁶⁸ Emma Cayley, *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, 2006 ; Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle: Competition, Collaboration, and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012.

⁶⁹ « [L]es liens productifs entre des textes, des genres et des milieux qui ont souvent été considérés isolément » (nous traduisons), *ibid.*, p. xviii.

⁷⁰ « [U]ne lutte compétitive entre des joueurs pour acquérir du prestige » (nous traduisons), Emma Cayley, *Debate and Dialogue*, *op. cit.*, p. 6.

Soulignons à cet égard que s'il n'est pas impossible que certaines manifestations du vieillissement dans la poésie tardo-médiévale aient échappé à notre attention, nous osons supposer que les axes de réflexion que nous proposons pourraient éclairer leur fonctionnement et leur régime d'inscription dans l'esthétique d'une époque.

Une partie des poètes que nous analysons ont bénéficié d'une tradition critique fournie, mais qui a pu donner lieu à des lectures essentiellement biographiques du thème du vieillissement – c'est le cas par exemple, nous le verrons, de Molinet. Tous ces auteurs, nous l'avons dit, n'accordent pas la même importance à la thématique de la vieillesse. Constitutive d'un *ethos* pour certains, d'autres ne la déclinent qu'au sein de pièces ou de vers isolés : il nous faudra apprécier ces nuances et comprendre les différentes esthétiques et stratégies qui les gouvernent. Nous ambitionnons plus particulièrement de rendre compte de l'importance considérable qu'a eue l'œuvre d'Eustache Deschamps sur les poètes qui lui ont succédé : elle forme à bien des égards le fondement même de notre étude, tant les multiples représentations du vieillissement qu'elle décline ont permis de définir des possibles. La primauté du Champenois n'est certes plus à démontrer parmi les spécialistes de la poésie tardo-médiévale : les vingt dernières années ont vu s'épanouir un grand nombre d'excellentes études qui soulignent son apport esthétique et la nécessité de comprendre son œuvre pour mieux apprécier la poésie du Moyen Âge finissant⁷¹. Parce qu'il est de loin l'auteur qui a le plus écrit sur le vieillissement, nous aurons à cœur de dessiner les principes et les raisons de son influence, la manière dont il a contribué à orienter ou renforcer ce que le public médiéval attend d'un poète. Notre étude prend en cela le relais de celle de Robert Magnan, qui avait perçu bien avant nous l'intérêt de la thématique de la sénescence dans l'œuvre du bailli⁷². Cependant, alors que ses analyses prennent le parti louable de replacer les représentations du vieillissement dans une tradition culturelle ancienne, nous entendons plutôt les comprendre au sein d'une veine esthétique cohérente qui se développe en grande partie à sa suite.

Notre réflexion entend d'abord se saisir du premier niveau de représentation de soi que développent les poètes : l'image qu'ils donnent de leur corps sénescence. La multiplication des

⁷¹ On peut se reporter à l'utile mise au point effectuée par Karin Becker, quoiqu'elle soit d'ores et déjà quelque peu dépassée, *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigme, 1996. Voir également son ouvrage *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Les travaux pionniers de Clotilde Dauphant (*La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015) et ceux de Thierry Lassabatère (*La Cité des hommes. Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris, Champion, 2011) sont pour beaucoup dans cette redécouverte. Deux nouvelles anthologies de Deschamps sont parues depuis le début des années 2010 : *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale, 2014 ; *Eustache Deschamps - Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack, Paris, Classiques Garnier, 2017.

⁷² Robert Magnan, *Aspects of Senescence*, *op. cit.*

portraits de sénescence dans notre période d'étude pose en effet une question passionnante : qu'advient-il d'une représentation conventionnelle lorsque sa reproduction s'intensifie sous des allures de discours personnel ? On se propose de comprendre le portrait type des vieillards tel qu'il s'élabore dans la période tardo-médiévale et d'étudier le rôle qu'y joue une norme implicite, ainsi que les limites de son champ de restriction. À la recherche d'indices de figement de ces autoportraits, nous évaluons les passages obligés et les structures de prédilection et nous établissons la manière dont les représentations poétiques du corps se situent parmi d'autres catégories de discours sur le vieillissement – principalement les discours savants et médicaux. Cette enquête sur le réinvestissement d'une représentation conventionnelle laisse apparaître les marges de manœuvres qu'offrent les discours poétiques à la première personne. Différentes techniques d'appropriations subjectives du corps de vieillard se révèlent, qui transforment, par le truchement d'une parole poétique présentée comme singulière, un corps commun en corps pour soi. De la mise en place de cadres narratifs spécifiques – l'écriture épistolaire, le récit fait depuis la chambre – à l'adoption de figures de projection personnelles se déploie un ensemble d'outils qui permettent à chaque poète d'imprimer au type une silhouette construite comme biographique. L'analyse précise d'un corpus étonnant à plus d'un égard, celui des représentations subjectives de l'impuissance sexuelle, nourrit cette réflexion sur le rapport à la topique. Ce que nous concevons comme l'un des aspects les plus intimes du corps sénescence devient l'occasion de renforcer un lien social ou de s'illustrer en professeur de morale.

La seconde partie de notre travail poursuit l'enquête sur les relations entre le type et le discours subjectif à partir d'une autre incarnation poétique possible : celle de la *vetula*, figure de vieillesse pour laquelle la culture antique a légué au Moyen Âge une importante tradition comique. La partition que nous opérons entre les genres se fonde sur une distinction entretenue par les textes eux-mêmes. La *vetula* constitue de fait un stéréotype bien distinct de celui du vieillard, dont nous nous attachons à dégager les spécificités : c'est un corps et un masque à part entière. Bien que, comme nous l'avons souligné, le cas du vieillissement au féminin ait davantage attiré l'attention des chercheurs et des chercheuses, l'apport de nos réflexions tient à une identification que nous espérons plus complète des liens et des écarts entre les deux catégories de sénescence : une étude comparative plus fine de ces deux discours n'avait à notre connaissance pas encore été menée. La confrontation des deux types, permise par les réflexions élaborées dans le reste de notre travail, montre que la *vetula* est davantage restreinte dans ses caractéristiques. Les poètes l'associent essentiellement à un propos sur la perte de l'amour et à une laideur repoussoir, laissant peu de place aux douleurs physiques et à la gravité morale qui peuvent faire l'intérêt de leur propre sénescence. Ce constat d'une divergence doit néanmoins

être nuancé par une lecture plus serrée de textes de Deschamps et de Villon dans lesquels des vieillardes exposent leur malheur à la première personne. L'analyse de ces pièces révèle comment le processus habituel de ventriloquie – dans un art essentiellement maîtrisé et pratiqué par des hommes, puisque Christine de Pizan n'évoque pas son vieillissement – peut aboutir à un étonnant décalage. En faisant parler des vieilles femmes, les poètes semblent encore parler d'eux-mêmes, mais ils confèrent aussi à certains personnages de vieillardes une identité langagière propre.

Notre analyse se tourne dans un dernier temps vers l'identification des spécificités des masques de vieillard : quelles identités poétiques et quels types de discours ils recouvrent. Parce que plusieurs des poètes de notre corpus pratiquent une alternance joueuse entre les *personae* de jeunesse et de vieillesse, il nous faut redéfinir et investiguer ce que le statut de vieillard apporte à la poésie lyrique. La cohérence ou l'incohérence revendiquées quant aux âges de la vie endossés obligent à une réévaluation des relations entre *persona* poétique et personnage biographique. S'affirmer en vieillard constitue, nous le montrerons, un choix, qui ne va pas sans bénéfices. Cette dernière étape de notre réflexion marque donc un retour au stéréotype comme principe positif et fécond. Nous montrerons que les poètes manipulent à dessein le rôle du vieillard et les caractéristiques qui lui sont associées dans les actes poétiques de type communicationnel que sont la leçon et la demande. Les défauts du vieillard, sa propension à la critique ou la misère qui le guette configurent un rapport à l'autre où la vulnérabilité se mue en maîtrise.

Première partie

Des « chiefs gris » aux « vits d'orliens » :
saisir poétiquement les corps de la vieillesse

Les conceptions collectives modernes du grand âge associent avant toute chose la vieillesse au déclin physique. La sénescence s'incarne d'abord par le corps qui la définit et la circonscrit, un corps dont la déliquescence progressive détermine la soutenabilité et le niveau de dépendance. Pour pessimiste qu'elle puisse paraître, une telle représentation prédétermine fortement notre horizon d'attente : on attend d'une production littéraire ou poétique émanant d'une voix sénescence qu'elle rende compte des différents états de ce déclin et de l'émotion qui les accompagne, les accepte ou les dénie. Il n'est toutefois pas certain que la période médiévale concentre ainsi prioritairement son regard sur les défaillances physiques du vieillir, ou du moins qu'elle les considère pour les mêmes raisons. Dans une saisie bien plus eschatologique du temps, le caractère transitoire de l'existence et la vanité de l'enveloppe humaine sont connus de tous et toutes et sans cesse présents aux esprits, ils tiennent une place de choix dans le discours chrétien sur la nécessaire pensée du salut¹. Ainsi pris entre le délitement de l'identité individuelle et le devenir collectif, le corps vieillissant semble bien fait pour porter une incarnation forte, dessiner les contours d'une subjectivité poétique. L'enjeu de cette première partie demeure pourtant plus modeste : en inscrivant notre réflexion dans le champ des *aging studies*, nous reconnaissons que le vieillissement s'inscrit pour bonne part dans une dimension culturelle qui ne nous permet pas de présager avec certitude des manifestations physiques de la sénescence que comporte notre corpus. Il nous faut dès lors déterminer sous quels traits la vieillesse se présente à nos auteurs, quelles sont les caractéristiques premières qui la déterminent et comment ils se saisissent des différents discours qui l'encadrent. Par ce premier effort définitionnel, nous entendons d'ores et déjà nous saisir du lien dynamique entre type et incarnation singulière qui fait la particularité de notre approche. Nous ambitionnerons dans un premier temps de mettre au jour les discours traditionnels qui encadrent les apparitions du corps sénescence dans la culture médiévale, mais surtout la manière dont les poètes s'en saisissent. La nature même de ces cadres de pensée et la possibilité de leur investissement poétique devra nous interroger : la tradition médicale est-elle soluble dans l'établissement d'une image de soi ? Une fois mise en évidence la nature du type et ses modalités possibles de déclinaison poétique, nous tâcherons de mesurer la part d'individualité qui peut y être investie et les stratégies qui

¹ Sur les modifications de la relation à la perception de la temporalité dans la société médiévale, voir Aaron Gourevitch, *Les Catégories de la culture médiévale*, trad. Hélène Courtin et Nina Godneff, Paris, Gallimard, 1983, p. 96-154. Nous remercions très chaleureusement David Sierra de nous avoir indiqué cette référence.

témoignent d'une tentative de marquage personnel de ces représentations partagées. La recherche des caractéristiques les plus traditionnelles des corps poétiques de vieillesse n'est pas dénuée de surprise : le dernier temps de la partie sera consacré à la compréhension d'une mode poétique étonnante, celle de la monstration d'organes sexuels défaillants. Nous établirons les rapports qu'entretient ce régime d'incarnation, à première vue très particulier, au type plus large du corps de vieillesse.

Chapitre 1

Vieillesse pétrifiées ?

La permanence d'un cadre d'expression

« La sénescence et la sénilité ont leurs stéréotypes, et lorsqu'un écrivain se décrit en proie à son destin il est difficile de distinguer ce qu'il voit et éprouve réellement de ce qui est conforme à une norme dépendant de l'époque, du milieu et même du genre littéraire¹ ». C'est en ces termes qu'Alice Planche conclut l'article qu'elle consacre au corps vieillissant dans la poésie de la fin du Moyen Âge, l'une des rares études qui s'intéresse à notre thème. On les retrouverait ailleurs presque identiques car le primat du stéréotype est régulièrement invoqué lorsqu'il est question de la sénescence au Moyen Âge : le corps en fuite de la vieillesse, dont rien ne peut empêcher les incessantes mutations, serait figé par les poètes de la sénescence sous la forme unique d'un cliché². Sa représentation se conformerait à un répertoire de lieux communs établis depuis l'Antiquité, qui laisseraient peu de place à la variation. Outre que le caractère stéréotypé d'une représentation ne saurait en amoindrir l'intérêt, la nature exacte des lieux communs associés au corps sénescant dans la littérature médiévale n'a pas donné lieu jusqu'ici à une étude approfondie. Certaines références reviennent avec régularité : la médecine hippocratique et galénique explique l'assèchement des humeurs que subissent les corps sénescents, l'*Art poétique* d'Horace sert d'incontestable autorité pour contextualiser les portraits négatifs de vieillards. À la fois nécessaires et insuffisantes, elles ne reflètent pas la complexité du corps vieillissant tel qu'il s'écrit à la fin du Moyen Âge. S'il faut donc en passer par une identification plus détaillée des différents éléments qui font la norme des corps de vieillesse, nous devons toutefois renoncer à l'exhaustivité qui nous éloignerait par trop de notre objet d'étude. Façonnés par la médecine aussi bien que par l'iconographie ou les sciences morales, les lieux communs qui entourent la sénescence se construisent des présupposés de

¹ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 54.

² De fait, Shulamith Shahar emboîte le pas à Alice Planche en affirmant au sujet d'une ballade de Jean Régnier que nous examinerons dans ce chapitre : “[a]s A. Planche has rightly noted, in descriptions of this kind, even though written in the first person, stereotyping is stronger than individualisation”, « [c]omme l’a justement noté A. Planche, les descriptions de ce type, même écrites à la première personne, font intervenir davantage le stéréotype que l’individualisation » (nous traduisons), “The Old Body in Medieval Culture”, art. cit., p. 169. De nombreux·ses critiques ont bien entendu porté un regard plus nuancé sur les textes, nous y reviendrons dans le second chapitre de cette partie.

domaines multiples. Ils forment de la vieillesse une image plurielle, conventionnelle mais imprécise, puisque nul ne la possède en propre et qu'elle circule sous des formes variées, chaque « contexte discursif³ », pour le dire avec Shulamith Shahar, sélectionne les traits qui conviennent à son propos.

De toutes ces formes, c'est le réinvestissement du type du vieillard dans la poésie tardo-médiévale qui nous intéresse, et ses spécificités sont en vérité nombreuses. Car on ne peut nier qu'on ait affaire à un moment particulier dans la longue tradition de représentation des corps sénescents : nulle époque, nul genre n'en a multiplié les avatars avec autant d'intensité. Ce grand moment de la vieillesse en poésie questionne ce qu'il advient de l'archétype lorsqu'il gagne en importance : quelles composantes apparaissent le plus fréquemment, quels traits sont voués à disparaître ? Notre étude devra également tenir compte de la manière dont le discours poétique ajuste le stéréotype du vieillard à ses propres codes et fonctionnalités : la poésie se nourrit certes des représentations qui l'entourent quant aux corps de vieillesse mais on gagera qu'elle sait aussi les reformuler et les adapter à ses enjeux. Pour cette raison, notre parcours du stéréotype attaché au corps de vieillesse fait le choix d'une partition qui n'est pas entièrement thématique mais tâche de considérer des éléments d'organisation du discours poétique. Il s'agira dans les pages qui suivent de définir comment la poésie de la fin du Moyen Âge s'approprie ces corps types, en examinant également les modifications que le stéréotype des corps de vieillesse imprime à la tradition poétique.

I. Poésie et discours de savoir sur le corps sénescents

Les conceptions médicales qui touchent la sénescence au Moyen Âge sont connues : la théorie des humeurs prévaut et domine toute représentation scientifique du vieillissement. Héritée de la médecine galénique et des réflexions aristotéliennes, la science humorale conçoit le vieillissement comme un refroidissement général du corps, une déperdition de fluides qui laisse les vieillards froids et secs, jusqu'à l'épuisement mortel des liquides. Ces théories sont bien implantées à la fin du Moyen Âge, qui bénéficie de longue date de l'apport des savants antiques grâce aux transferts de textes et de connaissances permis par le monde arabe⁴. Leur

³ Shulamith Shahar se propose en effet d'examiner "*the stereotype of the old body and its meaning in various discursive contexts*", « le stéréotype du corps vieillissant et sa signification dans différents contextes discursifs » (nous traduisons), *ibid.*, p. 161.

⁴ Voir la synthèse d'Elizabeth Sears, *The Ages of Man, Medieval Interpretation of the Life Cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 29.

connaissance ne forme pas le privilège d'une petite communauté de clercs frottés de savoir scientifique. Encyclopédies, *compendia*, calendriers : aux XIV^e et XV^e siècles, divers canaux de vulgarisation ont conféré aux notions humorales une diffusion conséquente, son lexique et ses subtilités sont connus et utilisés par un vaste public⁵. La compréhension de la sénescence ne se limite cependant pas aux humeurs mais se nourrit de nombreux discours de savoir qu'il est ardu de délimiter tant leur domaine de compétence et d'application est vaste. Parce que les enseignements médicaux imprègnent depuis longtemps les esprits, ils circulent sous des formes enrichies ou modifiées pour l'usage de leur public destinataire. La simple description ne suffit pas, il faut prescrire : à la théorie des humeurs au sens strict s'adjoignent des règles de comportement ou des conseils nutritionnels qui sont l'indice d'un savoir médical très intégré mais parfois éloigné de la théorie originelle. Les savoirs de la sénescence se prêtent par ailleurs bien aux schématisations tant appréciées du Moyen Âge, qui tentent de circonscrire les évolutions des corps dans le temps : la division de l'existence en âges de la vie ou en saisons répond par exemple à ce désir. Le corps des sénescents se construit donc entre sciences médicales et sciences morales et donne lieu à des discours dont l'intention, le niveau de culture scientifique et le public destinataire varient fortement mais dont les fondements s'avèrent remarquablement stables : ce sont toujours la froideur et la déperdition des humeurs qui caractérisent les vieillards.

Parce qu'il domine toute représentation du vieillir au Moyen Âge, il est naturel que ce savoir, qui développe selon Shulamith Shahar une « approche neutre » des corps de la vieillesse⁶, inaugure notre questionnement sur le type du vieillard. La période se trouve du reste propice à une exploration du corps par la poésie : dans leur ouvrage sur les relations entre poésie et savoir à la fin du Moyen Âge, Sarah Kay et Adrian Armstrong défendent l'idée que le corps s'impose à partir de la fin du XIII^e siècle comme objet et vecteur principal de la quête philosophique et érudite menée par les poètes. Toute recherche de savoir en passerait alors par lui⁷. Désormais sous domination quasi exclusive de la prose, la production encyclopédique s'épanouirait dans le vers sous la forme plus fragmentée de ce que le chercheur et la chercheuse

⁵ Voir l'introduction de Monica H. Green, qui note à ce sujet le rôle des théologiens et des prédicateurs, consultant des traités médicaux et contribuant à la diffusion d'un savoir du corps, dans *A Cultural History of the Human Body. Vol. 2: In the Medieval Age*, dir. Linda Kalof, Oxford-New York, Berg, 2014, p. 5.

⁶ Nous traduisons l'expression de "*neutral approach to the old body*", "The Old Body in Medieval Culture", art. cit., p. 161. Shulamith Shahar entend essentiellement que le corps vieillissant tel que le décrivent les traditions scientifiques et médicales au Moyen Âge est dépourvu de "*moral connotations*" (« connotations morales »), *ibid.*, p. 162. C'est peut-être établir une partition trop stricte entre des domaines – la science, la morale – qui, comme nous le verrons, s'entrecroisent constamment dans la tradition médiévale de représentation de la sénescence.

⁷ Adrian Armstrong, Sarah Kay, *Une Muse savante, Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Voir plus particulièrement le chapitre « Poésie et pensée », p. 97-129.

nomment des « textes en vers à insertions encyclopédiques » ou « poèmes encyclopédiques⁸ ». Parce que le modèle tutélaire du *Roman de la Rose* de Jean de Meun leur montre la voie, les poètes de la fin du Moyen Âge considèrent qu'ils peuvent s'approprier le savoir de leur temps et qu'« il est possible de mélanger des passages sur des questions d'ordre scientifique avec des passages au contenu moral, théologique et historique⁹ ».

À la conjonction de modifications humorales d'ampleur et d'une inquiétude pour le salut rendue nécessaire par l'approche du trépas, le corps des vieillards paraît bien fait pour mêler ces différents types de discours. Si l'on peut par conséquent raisonnablement attendre de ces cadres conceptuels de savoir qu'ils modèlent les productions des poètes de la sénescence, restent à définir les modalités selon lesquelles la poésie médiévale s'en emparerait : il en va de ce que Fleur Vigneron nomme « l'introduction de la science en poésie¹⁰ ». En traquant dans les textes les références aux différents discours de savoir liés au vieillissement, nous tâcherons de déterminer la nature de la connaissance qu'ils transmettent : relève-t-elle d'une dépersonnalisation des corps sénescents ou porte-t-elle au contraire la marque de l'appropriation subjective et par conséquent personnelle d'un savoir ?

1. La théorie des humeurs pour toile de fond

Formulons d'entrée de jeu un constat décevant : alors même qu'elle est la clé de voûte qui soutient toute l'architecture des connaissances sur le sujet, les poètes du vieillissement ne font qu'un usage occasionnel de la théorie des humeurs lorsqu'ils décrivent le corps sénescents. Le savoir médical forme essentiellement une toile de fond sur laquelle découper des évocations très générales de la matérialité de la vieillesse. Il ne fait pourtant aucun doute que les poètes connaissent en détail les enseignements les plus importants de la médecine humorale, dont Deschamps restitue fort bien la teneur dans son *Traictié de la fiction du Lyon* :

[...] Ou que la bonne humeur est hors
Par vieillesce qui luy court seure,
Et que le sang plus n'y demeure

⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir l'introduction du premier chapitre de son étude sur les saisons dans la poésie de la fin du Moyen Âge, qui expose que « [l]a nouveauté des XIV^e et XV^e siècles consiste en une vulgarisation du savoir scientifique auprès des poètes et le concept de saison permet d'amener toutes sortes de considérations savantes dans un texte ». Notre interrogation porte précisément sur les « considérations savantes » qu'apportent avec elles les représentations de corps sénescents. Dans les pages qui suivent, nous renverrons régulièrement à cette étude, qui a établi des fondements importants pour la compréhension des relations entre poésie et savoir à la fin du Moyen Âge. À la différence de Fleur Vigneron qui affirme s'intéresser à la « poésie non didactique », nous considérons en revanche que notre corpus se constitue d'une part importante de textes dont l'intention est bien didactique, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 17-18.

Et n'a plus nul nourrissement,
L'ame sault hors l'entendement (ED, Vol. VIII, MCCCCXCV, v. 1680-1684).

L'emploi du terme « humeur » n'en est pas moins rare dans notre corpus et les vers de Deschamps font exception. S'il trouve naturellement sa place dans le contexte d'un dit qui ne fait pas mystère de son empreinte encyclopédique, ce type d'exposé ne forme pas le régime commun des textes qui traitent plus avant de la sénescence : les poètes usent fort peu à propos de la vieillesse d'un vocable proprement scientifique.

Les conceptions humorales apparaissent plus fréquemment sous une forme estompée, dans des notations génériques sur la froideur du corps de vieillesse. Deschamps mentionne par exemple très régulièrement ce trait dans les textes qui vilipendent les unions disproportionnées en âges : un vieil homme ne devrait pas prendre pour épouse une jeune femme « Car il est frois et n'a de soulas cure », les vieillards doivent avoir la sagesse de ne pas tenter de reproduire « Ce qu'ilz ont fait ou temps qu'ilz furent chault » ; « Elle est fresche et il est mol¹¹ », résume encore le poète. Les allusions à la froideur qui frappe le corps sénescant apparaissent également dans des portraits qui saisissent une vieillesse commune, sans investissement plus personnel :

Ce temps passé, devient chanuz et blans
Par viellesce homs, s'a mainte passion,
Doleur de chief, froidure, goute es flans (ED, Vol. II, CXCI, v. 9-11).

Elles sont plus insistantes encore lorsqu'il s'agit d'opposer une nouvelle fois les caractéristiques du vieillard à celles de la jeunesse, sans qu'il soit nommément question d'amours contre-nature : il s'agit plutôt de ramener chaque âge de la vie aux occupations qui lui incombent. « Ou jeune aage le sang est chaut et tendre / Pour retenir toute chose et sçavoir », mais les transformations modifient le corps du vieil homme et « Son sang est froit et long ou il veult tendre, / Meurs et rassis et de foible pouoir » ; en somme, l'équilibre des humeurs oppose irrémisiblement jeunes et vieux : « L'un a froidour, l'autre a chalour¹² ». On rencontre des mentions très similaires dans le *Passe-temps* de Taillevent, qui inclut les modifications humorales dans une même opposition entre corps de jeunesse et de vieillesse, leur conférant un caractère générique semblable :

Au monde a entree et issue
Et a l'entree tout partout
On y a si chault qu'on y sue :
C'est Jeunesse car lors on bout.
Et aprez l'issue est le bout :

¹¹ Respectivement ED, Vol. I, XXXIV, v. 9 ; Vol. V, DCCCLXXVII, v. 5 et Vol. V, DCCCLXXX, v. 23.

¹² ED, Vol. III, CCCXXXIII, v. 1, v. 25 et v. 12.

C'est Viellesse, froide que glace.

Temps se passe tousdiz et glace (Taillevent, *PT*, LV, v. 379-385).

Taillevent paraît plus réticent encore que Deschamps à user d'un vocable directement scientifique : il n'est chez lui nullement question de « sang » ou d'« humeur » et la qualité des corps devient le support d'une écriture imagée plutôt que d'une réflexion érudite. L'orientation du contenu des textes préside probablement à ce choix : le *Passe-temps* entend proposer une méditation sur le temps qui passe et s'adonne peu aux enjeux de vulgarisation du savoir plus coutumiers chez Deschamps, dont la surreprésentation dans notre raisonnement n'a rien pour surprendre. Pourtant, et quoiqu'investie d'une fonction encyclopédique connue, l'œuvre de ce dernier ne recèle pas de références très nombreuses au cadre théorique des humeurs. Cette réticence s'explique sans doute par le type de savoir que le poète entend véhiculer, plus pratique que théorique¹³.

Les quelques occurrences citées dessinent d'ores et déjà un contexte d'apparition du cadre humoral en poésie : il ne décrit pas l'évolution d'un corps singulier mais une loi commune. La froideur régulièrement convoquée renvoie certes aux connaissances médicales mais de manière très imprécise : elle constitue un trait général et suffisant, qui dit avec économie la nature corporelle des vieillards. Bien qu'elle décrive un bouleversement tout intérieur, les poètes l'emploient rarement pour livrer les effets de leur propre vieillesse, elle permet surtout des descriptions à la troisième personne, dessine des corps perçus depuis un point de vue plus extérieur ou du moins plus général. En outre, plutôt que d'illustrer des explications d'ordre scientifique, elle intègre un raisonnement didactique dans lequel elle a valeur de preuve incontestable. Dès lors, elle explique moins le processus de vieillissement qu'elle ne pose une donnée brute, constate une nature : les vieillards sont froids, la jeunesse ardente, leurs tempéraments sont par conséquent inconciliables et le passage de l'un à l'autre est fortement réprouvé, que ce soit dans la manière de conduire son existence ou dans une union conjugale. Les analyses d'Elizabeth Sears sont utiles à la compréhension de ces tendances. Elle constate la moralisation progressive des différents systèmes des âges de la vie dans la culture médiévale écrite et iconographique : aux XIV^e et XV^e siècles, le déroulé des différentes phases de l'existence humaine ne sert plus uniquement la compréhension du monde mais appuie le message didactique du bon comportement chrétien et de la conversion nécessaire¹⁴. Un

¹³ Karin Becker a montré que Deschamps puise plutôt ses connaissances dans la branche dite « pratique » de la médecine médiévale, et que « ses pièces médicales relèvent moins d'un discours scientifique, lequel aborde la notion de santé et de la maladie sur un plan théorique, que de ces textes pratiques visant des cas concrets », *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 65.

¹⁴ Elizabeth Sears, *The Ages of Man, op. cit.*, p. 98 et p. 133.

glissement similaire paraît modifier dans la lyrique la portée de la théorie des humeurs, qui n'est pas tant convoquée comme un savoir sur les hommes que comme une preuve incontestable soutenant un système de valeurs. Schématisé à dessein, le cadre humoral a ceci d'avantageux pour la démonstration des poètes qu'il sert l'idée d'un net antagonisme entre jeunesse et vieillesse, figurant une opposition radicale qui n'est pas sans lien avec la faveur que rencontrent macabre et *memento mori* durant toute la période. Cette moralisation de la théorie des humeurs en contexte lyrique est tout naturellement portée par Deschamps, qui tient par conséquent une place prépondérante dans notre raisonnement : soulignons de nouveau que de tous les poètes de notre corpus, il est celui qui manipule le plus volontiers vulgarisation du savoir scientifique et discours didactique.

On remarquera encore que, dans les textes de Deschamps, les mentions de l'arrière-plan humoral se dissocient très rarement de changements qui ont plus largement trait au tempérament ou au comportement des vieillards. Au sein d'une même strophe, le poète dira le refroidissement du corps des sénescents, leur impatience face aux vices du temps présent ou leur irrépensible goût de l'épargne. Le geste n'est pas nouveau, la théorie des humeurs constituant de longue date une grille d'interprétation des caractères. Dès l'Antiquité, l'intérêt pour le corps des vieillards conduit à étudier les modifications de comportement qu'entraînent les bouleversements humoraux. Elizabeth Sears fait ainsi allusion à un texte du III^e siècle qui, tout en identifiant la composition humorale de chaque âge, y associe un tempérament : sanguins, les enfants sont prompts au jeu alors que les vieillards "*dominated by phlegm, are gloomy and forgetful and when they go mad persist in this state without change*"¹⁵. L'association se répète au Moyen Âge et l'identification d'une nature s'infléchit vers la prescription d'un comportement : dans le *Liber de Natura Rerum*, ouvrage encyclopédique particulièrement apprécié au XIV^e siècle, la description des compositions humorales de chaque âge ne va pas sans leur caractérisation morale¹⁶. En langue vernaculaire également, la dimension morale peut prendre le pas sur la description scientifique, de sorte que, lorsque Philippe de Novare rédige dans la seconde moitié du XIII^e siècle son traité *Les Quatre âges de l'homme*, il relègue le savoir humoral au second plan et lui préfère la prescription des comportements qui conviennent à chaque âge¹⁷. Nous avons déjà noté que les savoirs médiévaux de la sénescence relèvent aussi

¹⁵ « [D]ominés par le flegme, [les vieillards] sont moroses et oublieux et lorsqu'ils perdent la tête leur déclin ne connaît pas d'amélioration » (nous traduisons), Elizabeth Sears, *The Ages of Man*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

¹⁷ Philippe de Novare, *Les Quatre âges de l'homme : traité moral*, éd. Marcel de Fréville, Paris, Société des anciens textes français, 1888.

bien du domaine médical que moral et qu'il est difficile de dissocier les deux types de discours. Cette double appartenance influe sur les représentations du corps de vieillesse, qui acquiert donc rarement une autonomie : sa déliquescence constitue certes l'une des manifestations principales de la sénescence mais elle demeure une conséquence parmi d'autres du refroidissement des humeurs. Le changement des humeurs ne préside du reste pas forcément à l'évocation de modifications subséquentes. Bien souvent les poètes relatent des évolutions de tous types par le biais de listes hétéroclites qui touchent autant au corps qu'au tempérament ou au comportement en société, et l'on serait bien en peine de hiérarchiser les éléments convoqués. Dans bien des textes, l'enregistrement des évolutions psychiques tend à intéresser davantage les poètes que les misères de leur corps. Un vers de Deschamps résume bien cette idée, « Bien m'a li temps et nature, tous deux, / Mué mes meurs et mon gouvernement¹⁸ », que l'on peut associer à une plainte de Taillevent, affirmant que vieillesse « change manière et propos¹⁹ » : c'est le bouleversement advenu dans leur comportement qui paraît affecter le plus violemment les poètes. Certains parviennent d'ailleurs à dire conjointement les deux types d'atteinte de la sénescence, à l'image de Charles d'Orléans, qui écrit à propos de Détresse survenue au grand âge qu'elle lui « fait changer [s]on maintien²⁰ » : le terme est suffisamment polysémique pour désigner à la fois la posture du corps et le comportement du poète.

Dans cette même perspective d'un bouleversement atteignant tant le corps que le caractère, on attendrait à bon droit que notre corpus mentionne avec insistance la mélancolie. Tempérament suscité par l'excès de bile noire qui caractérise la composition humorale déséquilibrée de la première vieillesse, elle apparaît pourtant très peu dans sa dimension la plus médicale de fluide, voire comme caractère dominant. Il n'en est ainsi nullement fait mention dans les vers de Taillevent ou de Chastellain. Le tempérament mélancolique est certes ponctuellement associé aux vieillards chez Deschamps : le « vieuxs homs » qui a épousé une jeune femme tombe « en grant merancolie²¹ ». On le voit néanmoins, la mention sert une fois de plus à appuyer un antagonisme d'ordre moral. Le poète vertusien l'associe en vérité plus généralement à une humeur triste, qui n'est pas l'apanage des vieillards mais qui sert sa critique de différents états : le service curial ou conjugal, par exemple²². Comme humeur dominant le

¹⁸ ED, Vol. VIII, MCCCCL, v. 1-2.

¹⁹ Taillevent, *PT*, XXV, v. 174.

²⁰ *HC I*, CXXI, v. 11.

²¹ ED, Vol. V, DCCCLXXXI, v. 25.

²² Dans un texte de critique de la vie curiale, par exemple, Deschamps recommande : « Bon fait fuir tele merancolie », ED, Vol. II, CCLVI, v. 15 ; voir également Vol. V, MXV, v. 20. Pour ce qui concerne la satire anti-conjugale, voir Vol. VIII, MCCCXIII v. 62 et v. 150 ainsi que MCCCCLXXXIV, v. 25. La charte des Fumeux revendique la mélancolie comme humeur définitoire mais il n'y est nullement fait mention de la vieillesse, Vol. VII, MCCCXCVIII.

grand âge, on rencontre en vérité essentiellement la mélancolie chez Charles d'Orléans, qui fut le premier sans doute à l'exploiter avec une telle ampleur. Ses usages de l'humeur ont été bien délimités par des études qui ont fait date, nous ne nous y attardons donc pas davantage mais soulignerons, avec Claudio Galderisi, que la mélancolie aurélienne se présente bien davantage comme l'un des états psychiques personnifiés qui traduisent la vie mentale du poète que comme un état corporel : « il semble difficile de décider si Mélancolie joue dans le procédé créateur un rôle pathologique ou poétique²³ ». L'œuvre aurélienne porte ainsi la marque de l'évolution du paradigme mélancolique, devenu à la fin du Moyen Âge déséquilibre passager de l'esprit plutôt qu'affection pathologique²⁴.

Socle de toute compréhension médicale de la sénescence au Moyen Âge, la théorie des humeurs est peu réinvestie par les poètes de notre corpus, qui font au mieux allusion à la froideur des corps de vieillesse. Hormis chez Deschamps et Taillevent qui en font un usage didactique appuyé, la sénescence ne donne pas l'occasion d'une appropriation marquée d'un lexique scientifique ; la médecine humorale façonne peu l'évocation des corps. Il faut sans doute adopter une conception plus étendue de ce qu'est le savoir médical pour en remarquer l'empreinte chez les poètes de notre corpus, davantage intéressés par les modifications d'ensemble que la vieillesse amène.

2. Les schémas des âges de la vie : une déréalisation du corps ?

Là où la théorie des humeurs confèrerait aux textes une orientation encyclopédique que les poètes ne souhaitent peut-être pas, d'autres déclinaisons du savoir associé aux corps vieillissants comportent d'intéressantes ressources pour la composition poétique. Parce qu'ils proposent des découpages aisément adaptables à l'organisation poétique d'un discours, les schémas des âges de la vie pourraient rencontrer la faveur des poètes de la sénescence. L'étude d'Elizabeth Sears le montre, ces découpages hérités de l'Antiquité se manifestent dans d'importants domaines du savoir médiéval – astrologie, diététique, médecine – et se diffusent par des voies dont la diversité ne cesse de s'enrichir au fil du Moyen Âge – encyclopédies,

²³ Claudio Galderisi, *En regardant vers le pays de France. Charles d'Orléans : une poésie des présents*, Orléans, Paradigme, 2007, p. 32. Le chercheur souligne toutefois que « la plupart des poèmes dans lesquels 'Merencolie' est attestée et domine thématiquement sont des rondeaux de la dernière période de sa vie », *ibid.*, p. 33.

²⁴ Voir à ce sujet Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 351-370. Pour Jean Starobinski, c'est parce qu'elle est la seule des quatre humeurs dont l'existence n'apparaît pas comme une évidence que la mélancolie peut « devenir une personne fictive » et une allégorie fondamentale dans la poésie aurélienne, voir son article « L'encre de la mélancolie », *La Nouvelle Revue Française*, n° 122, 1963, p. 410-423.

compendium, traités de diététique, calendriers, sermons, etc²⁵. Il fait peu de doute que les poètes de notre corpus étaient familiers de ces constructions. Passés d'une culture essentiellement livresque et intellectuelle à un lieu commun qui peut orner les murs des cathédrales comme les tapisseries des laïcs²⁶, les âges de la vie acquièrent à la fin du Moyen Âge une place dans la poésie occidentale.

La vulgarisation de ce savoir ne va pas sans adaptation : nous avons déjà évoqué le processus de moralisation à l'œuvre dans les schémas des derniers siècles du Moyen Âge. Alors que tout indiquerait la réappropriation possible de cette tradition par les poètes de la sénescence, on peine cependant à en déceler des occurrences. Deux poètes font exception : Froissart, sur lequel nous nous attarderons plus loin dans notre étude²⁷, et Deschamps. Robert Magnan a proposé un relevé relativement précis des différents schémas des âges de la vie qu'utilise le poète champenois et n'indique que quatre occurrences²⁸ : même chez Deschamps, le découpage de l'existence humaine en franchissements de seuils est trop peu exploité pour qu'on y lise un choix fort de formalisation. Le nombre d'âges adopté, les étapes dessinées et les traditions érudites auxquels ils renvoient nous intéressent peu dans la mesure où ils ont déjà été étudiés par d'autres et ne nous paraissent pas centraux pour comprendre l'approche du corps sénescant que Deschamps adopte dans ces schémas²⁹. On remarquera en revanche qu'en décomposant les âges de la vie, Deschamps n'entend pas proposer une synthèse des paliers de déliquescence que connaît le corps vieillissant. La succession effrénée des âges esquisse avant tout un *memento mori* numérique, qui réduit en poussière les poignées d'années que comptent les vies humaines³⁰. Il suffit d'une strophe pour les passer en revue, comme l'adaptation du *De miseria* de Lothaire de Segni le suggère :

A bien vous amesurez,
Que .LX. ans ne durez,

²⁵ Voir Elizabeth Sears, *The Ages of Man, op. cit.*, plus particulièrement les chapitres V à VII.

²⁶ *Ibid.*, p. 6 et p. 136.

²⁷ Voir Chapitre 6, plus particulièrement p. 348-353.

²⁸ Robert Magnan, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 63. Robert Magnan indique les poèmes suivants (nous modifions uniquement les numéros de pages pour leur préférer le numéro de la pièce) : Vol. I, XXV ; Vol. II, CCCX ; Vol. III, CCCXXI ; Vol. VIII, MCCCCL. Il reprend et remanie les conclusions de son étude dans son article "Eustache Deschamps and the Course of Life", dans *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet: His Work and his World*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press, 1998, p. 229-244. Robert Magnan défend que si Deschamps s'inspire peut-être de sources savantes pour concevoir des types de découpage de l'existence, il s'en affranchit également amplement car il s'avère difficile de distinguer une source particulière.

²⁹ Pour une classification des différents types de découpage, voir l'étude de Robert Magnan, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 63-64. Sur les origines de chaque type de schéma, voir la première partie de l'étude d'Elizabeth Sears, *The Ages of Man, op. cit.*

³⁰ Selon Elizabeth Sears, ce type d'énumération concise est caractéristique de la manière dont les moralistes de la fin du Moyen Âge font usage des âges de la vie, *ibid.*, p. 98. Robert Magnan reconnaît pour sa part que l'énumération concise des âges de la vie n'est pas propre à Deschamps mais considère que le poète y est sans doute obligé par les formes poétiques fixes qu'il choisit, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 63.

— Pou passent oultre le sueil —
 Dont vint ans mesconnoissiez,
 Dix ans vous esjouissiez,
 Dix ans dittes : « L'avoir cueil, »
 Dix ans dittes : « Je me dueil, »
 Dix ans estes rassotez
 Et moins qu'enfans devenez
 Qu'on couche en un bersueil (ED, *Double lay de la fragilite humaine*, Vol. II, CCCX, XIV, v. 239-245).

Le texte original latin de Lothaire de Segni paraît avoir inspiré le poète mais le passage en revue des âges et sa disposition poétique lui appartiennent en vérité pleinement. Deschamps s'écarte en effet considérablement de son modèle, qui compile différentes citations bibliques à propos de la brièveté de l'existence humaine et synthétise rapidement en fin de paragraphe : « *Pauci nunc ad XL, paucissimi ad LX annos perveniunt, etc.*³¹ ». Compte tenu de la popularité des déclinaisons des âges de la vie au XIV^e siècle, il est fort probable que Deschamps ait puisé ailleurs le principe de cette énumération au pas de course. Reste qu'il est le seul à en faire usage parmi les poètes de la sénescence : on en conclut donc qu'il s'est approprié cette technique poétique et qu'elle signale un trait personnel. La constance avec laquelle le poète la réutilise va d'ailleurs en ce sens : les trois autres déclinaisons des âges que Robert Magnan relève diffèrent peu, par leur mise en forme comme par leur propos. Citons seulement un autre de ces découpages, employé dans une ballade de *memento mori* :

L'en n'y puet pas sa vie retarder,
 Au mieulx venir, de .LX. ans ou moins,
 Dont .XX. ans sont en jonesse gastez,
 En doubte d'ame et autres perilz mains ;
 Dix ans y a pour tirer a ses mains
 L'avoir mondain qui a dure s'assemble,
 Dix ans regner et dix ans estre vains :
 C'est tout neant, par ma foy, ce me semble (ED, Vol. I, XXV, v. 9-16).

Le travail poétique du rythme encourage admirablement le mépris de la vie humaine, accélérant progressivement son cours. Comme dans le cas du *Double lay*, la liste d'âges ne comporte néanmoins nulle mention du corps, elle forme une brève synthèse des comportements caractéristiques de chaque période. Dangers de la jeunesse qui pousse au vice, cupidité de l'âge moyen et déliquescence misérable, le trajet qui se dessine est rigoureusement le même et donne peu prise à une écriture détaillée du corps. Ce principe de désincarnation est à l'œuvre dans les

³¹ « Aujourd'hui peu vivent jusqu'à quarante ans, encore moins jusqu'à soixante, etc. ». L'extrait et sa traduction proviennent de l'édition de Clotilde Dauphant, *Anthologie*, Paris, Librairie générale française, 2014., p. 179 et p. 229.

deux autres déclinaisons que Deschamps propose de ce schéma, où le corps est à la fois central, en ce qu'il est bien question de la sénescence, et marginal, en ce qu'il n'est pas ou très peu évoqué dans sa matérialité³². Chacune des quatre déclinaisons soutient également un message de *memento mori* : le didactisme prime mais ne passe pas par une humiliation du corps, c'est plus largement la vacuité des occupations humaines qui est ici visée. Nous partageons donc partiellement les analyses de Robert Magnan, qui note au sujet des différents schémas des âges déclinés par Deschamps :

*[t]hese divisions of life into stages are not merely descriptive, scientific; they are also prescriptive, moralistic. They are charts of the course of life, maps to suggest the manner in which the threescore years are to be lived*³³.

Stratégie didactique plutôt qu'enregistrement des métamorphoses du vieillir, les déclinaisons des âges portent en effet une leçon mais elles constatent les occupations naturelles de chaque âge et leur inévitable inanité plutôt qu'elles ne prescrivent pour chaque période des règles de vie. L'unique règle qui compte unifie l'existence de l'homme et la tourne vers une seule fin : il faut songer à la mort, s'inquiéter du salut.

Il est à noter que Deschamps réinvestit ces schémas à l'occasion de quatre pièces portant sur le vieillissement à la première personne³⁴. Il éclate alors la structure formelle qui listait un à un les âges pour les réduire rapidement en poussière : les différents paliers ne donnent pas lieu à une distinction aussi nette et le poète s'attarde plus longuement sur chacun d'eux, leur accordant la longueur d'une strophe plutôt que celle d'un vers. Il est surtout remarquable que Deschamps accorde une place plus conséquente aux transformations du corps dans ces pièces qui exposent les âges de la vie à la première personne. « Mes cheveux et mon corps regarday », écrit-il en s'étonnant de la beauté de ses vingt ans, et se voit encore à trente « Crespes et blons, vestus d'un seul pourpoint », mais à quarante ans « froit et mort en [s]a viellesce habonde », et il se dit à soixante « maigres, pelez, frilleux³⁵ ». Doit-on en conclure que la perspective subjective encourage l'intérêt pour le corps ? Il est en tout cas hors de propos d'y lire un investissement autobiographique du poète : les textes cités constituent de parfaites applications

³² Voir ED, Vol. IV, DCLXXV et Vol. III, CCCXXI. Il est vrai que cette dernière pièce comporte une mention des humeurs que nous avons déjà évoquée précédemment – « L'umeur deffault et nous chéent li crin », v. 35 – mais c'est là l'unique allusion à une transformation du corps, évoquée somme toute très succinctement.

³³ « Ces divisions de la vie en étapes ne sont pas simplement descriptives, scientifiques ; elles ont aussi une valeur prescriptive, morale. Ce sont des diagrammes du cours de l'existence, des cartes qui suggèrent la manière dont chacune des trois étapes doit être vécue » (nous traduisons), Robert Magnan, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 67 ; voir également l'article du même auteur, "Eustache Deschamps and the Course of Life", art. cit., p. 236-237.

³⁴ ED, Vol. I, CXXVIII, Vol. II, CCXXV, Vol. II, CCXCVII et Vol. VIII, MCCCCL. Nous nous attarderons essentiellement sur les deux dernières pièces citées.

³⁵ Respectivement ED, Vol. II, CCXCVII, v. 3 et Vol. VIII, MCCCCL, v. 8 ; puis de nouveau Vol. II, CCXCVII, v. 28 et Vol. VIII, MCCCCL, v. 21.

à la première personne de la philosophie des âges de la vie. Comme tout un chacun, le jeune Deschamps est sûr de sa puissance et de sa beauté, s'inquiète à l'âge moyen d'accumuler des richesses et voit ensuite s'accélérer la dégradation de toutes ses facultés. L'explication réside peut-être davantage dans le traitement plus approfondi que ces pièces fournissent du thème des illusions de jeunesse, le « cuidier » qui menace d'engloutir le jeune âge dans l'oubli de ses devoirs chrétiens. « Qu'est devenu le temps ou je cuiday ? », s'inquiète le sujet lyrique au premier vers de la ballade CCXCVII, qui fait de cette question le cœur même d'un enseignement adressé aux « cuideurs³⁶ ». Sans qu'elle devienne clairement le support d'une leçon, l'inquiétude se répète dans la pièce MCCCCL : « O foul cuidier, j'ay de ta cuiderie³⁷ ! ». L'avertissement contre l'infatuation du jeune âge, nous y reviendrons, doit en passer par le portrait d'une jeunesse sûre de ses atouts physiques, que la déchéance du vieillir n'épargne pas. Deschamps applique donc l'énumération des âges de la vie à une sénescence à la première personne mais l'utilise comme un cadre rhétorique plus lâche : elle prend toujours la forme d'une technique didactique mais elle offre essentiellement un cadre narratif qui permet d'ordonner la mise en récit d'un vieillissement subjectif pour mieux professer l'enseignement choisi. Cette écriture à la première personne appelle une plus grande présence du corps et génère, nous y reviendrons, des leçons qui lui sont propres³⁸.

Le Joli Buisson de Jonece éclaire davantage la relation dynamique qu'exploitent les poètes entre l'exposition savante des âges de la vie et son investissement plus subjectif. Ce récit en vers relate le rajeunissement magique dont le poète bénéficie à la faveur d'un rêve. Il s'ancre dans la tradition allégorique du *Roman de la Rose* : le narrateur rajeuni rencontre diverses allégories dans une nature verdoyante et retrouve la dame qu'il a aimée plus jeune, toujours indifférente à son désir. Sous la plume de Froissart l'allégorie de Jeunesse développe un long discours sur le passage des âges de la vie et ses correspondances avec les planètes. De la plus

³⁶ ED, Vol. II, CCXCVII, v. 1 et v. 27.

³⁷ ED, Vol. VIII, MCCCCL, v. 31.

³⁸ On s'étonnera peut-être que notre étude ne prenne pas en considération la question des âges du monde : en vérité, le poète ne met jamais en rapport les âges du monde et son propre vieillissement et le monde n'y est mentionné que très allusivement comme vieillard. Voir notamment Vol. VIII, MCCCCLXIV, v. 51-52 : « Princes, ly mondes s'envieillit, / De jour en jour anientit » et Vol. III, CCCLXV, v. 45 : « Le monde est viel qui a sa fin s'avance ». Sur la manière dont Deschamps décline les âges de la vie et du monde, Robert Magnan note que « *Deschamps does not divide life into six or seven stages, in accordance with his apocalyptic use of the conventional ages of the world. That he neglects his obvious potential for numerical significance and a correspondence between the macrocosm of the universe and the microcosm of the human body is further evidence that Deschamps is leaving behind the tradition of the division of life as a fundamental scientific truth* », « Deschamps ne divise pas la vie en six ou sept étapes, conformément à son utilisation apocalyptique du discours conventionnel sur les âges du monde. Le fait qu'il néglige ce potentiel évident de signification numérique et de correspondance entre le macrocosme de l'univers et le microcosme du corps humain est une preuve supplémentaire que Deschamps délaisse la tradition de division de la vie comme vérité scientifique fondamentale » (nous traduisons), « Eustache Deschamps and the Course of Life », art. cit., p. 236. Voir également le corpus de textes sur les âges du monde proposé p. 243.

petite enfance à l'âge le plus tardif, de la Lune à Saturne, Jeunesse expose au poète une « liçons d'astrologie grans » tenue de son « mestres en philozophie³⁹ ». Adrian Armstrong et Sarah Kay ont raison de noter que ce type de correspondances relève d'un « motif encyclopédique familial », et de souligner plus spécifiquement que ce passage de Froissart « serait tout à fait à sa place dans une encyclopédie⁴⁰ ». Le poète suit rigoureusement l'ordre de domination des planètes en vogue depuis le *Tetrabiblos* de Ptolémée, qui a largement contribué à diffuser la théorie de l'influence du monde céleste sur les corps sublunaires, et que la culture médiévale connaît depuis plusieurs siècles par l'entremise de traductions⁴¹. Mais alors que l'influence des planètes pourrait appeler des observations sur l'équilibre des humeurs, les évolutions successives de la vie humaine prennent une fois encore l'allure d'observations plus morales que médicales. La domination des planètes sur chaque âge se conçoit comme une éducation dont l'être humain reçoit l'empreinte : Mercure « le fait subtil et appert », Venus « d'ignorance le leve et monde », Jupiter lui permet d'« amer l'eglise et Dieu cremir⁴² », etc. Il est vrai que Froissart se complaît sans doute à forcer l'aridité désincarnée de l'explication de Jeunesse, dont nous précisons ultérieurement la dimension parodique. La sécheresse de l'exposé correspond à l'enthousiasme débordant d'un jeune étudiant un peu pédant, qui restitue sans s'inquiéter de ses longueurs une leçon qu'il vient à peine d'assimiler. La malicieuse conclusion de Jeunesse – « Je ne seroie jà nesis / De parler ent trois jours entiers, / Voires s'on m'ooit volentiers⁴³ » – permet au narrateur d'exprimer sans vergogne un ennui qui semble autoriser le nôtre. La leçon de Jeunesse trouvera plus tard sa fonction dans l'économie narrative du dit mais elle suggère pour l'heure un horizon bien lointain. Le poète marque volontiers l'écart qui sépare cette rigueur désincarnée de la fraîcheur du sujet de jeunesse, incarnation bien vivante de la pensée des âges de la vie, qui réagit avec l'insouciance qui lui incombe :

Bien vous oi, mès c'est sans entendre ;
 Car mon coer est voir si espars
 De tous lés et de toutes pars
 A veoir ces vers rainsselés
 Et d'oïr ces douls oizelés,
 Ces graviers et ces fontenis,
 [...] Jà n'ai je point de maladie,
 Je me senc, Dieu merci, tous fors (Froissart, *JB*, v. 1709-1714 et 1717-1718).

³⁹ Froissart, *JB*, v. 1559 et 1560.

⁴⁰ Adrian Armstrong, Sarah Kay, *Une Muse savante*, op. cit., p. 165 et p. 167.

⁴¹ Voir Elizabeth Sears, *The Ages of Man*, op. cit., p. 48-52. Notons néanmoins que Froissart ne respecte pas le rythme du découpage des âges proposé par Ptolémée.

⁴² *JB*, v. 1632, v. 1640 et v. 1682.

⁴³ *Ibid.*, v. 1705-1707.

Incapable de concentration, tout occupé de joies sensorielles, le sujet lyrique incarne la jeunesse telle qu'elle doit être – il s'en excuse d'ailleurs : « Nature aillours le m'adrece⁴⁴ ». Si le jeune homme ne désespère pas d'appliquer un jour les beaux principes de la leçon d'astronomie – « Espoir un temps encor vendra / Que plus penser m'i couvendra⁴⁵ » – il la submerge pour l'heure de toute la vitalité qui l'anime, lui qui ne songe qu'« A amer solas et delis, / Danses, caroles et esbas⁴⁶ ». Il serait excessif d'affirmer que dans cet autoportrait de jeunesse le corps tient plus de place que des éléments plus impalpables, des traits de caractère : c'est une nature joyeuse dans son ensemble que Froissart dépeint. S'il est davantage question de jeunesse dans ces vers de Froissart et que nous nous éloignons quelque peu de la thématique du vieillissement, cette brève analyse permet de souligner que, comme chez Deschamps, l'écriture à la première personne offre l'occasion de donner une illustration plus vive et plus incarnée des âges de la vie, qui offrent un cadre fertile à la narration de soi.

Les schémas des âges de la vie à proprement parler rencontrent donc un succès tout relatif chez les poètes de la sénescence qui sont peu nombreux à en reprendre la structure et à l'utiliser pour exprimer les effets progressifs du vieillissement sur les corps. Les exemples extraits de l'œuvre de Deschamps et de Froissart montrent pourtant que leur principe était bien connu et que les auteurs savaient traduire dans une forme poétique adaptée et parfois personnelle le message de *memento mori* qu'ils véhiculent. Si les poètes emploient rarement les schémas des âges comme une structure rigide de seuils qui donneraient une forme bien définie à leurs évocations de la sénescence, ils en exploitent la démarche et les contenus en associant à certaines périodes de la vie des caractéristiques qui varient peu. Les schémas des âges leur servent donc de manière de lire le monde, voire de technique de narration de soi, car leur investissement à la première personne donne l'occasion d'une écriture plus prononcée du corps.

3. Le primat poétique des saisons

Parmi les schémas de division des âges qui offrent aux poètes l'occasion d'une exploration du corps, nous avons jusqu'ici volontairement omis la tradition d'une division en quatre âges. Parce qu'elle met en jeu un principe analogique en prenant pour unité l'écoulement des saisons, on peut attendre de cette division particulière, sûrement la plus utilisée au Moyen Âge, qu'elle donne lieu à un traitement plus précis de l'évolution des corps. Associer à chaque âge une saison

⁴⁴ *Ibid.*, v. 1728.

⁴⁵ *Ibid.*, v. 1732-33.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 1743-44.

est un réflexe ancien, désormais si galvaudé dans des clichés de langue – l'« automne » ou le « printemps » de la vie – qu'on en oublie qu'il porte toute une conception du monde et constitue un pan important du savoir antique et médiéval. La division de l'existence en quatre âges est développée très tôt par Pythagore et Platon ; rapidement associée à la théorie des humeurs, elle fait de l'homme un microcosme contenant les principes quaternaires du monde qui l'entourne⁴⁷. Récupéré avec succès par les savants du Moyen Âge qui y lisent la preuve par excellence de l'harmonie de la création divine, le schéma est transmis par des textes d'importance, lus tout au long du Moyen Âge, comme les *Étymologies* d'Isidore de Séville ou la *Consolation de Philosophie* de Boèce⁴⁸.

a. Les saisons pour structure didactique : Deschamps et les *Douze mois figurez*

L'esprit de ce schéma imprègne profondément la poésie tardo-médiévale, au point de constituer selon Fleur Vigneron le principal lieu d'évocation des saisons⁴⁹. Tous les poètes n'en font néanmoins pas état avec la même minutie et c'est encore chez Deschamps qu'on en trouve l'adaptation la plus fidèle. Le principe analogique d'assimilation de l'existence au passage des saisons se rencontre dans plusieurs de ses textes mais c'est le chant royal intitulé *Tout finit*⁵⁰ qui l'exploite avec le plus de précision. La pièce est conçue avec tout le soin didactique dont Deschamps est capable, la dimension érudite s'y lie plus étroitement à la portée morale que dans les autres déclinaisons des âges de la vie. Pour mener à bien son entreprise de vulgarisation du savoir, Deschamps pose de manière très progressive les différents éléments clés de la théorie analogique. Liée au chiffre quatre, la théorie des humeurs invite à cette simplicité didactique : Bernard Ribémont a montré comment son « fonctionnalisme simple » permet à des encyclopédistes au raisonnement souvent tortueux de produire un discours très structuré⁵¹. Ainsi la première strophe de Deschamps prend-elle l'allure d'une exposition préalable qui édicte avec clarté les principes fondamentaux de la théorie analogique :

Selon les temps et les douces saisons,

⁴⁷ Voir Marie-Thérèse d'Alverny, « L'homme comme symbole : le microcosme », *Spoleto, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, «*Simboli e simbologia nell'alto Medioevo*», n° 23, 1976, p. 124-125 ; Elizabeth Sears, *The Ages of Man, op. cit.*, p. 10-16.

⁴⁸ Marie-Thérèse d'Alverny, « L'homme comme symbole », art. cit., p. 173-174 ; Elizabeth Sears, *The Ages of Man, op. cit.*, p. 114 et p. 124. Sur la manière dont les encyclopédistes du Moyen Âge diffusent ce savoir du corps, voir Bernard Ribémont, « Un corps humain animé ; un corps humain irrigué. L'encyclopédisme et la théorie du corps », dans *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du colloque d'Orléans, 15-16 mai 1992*, dir. Bernard Ribémont, Caen, Paradigme, 1993, p. 201-203. Pour un résumé de la théorie des correspondances et sa diffusion au Moyen Âge, voir Fleur Vigneron, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles, op. cit.*, p. 103-107.

⁴⁹ « La plupart du temps, les saisons servent à dire l'âge », Fleur Vigneron, *ibid.*, p. 108.

⁵⁰ ED, Vol. V, MLXXVII.

⁵¹ Bernard Ribémont, « Un corps humain animé ; un corps humain irrigué », art. cit., p. 203-204.

Selon les ans et aages de nature,
 Selon aussi .IIII. complexions,
 Vient joie ou dueil a toute creature.
 Le sec aux champs, autre foiz la verdure,
 Folie et sens, povreté et richesce
 Es corps humains, force, vertu, jeunesce,
 Et puis convient tout aler a declin,
 Arbres, bestes, gens mourir par viellesce :
 Il n'est chose qui ne viengne a sa fin (ED, Vol. V, MLXXVII, v. 1-10).

Le dizain n'est pas étranger au « goût pour la classification⁵² » qui anime les encyclopédistes dans leurs exposés de la théorie des humeurs. On peut remarquer l'agilité avec laquelle Deschamps répète des rythmes poétiques qui se font écho, miroirs parfaits de l'équilibre d'un système savant qui prétend englober la totalité du monde dans ses équivalences. Ces vers s'écartent peu des extraits examinés précédemment en ce qu'ils déploient le caractère pluridimensionnel du vieillissement, ses atteintes physiques comme psychiques. Mais la suite du texte prend soin de résumer en début de dizain, pour chaque âge de la vie, la qualité corporelle qui le caractérise :

En jeune temps, nous nous esjouissons
 Pour le sang chaut ; lors sommes plains d'ardure (*ibid.*, v. 11-12)
 [...]
 Mais assez tost ceste chaleur laissons ;
 Après Printemps vient Esté qui po dure (*ibid.*, v. 21-22)
 [...]
 En Decembre feuilles cheoir veons
 D'arbres, de prez et venir la froidure (*ibid.*, v. 31-32)
 [...]
 Janvier, Fevrier sont neges et glaçons,
 Ceuls sont de l'an la fin froide et obscure ;
 En cel aage la teste blanche avons (*ibid.*, v. 41-43).

Le jeu des citations ne rend certes pas justice au système abouti que forme le chant royal mais le principe d'équivalence posé est suffisamment lisible. Que le poète évoque directement l'état du corps ou la saison qui lui correspond, le processus de dégradation reste similaire, les êtres humains sont pareils à des « fruiz⁵³ » que le temps fait mûrir, aux feuilles qui tombent des arbres de décembre répond la calvitie des vieillards. Pourquoi les transformations successives des corps prennent-elles ici plus d'importance que dans les schémas qui divisent l'existence en étapes chiffrées ? Le principe même de la théorie holistique qui superpose au passage des

⁵² *Ibid.*

⁵³ « Autonpne après, moyenne saison, dure, / Qui des .II. temps les fruiz meure et adresse », ED, Vol. V, MLXXVII, v. 25-26.

saisons le devenir des êtres humains est figuratif, il repose sur l'observation des couleurs et des températures. Bien plus que l'abstraction de seuils chiffrés, il oblige sans doute le poète à représenter les corps, ou plutôt le lui permet par le truchement d'une analogie. Le chant royal de Deschamps témoigne peut-être de la nécessité ponctuelle d'un cadre métaphorique transitoire pour représenter les corps de la vieillesse : il nous faudra investiguer plus précisément ce point.

Afin de mesurer le degré de figement des évocations du vieillissement dans un cadre analogique saisonnier, il s'avère utile de considérer le chant royal de Deschamps à l'aune du poème anonyme des *Douze mois figurez*. Probablement rédigé au milieu du XIV^e siècle, il s'agit là d'un texte didactique dont l'ample diffusion donne la mesure du succès : d'abord copié et remanié dans divers manuscrits, il a été inséré dans le *Grant Kalendrier et Compost des Bergiers* et a bénéficié d'une adaptation et d'une impression en langue écossaise⁵⁴. Une telle fortune n'est sans doute pas indifférente à la singularité de la démarche : Elizabeth Sears et Glynnis M. Cropp affirment de concert que *Les Douze mois figurez* constitue l'une des premières occurrences du découpage des âges de l'homme en mois⁵⁵. Jean Morawski a déjà relevé les rapprochements possibles entre le chant royal de Deschamps et la pièce anonyme : le principe des seuils mensuels, une éventuelle similitude entre les prologues des deux textes l'ont conduit à l'hypothèse que le texte didactique aurait servi de modèle au poète champenois pour composer son texte⁵⁶. Il est vrai que chacun des textes mêle aux observations sur le passage des saisons une figuration par petites touches du corps vieillissant et des remarques sur le caractère et les préoccupations propres aux différents âges. Les différences demeurent cependant conséquentes : la succession des mois ne confère pas son ossature à la pièce de Deschamps, qui donne la primauté à la fluidité des vers et à l'équilibre général du chant. La forme fixe oblige certes à l'efficacité du propos mais il est frappant que Deschamps ne mentionne nommément que quatre des douze mois, là où le texte didactique choisit l'exhaustivité : Robert Magnan note

⁵⁴ À l'occasion, comme l'explique Glynnis M. Cropp, d'une adaptation en langue anglaise du *Grant Kalendrier et Compost des Bergiers*. Mais le poème « a eu une courte vie pour le public de langue écossaise et de langue anglaise », car les éditions suivantes du *Grant Kalendrier* ne l'incluent pas, « *Les Douze mois figurez* : un manuscrit et une traduction », *Romania*, n° 402, 1980, p. 262. Erik Dal n'est pas de cet avis et montre qu'en vérité les trois éditions anglaises qui suivent contiennent bien le texte des *Douze mois* mais considérablement abrégé en courts paragraphes de prose, *The Ages of Man and the Months of the Year. Poetry, Prose and Pictures Outlining the Douze mois figurés Motif Mainly Found in Shepherds' Calendars and in Livres d'Heures (14th to 17th century)*, Copenhague, Munksgaard, 1980, p. 22.

⁵⁵ Glynnis M. Cropp, « *Les Douze mois figurez* : un manuscrit et une traduction », art. cit., p. 262 ; Elizabeth Sears, *The Ages of Man*, op. cit., p. 116-117. C'est aussi l'avis d'Erik Dal, qui considère le poème français comme la déclinaison la plus ancienne d'un corpus qui s'étend jusqu'au XVII^e siècle et couvre plusieurs pays européens, *The Ages of Man and the Months of the Year*, éd. cit., p. 11.

⁵⁶ Voir l'introduction de notre version du texte, « *Les Douze mois figurez* », *Archivum romanicum*, n° 10, 1926, p. 355.

cette incompatibilité fondamentale des deux découpages et conclut à l'invalidité de la théorie de Morawski⁵⁷. Ajoutons que dans *Les Douze mois figurez*, chaque mois correspond à un âge dûment circonscrit. Pour mieux édifier, l'auteur anonyme du poème favorise la transparence et énonce avec clarté les équivalences posées, au risque de l'insistance, car les termes comparatifs saturent le texte – on dénombre huit occurrences de l'adverbe « aussi », trois de « tout ensemble ». Chez Deschamps, le schéma saisonnier prime et la mention des mois semble essentiellement se substituer à celle des saisons : le terme de « printemps » n'apparaît pas dans la strophe dans laquelle le poète convoque le « doulz May », de même dans le dernier sizain l'« hiver » s'efface devant l'évocation de « Janvier, Fevrier ». La pièce débute sur le mois de Mai et trouve en février sa conclusion : la répartition par saison prend donc nettement le pas sur l'énumération des mois ; c'est le souci poétique de la variation plutôt que l'intention du découpage mensuel qui guide le poète⁵⁸.

Bien qu'il faille par conséquent nuancer la théorie d'une influence directe, il n'y a pas lieu de nier pour autant toute ressemblance entre les pièces. Comparer leur démarche respective offre au contraire la possibilité de saisir les variations imprimées à une topique. Des motifs similaires se rencontrent, qui appartiennent à l'expression attendue du vieillissement en cette fin de Moyen Âge : le processus de maturation qui atteint le corps à l'automne, la nécessité de procéder à une récolte suffisante en temps voulu pour préparer la vieillesse. Il n'est pas exclu que, comme le pense Jean Morawski, cet imaginaire commun provienne des « représentations figurées » des âges de la vie⁵⁹. Néanmoins, par opposition au poème anonyme, Deschamps caractérise avec précision en début de strophe la qualité générale de chaque période – sa chaleur ou sa froideur – et la concision de son prologue ne fait pas l'économie d'un vocable précis – les « saisons », les « aages » mais aussi les « complexions » influent sur le devenir du corps. Le chant royal révèle dès lors une acculturation scientifique plus appuyée, qui l'oriente du côté d'un savoir médical – et sans doute encyclopédique – plus marqué que pour *Les Douze mois figurez*. Du poème anonyme au chant royal fermement structuré, on mesure l'écart entre des textes qui manipulent pourtant un même imaginaire de la vieillesse. Les corps sénescents de Deschamps procèdent d'une culture multidimensionnelle, qui sait mettre en avant au besoin ses

⁵⁷ Robert Magnan, "Eustache Deschamps and the Course of Life", art. cit., p. 235.

⁵⁸ Il faut néanmoins rappeler, avec Fleur Vigneron, que « le Moyen Âge compte les quatre saisons en commençant par le printemps, puisque le nom signifie mot à mot 'première saison' », *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 39.

⁵⁹ *Les Douze mois figurez*, éd. cit., p. 351. Pour Glynnis M. Cropp, au contraire, « [n]'évoquant cependant que momentanément le temps simple de la campagne et de la vie rurale, le poète des *Douze mois figurez* doit assez peu à la représentation visuelle des mois, telle qu'on la trouve dans la sculpture et les vitraux des cathédrales, dans les livres d'heures », « *Les Douze mois figurez* », art. cit., p. 263.

apports scientifiques ou moraux et qu'il diffuse prioritairement dans des cadres d'expression choisis, comme le schéma saisonnier.

Ce n'est du reste pas le seul texte dans lequel le poète exploite l'analogie saisonnière pour évoquer le vieillissement du corps. Il est frappant de constater que dans deux autres ballades qui investissent une imagerie similaire, Deschamps commence par user d'une expression métaphorique avant de déplier le cadre de l'équivalence posée. La première ballade apparaît d'entrée de jeu comme l'adieu à la jeunesse d'un homme qui a atteint le grand âge : « Adieu, Printemps, adieu jeune saison, [...] / Adieu esté, autompne qui pou dure⁶⁰ ». Le poète applique donc cette fois à la première personne les principes holistiques d'adéquation entre âges de la vie et cycle naturel mais s'assure plus loin que la transposition est parfaitement lisible en déchiffrant avec insistance les équivalences : « Yvers me vient, c'est a dire viellesce », « De printemps puis faire comparaison / Jusqu'a seize ans que nostre enfance endure⁶¹ ». Le même didactisme appuyé est à l'œuvre dans une pièce de condamnation des unions disproportionnées en âges :

Que diriez vous du froit mois de Janvier

S'il se vouloit marier a Avril [...] ?

[...]

Ainsi fait hom qui se veut marier

De .LX. ans a jeune corps gentil (ED, Vol. V, DCCCLXXX, v. 1-2 et v. 9-10).

La glose pédagogique des images ne nous semble pas signifier que l'association des âges de la vie aux saisons doive nécessairement appeler une explication, qu'elle ne serait pas d'entrée de jeu compréhensible. Rappelons que l'équivalence est élaborée dès l'Antiquité et abondamment exploitée durant la période médiévale, selon des modalités et des types de discours très divers. La minutie avec laquelle le poète déplie le sens des images doit plutôt être comprise comme un code d'écriture qui signale la fonction didactique et érudite de ces textes. L'analogie saisonnière n'est pas réservée à un point de vue particulier sur la sénescence : le poète l'utilise dans le chant royal de portée très générale comme dans les adieux à la jeunesse dont l'énonciation est subjective. Il est vrai néanmoins que dans les trois pièces que nous venons d'évoquer, le calendrier saisonnier fait du corps de vieillesse une enveloppe aux proportions universelles, qui se dissout dans les cycles immanents de la création divine. Énoncés depuis une instance subjective, les adieux à la jeunesse s'ouvrent sur la conscience d'un devenir collectif et banal : le constat de la fragilité de la nature printanière, dont la « tendreur » est facilement mise « en

⁶⁰ ED, Vol. I, CXXVIII, v. 1 et v. 5.

⁶¹ *Ibid.*, v. 6 et v. 8-9.

desconfiture », permet d'évoquer la vulnérabilité propre à l'enfance : « Si sommes nous : par un pou de froidure / En cel aage pou de meschief nous blesse⁶² ».

Si l'œuvre de Deschamps comme le texte anonyme des *Douze Mois figurez* l'associent tous deux à un discours didactique, le cadre saisonnier s'intègre différemment dans chacune de ces compositions, révélant probablement le type de public visé et le niveau d'acculturation scientifique de leur auteur. L'analogie saisonnière charrie une écriture plus précise du vieillissement des corps parce qu'elle offre un contexte métaphorique lisible. Elle se trouve plus directement ancrée tout autant dans un discours de savoir bien établi que dans le caractère concret d'une observation du monde.

b. « Le chief de noif⁶³ », du pouvoir de l'analogie à celui de l'image

Les pièces de Deschamps que nous venons d'analyser ont la vertu de rappeler les fondements d'un réflexe analogique devenu plus que commun entre saisons et âges de la vie. L'omniprésence de Deschamps dans l'ensemble du raisonnement qui précède se justifie de nouveau par l'ambition encyclopédique de sa poésie : de tous les poètes sénescents, il est le plus susceptible de reprendre à son compte les discours de savoir sur le corps vieillissant. L'écart entre sa manière et celle des autres poètes n'en est que plus édifiante. Il est notamment flagrant que tous n'adoptent pas les mêmes précautions didactiques lorsqu'ils reprennent à leur compte une imagerie saisonnière pour dire la vieillesse. Chez Taillevent, l'écoulement trop rapide de la jeunesse se confond métaphoriquement avec l'inexorable rotation des saisons, sans que l'image nécessite d'explication :

Prin temps qui les beaulx jours amaine
Et fait les belles flours flourir,
Et Esté qui tient en demaine
Tout ce qui fait les biens meurir,
Ay passé jusqu'à flours mourir :
Couvers n'en voy plus les champeaulx (Taillevent, *PT*, LXIII, v. 435-440).

On retrouve certes la caractérisation appuyée des saisons mais elle est au service de l'évocation d'un temps plus individuel : plutôt que d'inscrire le vieillissement du sujet poétique dans une loi générale de dépérissement des êtres, elle convoque un paysage intérieur. L'apparition de la première personne au vers 439 – « ay passé » – suffit discrètement, Fleur Vigneron le souligne,

⁶² ED, Vol. I, CXXVIII, v. 11 et v. 12-13.

⁶³ L'expression est utilisée par Deschamps, nous la commentons plus loin, Vol. V, DCCCLXXX, v. 6.

à porter cette subjectivation du rythme saisonnier⁶⁴. Que le sujet lyrique ne voie plus les fleurs recouvrir les champs n'est en aucun cas le fait d'un constat objectif des indices naturels du cycle saisonnier. Le vers traduit en premier lieu le sentiment d'avoir atteint la fin de la jeunesse mais aussi peut-être l'effet d'une nouvelle infirmité visuelle – et Taillevent donnerait alors joliment une dimension plus concrète au *topos* métaphorique des saisons. La métaphore saisonnière peut donner lieu à des utilisations bien plus allusives, comme sous la plume de Jean Meschinot, qui ponctue son autoportrait en vieillard d'une image végétale : « l'arbre sec suis, pourtant d'ennuis verdure⁶⁵ ». Inaugurant une série d'affirmations contradictoires, le vers convoque en filigrane tout un savoir médiéval des humeurs et des correspondances saisonnières⁶⁶.

Les vers de Taillevent et de Meschinot montrent que la simple mention des éléments saisonniers – mois, noms de saisons, végétaux fleurissants ou dépéris – peut valoir évocation de la sénescence : les saisons donnent un corps au vieillir. La substitution est plus sensible encore dans les textes dans lesquels la description d'un environnement hivernal n'est pas explicitement rattachée aux corps des sujets lyriques mais laisse néanmoins comprendre sa fonction métaphorique. Eustache Deschamps en livre un exemple magistral dans le *Lai du désert d'amour*. Toutefois, parce qu'elle est énoncée depuis la posture particulière d'une vieillesse au féminin, la pièce comporte des spécificités que nous analyserons ailleurs⁶⁷. Jean Froissart fait lui aussi bon usage de ce procédé dans l'ouverture et la conclusion du *Joli Buisson de Jonece*. Si nous éluciderons plus loin dans notre analyse les raisons stratégiques qui expliquent que le sujet lyrique du dit n'ait pas intérêt à revendiquer pleinement le vieillissement, soulignons que, presque absente du texte, la matérialité de la vieillesse rejaillit sur l'environnement climatique du poète, que les froideurs hivernales obligent à se confiner. Propice au retrait méditatif et à l'introspection, cette atmosphère forme le cadre idéal de mise en place du songe allégorique :

La trentième nuit de novembre

⁶⁴ « Seule la personne à laquelle est conjugué le verbe passer (première personne du singulier et non troisième personne du pluriel) permet de comprendre le sens symbolique du printemps et de l'été comme enfance et jeunesse », Fleur Vigneron, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 108. Elle note encore au sujet du même texte qu'« [a]u septain 69, plus besoin d'indication, l'assimilation est parfaite entre saisons et âges, on transporte spontanément l'avant-dernier vers en comprenant vieillesse sous le terme *iver* », *ibid.*

⁶⁵ Meschinot, *Lunettes*, XL, v. 1.

⁶⁶ Meschinot file aussi une métaphore déjà amorcée, puisqu'il écrit plus haut : « Ma vertu est semblant la vieille souche / Qui a finy de son temps tout le terme », *ibid.*, v. 2-3. Bien qu'elle soit singulière dans la poétique qu'elle porte, il est intéressant de réinscrire cette affirmation dans une tradition médicale de représentation des corps vieillissants, en constatant avec Marie-Thérèse Lorcin que « [l]a médecine dite arabe met l'accent sur la déperdition de l'humidité et compare le vieillard à une plante dont la sève tarit faute d'eau », « Gérontologie et Gériatrie au Moyen Âge », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Age*, op. cit., disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3253> (consulté le 01/02/2021).

⁶⁷ Voir Chapitre 5, plus particulièrement p. 315-319.

L'an mil ccc.xij et soissante,
 Que nul gai oizeillon ne chante
 Pour la cause dou temps divers,
 Car lors est plainnement yvers⁶⁸,
 Si sont les nuis longues et grans,
 S'est nature encline et engrans,
 Ce poet on moult bien supposer,
 De dormir et de reposer (Froissart, *JB*, v. 859-867).

On verra que l'hiver de Froissart n'a certes pas le foisonnement de détails du lai de Deschamps. Il pourrait dès lors paraître excessif de le considérer comme un corps de substitution figurant le vieillir du sujet lyrique, mais c'est sans compter l'insistance avec laquelle le poète signale le remplacement d'une saison par l'autre, depuis l'hiver de l'âge et de l'endormissement jusqu'au printemps du songe et de la jeunesse. La sobriété de la description ne saurait du reste escamoter le principe analogique à l'œuvre : l'action « de dormir et de reposer » (v. 867) est précisément celle qui convient aux vieillards pour les poètes de la sénescence. Dès son entrée dans le songe, le sujet lyrique s'émerveille de la transformation radicale de son environnement :

Moult me sambloit jolis li tamps
 Et au regarder delittans,
 Li airs seris et attemprés.
 [...]
 Rentrés estoit en sa caverne
 Yvers, qui est larghe taverne
 De pluie, de vent et de froit (*ibid.*, v.1220-1222 et v. 1226-1228).

Nulle description du sujet lyrique rajeuni n'apparaît mais cette brusque embellie suffit à en donner l'idée : lui-même sorti de sa « taverne », le narrateur projette sur l'au-dehors une jeunesse retrouvée. Clôturant l'agréable mais transitoire retour à la jeunesse, la fin du dit marque un retour au morose hiver : il est tout naturel que le narrateur « s'esmerveille en esvillant »,

Car pas n'adonnoit la saisons,
 Qui estoit yvrenouse et froide,
 Et li airs qui le temps refroide,
 Que j'euïsse lors nul revel (*ibid.*, v. 5081 et v. 5083-5086).

Le Joli buisson de Jonece illustre le fonctionnement paradoxal du paradigme saisonnier : l'alternance de l'hiver et du printemps suffit à dire le passage d'une époque à l'autre, le voyage dans le temps qu'accomplit le sujet lyrique est d'abord un changement de

⁶⁸ L'association de l'hiver au mois de novembre n'est pas surprenante dans un texte médiéval, les poètes faisant, comme le montre Fleur Vigneron, un choix entre différents calendriers, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, *op. cit.*, p. 66 et p. 76.

saison. En même temps qu'elles permettent de les signifier, les saisons rendent les corps de jeunesse et de vieillesse d'autant plus abstraits : en l'absence de véritable description, ils deviennent une atmosphère générale et diffuse, un climat intérieur qui prédispose ou non à l'amour et à la joie.

La dynamique de figuration et d'abstraction qui sous-tend l'imagerie des saisons et des âges de la vie se complexifie dans une écriture poétique prompte à la recherche langagière et figurative. Ainsi Charles d'Orléans, dans une pièce qui célèbre le retour du printemps, inverse le rapport analogique habituel et utilise le corps vieillissant pour matérialiser les contours qu'il donne à la saison hivernale : « Yver fait champs et arbres vieulx, / Leurs barbes de neige blanchir⁶⁹ ». Analysant ces vers, Fleur Vigneron les renvoie à une tradition savante :

[i]l ne faudrait pas prendre ce rapprochement entre la blancheur des cheveux et de la neige pour une belle invention poétique. L'image est en effet cautionnée par une explication savante, comme le montre ce passage du *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais traduit par Jean Corbechon :

« Quant la matiere de la couleur est moiste et froidure a la seigneurie en la transmuant, adonc est la couleur blanche engendre/e/, sicomme il appart de la nege et de la gelee et aussi des cheveux chanus qui sont blans pour cause de froidure qui engendre blancheur en moisteur et non pas en secheresse, et pour ce dit Aristote que blancheur est engendre/e/ de l'air qui decline a moisteur par l'euvre de la froidure, sicomme il dit ou .XIX^e. livre des Bestes⁷⁰ ».

Si Barthélémy l'Anglais avait certes déjà comparé la blancheur de la chevelure à celle de la neige, la complète métaphorisation de l'hiver en corps de vieillard nous semble néanmoins relever d'un degré bien plus avancé d'assimilation poétique. Alors que Charles d'Orléans apparaît bien souvent comme le grand poète de l'abstraction, la métaphore employée esquisse une figuration très concrète de paysage hivernal. Les transformations du corps humain deviennent des référents imagés : les saisons ne permettent plus de se représenter l'âge, c'est la vieillesse qui fournit les images nécessaires à la peinture de l'hiver⁷¹. Déjà, Deschamps écrivait que

Janvier a tousjours le froit au col,
Son arbre sec et au nés la rupie,
Le chief de noif et pelez com saint Pol (ED, Vol. V, DCCCLXXX, v. 6-8).

⁶⁹ *HCI*, LXXIX, v. 9-10.

⁷⁰ « Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais (XIII^e s.) », éd. Michel Salvat, dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, p. 369, cité par Fleur Vigneron, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 212.

⁷¹ Les vers ressortissent donc d'un type de substitution que Fleur Vigneron relève chez Froissart, qui évoque « li yviers maladieus » : « [i]l y a eu un transfert de l'hiver saison de la maladie à Hiver personnage malade », *La Prison amoureuse*, éd. A. Fourier, Paris, Klincksieck, 1974, v. 2257, cité dans *ibid.*, p. 121. L'image est néanmoins exploitée avec moins de précision que l'inversion de l'assimilation entre hiver et sénescence que l'on rencontre chez Charles d'Orléans.

Mais l'inversion du régime analogique est moins saisissant que dans les vers de Charles d'Orléans car il a cours dans une ballade qui condamne les mariages disproportionnés en âges et éclaire par la suite la métaphore posée. La substitution qu'accomplit la poésie aurélienne traduit sans doute la prééminence acquise par le thème de la sénescence aux XIV^e et XV^e siècles. Elle rappelle surtout que si les poètes ont en partage les grands principes médicaux de leur temps, qui délimitent en partie leurs évocations du vieillissement – la sénescence est toujours un refroidissement, un assèchement assimilable à l'approche des saisons froides –, ils savent aussi les combiner à leur guise pour en exploiter les possibilités didactiques ou métaphoriques.

Outil de structuration du discours moral chez Deschamps, le schéma saisonnier fournit plus largement aux poètes de la fin du Moyen Âge l'occasion d'images qui tiennent souvent lieu de corps aux sénescents. Le schéma dans sa totalité conceptuelle intéresse moins les poètes que l'équivalence imagée entre printemps et jeunesse, hiver et grand âge. Ce symbolisme hiératique laisse place à des interprétations plurielles : inversant le sens traditionnel de la relation analogique entre saisons et âges, les poètes donnent à la métaphore une plasticité inattendue⁷².

4. Prendre corps : quand les discours de savoir matérialisent la sénescence

Les modalités de diffusion des savoirs sur la vieillesse sont si diverses qu'il est ardu et sans doute peu nécessaire d'établir l'origine exacte de représentations partagées. À quel type de savoir attribuer par exemple l'image éculée du vieillard confiné au coin du feu, se repaissant de repos, de chaleur et d'aliments mous ? Sans cesse ressassée, cette figuration de l'hiver de l'âge combine aussi bien les enseignements de la théorie des humeurs que les incarnations iconographiques codifiées des âges de la vie ou les recommandations des traités de moral et de diététique⁷³. Aux corps de vieillesse conviennent l'aisance matérielle la plus élémentaire et le retrait du monde, les poètes ne cessent de l'affirmer. Dans *La Bien Allée*, Taillevent prescrit chaleur et vin au vieillard fatigué de l'amour :

Laisse l'amer, se tiengne au vin,
S'ait bouteille bien avinee
Et se tiengne, au froit de l'annee,

⁷² Nous rejoignons donc la conclusion que Fleur Vigneron propose dans son étude sur la réappropriation du savoir scientifique dans les représentations poétiques des saisons : « [d]ans la poésie lyrique ou narrative, le savoir scientifique ne reste pas à l'état brut, avec son sens strict ; il devient le support d'un réseau d'images dont le poète tire le sens et la profondeur qu'il veut », *ibid.*, p. 114.

⁷³ Fleur Vigneron souligne ainsi la récurrence de la représentation iconographique d'hiver comme un personnage se réchauffant au coin d'un feu, *ibid.*, p. 86. C'est peut-être par assimilation que les calendriers ont reproduit cette représentation des vieillards.

Vestu d'une robe de Frise,
Au feu delez la cheminee (Taillevent, *La Bien Allée*, VII^e ballade, v. 191-195).

La mention du vêtement chaud était déjà présente dans la description de l'allégorie de Vieillesse menée par Guillaume de Lorris⁷⁴, elle s'enrichit ici d'une précision qui lui confère plus encore de matérialité. Bien qu'elle paraisse trancher avec la modération que l'on sait souvent recommandée aux vieillards, l'incitation à la boisson ne doit pas nous étonner : déjà Aldebrandin de Sienna, dans les pages qu'il consacre aux régimes convenant à chaque âge de la vie, prescrit aux vieillards le « vin viès viermel⁷⁵ ». Mêlant à l'influence du *De senectute* les considérations chrétiennes habituelles, Deschamps critique le vieillard pris de convoitise et lui recommande retrait et frugalité : « Mieulx lui vausist en s'abitacion / Mangier des pois ou aucun art aprandre⁷⁶ ». La particularité des poètes de la fin du Moyen Âge tient à ce qu'ils se projettent dans ces règles de comportement et clament à la première personne leur goût pour le confort du foyer. Ils s'arrogent les recommandations faites aux vieillards et les transmuient en penchants naturels, conformes à l'âge atteint. « Je ne quiers que repos de lis / Et dormir longue matinee » revendique Taillevent dans *Le Congé d'amour*⁷⁷. Pareille inclination lui vaut l'attribution d'une ballade dans laquelle un sujet lyrique éprouvé par de trop intenses ébats sexuels dit en refrain préférer « pour [s]a santé » « Mol lit, blans draps et parfonde escuelle⁷⁸ ». On se souvient peut-être que le sujet lyrique vieillissant de Villon regrette pareillement dans le *Testament* que sa jeunesse peu sérieuse l'ait privé de « maison et couche molle⁷⁹ », attributs qui conviennent à son état. Le vieillard du *Donet* de Molinet leur fait écho en des termes presque identiques :

*Amo, j'aime le lit parfont
Bien mol et parfonde escüelle,
Ainsi que les bonnes gens font,
Qui n'ont plus force corporelle* (Molinet, *F&D II*, XIII, v. 481-484).

⁷⁴ « Ele ot d'une chape forree / Mout bien, si comme je me recors / Abrie et vestu son cors : / Bien fu vestue chaudement / Car ele eüst froit autrement ; / Ces vieilles genz ont tost froidure, / Bien savez que c'est lor nature », *RR*, v. 400-406.

⁷⁵ Aldebrandin de Sienna, *Le Régime du corps*, éd. Louis Landouzy et Roger Pépin, Genève, Slatkine, 1978, p. 81-82 (première édition Paris, Champion, 1911). Selon Marie-Thérèse Lorcin, cette prescription est habituelle dans les régimes de santé : « [I]a meilleure des boissons est le vin, particulièrement recommandé aux vieillards car c'est un aliment 'chaud', comme le miel. Même en pays musulman, les médecins ne tarissent pas d'éloges sur le vin, qui nourrit, purifie, chasse les humeurs corrompues, aide à digérer et à fabriquer du 'bon sang' », « Gériatologie et Gériatrie au Moyen Âge », art. cit.

⁷⁶ *ED*, vol. II, CXCI, v. 21-22.

⁷⁷ Taillevent, *Le Congé d'amour*, VI^e ballade, v. 171-172.

⁷⁸ *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*, éd. Marcel Schwob, Paris, H. Welter, 1905, XCVIII, v. 9 et refrain.

⁷⁹ Villon, *T*, XXVI, v. 204.

Il n'est pas impossible que le texte attribué à Taillevent et le *Donet* de Molinet trouvent leur inspiration dans la représentation que *Les Douze mois figurés* proposent de l'homme parvenu au dernier âge de la vie :

Il auroit plus chier deux chaux flans
Que l'amour d'une damoiselle ;
Mol lit et parfonde escuelle
Prendroit adoncques volentiers (*Douze mois figurés*, v. 120-123).

Le public médiéval, nous y reviendrons, semble avoir particulièrement goûté la plaisanterie grivoise qui veut que la chaleur confortable du lit et de l'alimentation convienne mieux aux sénescents que les émois sexuels. Ainsi les expressions circulent, véhiculant des figures de vieillards prêtes à l'emploi.

Là où le vieillard repent de Molinet s'inscrit dans une classe d'âge, la conformité au type peut paradoxalement construire la singularisation d'un corps. Il ne fait aucun doute que le lectorat médiéval reconnaissait dans l'ascèse confortable des poètes vieillissants une adhésion à l'iconographie la plus traditionnelle des âges de la vie. Mais plutôt que de figurer de pâles avatars de conceptions bien intégrées des âges, les penchants déclarés pour le repos, le vin ou les couches moelleuses permettent aux poètes de prendre corps. Au rebours du déséquilibre des humeurs donnant lieu à des observations d'ordre général qui estompent l'individualité des chairs, le retrait du monde prôné à la première personne façonne des prises de position singulières, des modes d'incarnation étrangers au régime ordinaire de la lyrique. Les comportements de ces corps nouveaux charrient leur propre lexique, peut-être emprunté à des textes didactiques de vulgarisation comme les *Douze mois figurés*, et qui substitue aux abstractions ordinaires de l'amour un matérialisme de l'aisance malicieusement mis en évidence. « Blans draps » et « parfonde escuelle », lit « bien mol » et bouteille « bien avinee », ce sont là les nouveaux corps de la lyrique, qui ne s'extraient pas entièrement, nous y reviendrons, de la jeunesse qui leur sert de référent principal et antagonique. En incarnant à la première personne la corporéité traditionnelle des vieillards, les poètes ne contribuent pas uniquement à la diffusion de savoirs déjà largement partagés et ne visent pas seulement le plaisir du stéréotype. Ils renouvellent le personnel de la lyrique, la nature de son chant et la couleur de son lexique.

De façon plus ponctuelle, une ballade de Jean Régnier éclaire avec drôlerie les ressources de corporéité que contiennent les âges de la vie. La tradition manuscrite de la pièce garantit l'ancrage référentiel souvent associé aux poèmes de sénescents. Selon le titre qui lui a été donné et le résumé qui l'accompagne, le texte aurait été écrit en 1460 sur demande de la femme du

poète, qui aurait réclamé à son époux alors âgé de près de soixante-sept ans une pièce glorifiant leur union. Mais le poète désormais incapable de chanter l'amour produit un texte sur son déclin physique, dont le refrain ressasse la déliquescence : « Je ne quiers plus que l'aise et le repos⁸⁰ ». Très proche des textes de Taillevent cités plus haut, la ballade s'en éloigne quelque peu par la précision truculente avec laquelle le sujet lyrique caractérise le régime qu'il s'impose : « Tel desjeuner ne quiert que le polet, / Mieulx me vaudroit manger ung euf molet⁸¹ ». Régnier s'amuse à incarner pleinement la corporéité traditionnellement associée aux vieillards, aggravant l'écart avec le chant printanier attendu :

Et maintenant j'ay au nez la roupie,
Nulles dens n'ay, je mangeue soupe ne laict,
Fourré je suis et si ay mantelet,
Emprès le feu vin et eaue en deux potz,
Les mains me tremblent et bois au gobelet (Régnier *F&A*, ball. XII, v. 15-19).

Ces vers n'offrent à première vue rien de nouveau mais montrent comment la réappropriation d'un type et des savoirs qui lui sont liés produit de la densité corporelle. Nous connaissons déjà les faiblesses dont s'accable le poète, transi de froid et ruisselant d'humeurs, voué comme d'autres au vin qui réchauffe les vieillards. Une minutie du détail suffit cependant à donner vie à une image éculée : le « mantelet », les « deux potz », confirment que les corps de la sénescence sont aussi faits d'une matérialité domestique, entourés d'un pragmatisme d'objets jusqu'ici étrangers à la lyrique. Pour produire l'inverse de ce qui est attendu, c'est-à-dire une ballade à la louange de la dame aimée, il faut conférer à l'incarnation traditionnelle de la vieillesse un degré supplémentaire de corporalité, qui en passe par l'économie domestique, les aliments et les objets. Le sens du détail pousse Régnier à préciser le contenant qui lui permet de boire, un « gobelet », terme certes courant mais peut-être particulièrement significatif dans le cadre précis de la ballade : le *Dictionnaire du moyen français* nous apprend que ce « vase à boire » est « rond, sans anse et le plus souvent sans pied⁸² », bien fait par conséquent pour une prise en main que fragilisent les tremblements du vieillir. Si l'image produite évoque bien des illustrations de schéma des âges de la vie, son assimilation à la première personne en modifie substantiellement l'intention. Nul message, nulle volonté didactique n'apparaît ouvertement dans la ballade de Régnier. Le texte s'en tient au contraire strictement au cas du poète, la première personne est omniprésente dans les vers cités ; un surinvestissement subjectif du texte

⁸⁰ Jean Régnier, *F&A*, ball. XII, p. 222-223.

⁸¹ *Ibid.*, v. 6-7.

⁸² *Dictionnaire du moyen français* (DMF), entrée « gobelet », disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf/definition/gobelet> (consulté le 05/02/2021).

compense le caractère éculé de la représentation. Le passage à la première personne fait basculer le cliché vers le comique, il ne reste rien du sérieux du *contemptus mundi* associé aux âges de la vie. Quoique plus fortement ancré dans un contexte didactique, *Le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais présente une dégradation similaire de l'univers lyrique dans la sphère domestique. Alors que le narrateur du songe allégorique souhaite trouver refuge chez Honneur après avoir été durement battu par Les Uns et Les Autres, l'accès lui est interdit par la personnification d'Âge, qui le renvoie à sa misère sénescence. Se désespérant de ne plus pouvoir servir Amour, le poète se lamente :

Doresnavant tiendray mon raenc a part,
Auprès du feu pour eschauffer la cire,
Et compteray les faitz de Sallezart
A mes voysins, de Poton ou La Hyre
[...] J'auray mon chat et mon beau petit chien
Nommé Muguet et deux ou troys gelines,
Patenostres et mes vieilles matines (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV. xv, v. 136-139 et 142-144).

Moins directement empreints d'une veine savante, ces vers nous semblent néanmoins former le point d'aboutissement de l'imprégnation d'un savoir pratique et commun : pour les qualifier, Philippe Maupeu évoque de manière suggestive « toute une imagerie de l'âge⁸³ ». Il faudra au narrateur l'intervention de Raison pour être capable de transcender ce repli sur soi en un contentement de l'âge atteint. Les poètes s'emparent donc d'une caractéristique déjà présente dans les représentations traditionnelles des âges de la vie – par opposition à la jeunesse printanière, la vieillesse est reléguée au foyer, à la chaleur de l'univers domestique – mais l'exploitent plus avant, en extraient notamment des possibilités lexicales : ici les animaux familiers et les prières quotidiennes, mis malicieusement sur le même plan. Il apparaît dès lors qu'en s'arrogeant les traits les plus caractéristiques de la vieillesse, ils produisent une corporalité parodique, qui renverse l'intention didactique de leurs modèles savants initiaux. Corps résolument sérieux lorsqu'il est saisi par la distance de la troisième personne et décrit dans son acception générique, le corps de sénescence présente d'autres possibilités lorsqu'il s'incarne à la première personne.

L'empreinte des représentations du vieillissement diffusées par les discours de savoir paraîtra peut-être bien faible dans ces réécritures à la première personne, que la parodie éloigne de leurs possibles modèles. Nous revenons au constat du caractère diffus des savoirs sur la vieillesse, qui rend difficile de tracer une origine exacte des représentations. Exagérons-nous

⁸³ Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octavien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009, p. 563.

l'importance de ces savoirs dans les imaginaires poétiques des corps sénescents, qui n'en manipuleraient que de lointains vestiges ? Les derniers vers de la ballade de Jean Régnier se chargent de dissiper toute hésitation :

Prince, l'aagè en ce point si me mect,
J'estudie kalendriers et compost,
Medecine de mon fait s'entremet,
Je ne quiers plus que l'aise et le repos (*ibid.*, ball. XII, v. 31-35).

L'intérêt nouveau qu'affiche le poète pour les « kalendriers et compost » prend une valeur de *realia*. La lecture des ouvrages qui diffusent en langue vernaculaire les savoirs de la médecine et de la morale devient sous la plume de Régnier une manie de vieillard : ce sont les anciens que concerne au premier chef l'inquiétude de la santé du corps. Outre la connaissance et la fréquentation effectives de textes tels que les *Douze mois figurez*, ces vers mettent en évidence l'horizon parodique de la pièce de Régnier⁸⁴. Le savoir diététique et moral qui régule les comportements des vieillards n'a plus rien d'un répertoire de sages conseils, c'est l'unique occupation des vieillards, leur lot de consolation. Perpétuellement débordé par ses états de santé, le corps du poète a oublié l'amour, les remèdes de la médecine constituent désormais son seul horizon. Incarnation vive d'un vieillard de « kalendrier », le sujet lyrique s'abstient de recommandations pour livrer de son corps une représentation comique et dégradée.

Chez les poètes de la sénescence, une conception relativement délimitée des traits qui conviennent à chaque âge de la vie pèse davantage que des discours de savoir précis. Quoiqu'ils partagent les mêmes types de connaissances médicales sur le corps vieillissant, les poètes n'en font pas usage au même degré : Deschamps se distingue très nettement comme passeur de savoirs, prenant appui sur des sources variées pour appuyer ses enseignements. Loin d'uniformiser les corps, les différents discours de savoir sont des ressources qui donnent lieu à d'intéressantes appropriations poétiques, des prismes modifiables par lesquels il devient possible de dire la sénescence, de signifier le corps par l'image ou de l'imposer par un lexique de la matérialité. Souvent éloignés d'une intention encyclopédique, les poètes opèrent donc de nombreuses transformations sur les codes de représentation d'un corps qu'ils déplacent vers un stéréotypage plus littéraire que savant.

⁸⁴ Notre lecture du texte s'éloigne donc de celle de Shulamith Shahar, pour qui "[t]he prevailing tone of the ballad of Jean Régnier is sadness", «[l]e ton dominant de la ballade de Jean Régnier est la tristesse » (nous traduisons), "The Old Body in Medieval Culture", art. cit., p. 169.

II. Un corps commun : constance des signes minimaux de vieillesse

La tradition qui encadre dans la littérature médiévale l'élaboration de portraits de jeunesse est fortement délimitée et bien connue : l'ordre d'énonciation des différents éléments, leurs teintes, leurs proportions sont strictement déterminés et reproduits à l'envi par les textes du Moyen Âge. On ignore en revanche encore si la sénescence dispose d'un patron aussi bien réglé. Pris entre deux orientations critiques concurrentes qui l'inscrivent d'une part dans la stricte continuité des poètes antiques et le rattachent d'autre part à l'émanation d'une compréhension intime du vieillissement, le corps sénescant peine à trouver sa place. Une difficulté supplémentaire tient à la présence toute relative des corps sénescents dans la lyrique, même en cette fin de Moyen Âge : les denses portraits de pieds en cap de jeunesse ne connaissent presque pas d'équivalent sénescant – la Belle Heaulmière constituant une exception que nous étudierons plus loin dans ce travail. Pour autant, et bien qu'ils s'expriment par d'autres biais que celui de l'évocation bien disposée, les corps vieillissants contiennent leur part d'attendu : ainsi, les spécialistes de la période ont depuis longtemps identifié le caractère presque uniformément négatif des portraits poétiques de vieillesse à la fin du Moyen Âge. Ce sont « les effets destructeurs de l'âge⁸⁵ » qui intéressent majoritairement les poètes, et la férocité avec laquelle ils dépeignent la vieillesse n'a d'égale que leur jubilation à restituer l'horreur des cadavres. Les lignes qui suivent s'attachent à déterminer quels éléments négatifs se rencontrent avec le plus de régularité dans les peintures du vieillissement que proposent les poètes de la fin du Moyen Âge, afin d'établir un portrait du vieillard type tel qu'il se présente dans notre corpus. Nous montrerons qu'il se situe au croisement de différentes écritures topiques – *memento mori*, corps de laideur ou de maladie – dont il emprunte pour partie les codes mais auxquelles il ne saurait se résumer.

1. « Blans et chanus⁸⁶ » : la blancheur de la chevelure, marqueur suffisant de sénescence ?

Il s'avère plus complexe qu'on ne le penserait de dégager les indices corporels utilisés de façon récurrente par les poètes pour signifier la sénescence. Certains repères habituels de nos regards contemporains ne font pas partie des réflexes médiévaux : la mention des rides, par

⁸⁵ Selon l'expression d'Alice Planche, qui soulignait déjà que la violence des portraits est plus frappante que leur « place quantitative », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 40.

⁸⁶ ED, Vol. VII, MCCLXVI, v. 11.

exemple, se révèle relativement rare⁸⁷. La première des marques corporelles de vieillesse nous est néanmoins commune, elle constitue un signe textuel autant qu'iconographique : les cheveux « chanus » ou « blans » apparaissent à de multiples reprises sous la plume des poètes de notre corpus. La mention est attendue et sa récurrence n'est bien entendu pas nouvelle : l'adjectif est un poncif depuis l'Antiquité⁸⁸ et n'a rien de strictement poétique ; il permet à bien des narrateurs romanesques d'introduire un personnage âgé. Sous sa forme substantivée, le terme intègre un syntagme très usité dans la langue médiévale, « jeunes et chanus », qui permet d'embrasser la totalité d'un groupe. Les poètes de la sénescence réemploient fréquemment l'adjectif : « En cel aage la teste blanche avons⁸⁹ », note Deschamps pour caractériser l'extrême vieillesse dans le chant royal qui assimile saisons et âges de la vie ; « J'ay la teste blanche et canue » affirme chez Molinet le personnage du vieil homme d'armes ; « Je suis desja vieux et chenus⁹⁰ », écrit de nouveau le poète, cette fois dans l'autoportrait qui ponctue l'épître à un ami. Il s'agit là du degré zéro de la peinture du corps de vieillesse : couleur neutre, signe immédiatement reconnaissable et débutant, à l'instar des portraits de jeunes héros courtois, par le point corporel le plus élevé, spatialement et symboliquement. Les deux adjectifs donnent l'idée d'une « sénescence blanche⁹¹ », immaculée, partiellement désincarnée.

Contrairement à l'utilisation qui en est faite dans des textes plus narratifs, l'adjectif paraît néanmoins rarement suffisant aux poètes pour signaler la sénescence. Il permet ponctuellement d'inaugurer un portrait et enclenche l'apparition d'autres termes qui le complètent. En vérité, les adjectifs « blans » et « chenus » fonctionnent souvent comme des déclencheurs de descriptions plus concrètes : sans doute semblent-ils trop édulcorés aux auteurs qui les nuancent par des mentions moins engageantes⁹². Ce mécanisme montre l'inversion qu'a subie la « teste chanue » comme signe à la fin du Moyen Âge : auréole de sagesse et de courage éternisée par

⁸⁷ Jacqueline Cerquiglini-Toulet a produit une étude très complète de l'intérêt des poètes pour la peau, mais les exemples qu'elle relève sont plus souvent des images propres à leur auteur, nous aurons l'occasion d'y revenir, « Poétique de la ride », art. cit., p. 183-193.

⁸⁸ Marie-Thérèse Lorcin souligne que « [l]es signes physiques et mentaux de la vieillesse sont en effet répertoriés depuis l'Antiquité. La liste ne varie guère et les cheveux gris viennent presque toujours en tête », « Gérontologie et Gériatrie au Moyen Âge », art. cit.

⁸⁹ ED, Vol. V, MLXXVII, v. 43.

⁹⁰ Molinet, *F&D II*, PF, VII, v. 227 et XLVII, v. 37.

⁹¹ Nous formons le terme à partir de la catégorie de « macabre blanc », que nous empruntons à Christine Martineau-Génieys, *Le Thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 2009, p. 81.

⁹² Nous nous écartons ici des analyses de Robert Magnan, qui soulignait déjà que la blancheur de la chevelure fonctionne comme « emblème » (“*emblem*”) de la sénescence. Mais selon lui, la raison même de ce succès est la dimension désincarnée du trait, qui “*provides for easy abstraction into metaphors*” (« offre un point d'entrée aisé vers l'abstraction et les métaphores ») et constitue un signe “*less sensory than the various other signs of aging and thus more readily appropriated for emblematic use*” (« moins sensoriel que les divers autres signes du vieillissement et donc plus facilement appropriable à des fins emblématiques », nous traduisons). La régularité avec laquelle les poètes associent la chevelure blanche à d'autres signes nous paraît aller à l'encontre de cette affirmation, *Aspects of senescence*, op. cit., p. 119-120.

la figure de Charlemagne, « parure d'honneur » selon les termes d'Alice Planche⁹³, elle apparaît désormais systématiquement en contexte négatif, comme prélude à l'énumération d'une série de maux. Il arrive ainsi que les poètes remotivent la mention des cheveux blancs en l'assortissant d'explications médicales – nous avons déjà examiné la remarque de Deschamps sur le vieillard désireux d'épouser une jeune femme « de froit a ja les cheveux blans⁹⁴ » – ou en la reliant à des défaillances moins éthérées : l'autoportrait de Molinet, « Je suis desja vieux et chenus⁹⁵ », précède immédiatement une évocation de son impuissance sexuelle que nous aurons l'occasion d'analyser en détail. De la même manière chez Octovien de Saint-Gelais, l'autoportrait en vieillard ajoute au blanchissement de la chevelure la mention de la goutte :

Ore congoys que ma saison se passe,
Car de grison je suy devenu blanc,
Chauve et chanu. Plus ne fault que le banc
Ou la selle pour sejourner ma goutte (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xv, v. 122-125).

Auparavant signe mélioratif de sagesse, la blancheur de la chevelure marque désormais l'inexorable approche du déclin ou du trépas, comme dans la prise de conscience qui frappe le sujet lyrique d'une ballade de Deschamps : « Mais ce fut tart ; or vis que je fus blans / Et que ma mort desirent ja mi hoir⁹⁶ ». Le poète manie habilement la polysémie du terme « blans », qui désigne simultanément la couleur dominante de la vieillesse – sans qu'il faille même préciser qu'il est question de la chevelure – et la naïveté de celui qui s'est bercé d'illusions sans se prémunir contre le grand âge. Deschamps réemploie le jeu de mots dans une pièce de *memento senescere* adressée aux jeunes infatués de la cour qui rient de ceux « Qui ne servent que d'autrui avoier, / De po servir et d'estre gris et blans⁹⁷ ».

Le calembour de Deschamps emblématise la dégradation qui touche la respectable blancheur de la chevelure chez les poètes de la fin du Moyen Âge : jadis signe de respectabilité, elle dénote dorénavant le mépris social qui frappe les vieillards. La netteté des cheveux blancs ne suffit donc pas aux poètes de la sénescence, qui la dégradent et l'assortissent de signes autrement plus concrets, plus propres à dire l'incontrôlable corporéité des vieillards.

⁹³ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 40.

⁹⁴ ED, Vol. IV, DCXIII, v. 5.

⁹⁵ Molinet, *F&D II*, PF, XLVII, v. 37.

⁹⁶ ED, Vol. II, CCXCVII, v. 25-26.

⁹⁷ ED, Vol. II, CCXXXVII, v. 3-4.

2. Une écriture du corps malade

Il n'est guère surprenant que les poètes des XIV^e et XV^e siècles jugent trop abstraite la « teste chenuë » de rigueur dans la fiction médiévale : le corps sénescence est d'abord sous leur plume un corps malade, secoué de flux divers. Les récits allégoriques témoignent avec constance de cette association : Philippe Maupeu rappelle que Vieillesse est accompagnée d'Enfermeté lorsqu'elle se manifeste au pèlerin de Guillaume de Deguileville pour l'enjoindre de songer au trépas, toutes deux apparaissant sous les traits de deux vieilles femmes⁹⁸. C'est encore Maladie et son « hydeux regard et face refroidie » qui assaille l'Acteur de Saint-Gelais dès l'instant où il tombe envieilli, exclu par âge du Séjour d'Honneur⁹⁹. La maladie se présente déjà chez Cicéron comme l'un des maux susceptibles de ternir la réputation du grand âge et l'on retrouve cette idée dans la traduction de Laurent de Premierfait : « vieillesse fait le corps enferme et maladif¹⁰⁰ ». Dans l'écriture de ce corps dérégulé se rejouent les conceptions médicales de la période, l'enveloppe sénescence apparaissant comme un vaste écoulement de fluides, un torrent d'humeurs se vidant de toute part. Il n'est pas exclu qu'une tendance esthétique médiévale à exhiber des corps souffrants ait aussi plus largement joué un rôle : Samantha Riches et Bettina Bildhauer notent avec raison que le public curial est habitué à voir représentées dans la littérature qu'il consomme des « attaques contre le corps¹⁰¹ » de tous types. La vulnérabilité des corps, les blessures et douleurs physiques sont déjà au cœur des textes romanesques, épiques et poétiques¹⁰² ; les maux de la vieillesse ne sont peut-être qu'une déclinaison supplémentaire des multiples souffrances qui percutent les chairs de la littérature médiévale.

La sénescence n'en possède pas moins des particularités bien identifiables : parmi les maux les plus fréquemment mentionnés, la goutte constitue un passage obligé des portraits de vieillards. Le mal est d'autant plus susceptible d'être convoqué qu'il prend des formes très diverses : la médecine médiévale ne l'associe pas à une unique douleur articulaire mais à de multiples affections qui peuvent toucher différentes parties du corps¹⁰³. Les vieillards de

⁹⁸ Guillaume de Deguileville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Librairie générale française, 2015, v. 17114-17315.

⁹⁹ Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur*, IV.xv, v. 19-36.

¹⁰⁰ Laurent de Premierfait, *Le Livre de vieillesse*, éd. cit., p. 69.

¹⁰¹ Nous traduisons l'expression "attacks on the body", *A Cultural History of the Human Body*, op. cit., Chapitre neuf, "Cultural Representations of the Body", p. 185-186.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Karin Becker le rappelle et remarque que la *Lettres envoyées a un nouvel marié gouteux* de Deschamps distingue trois types de gouttes, ED, Vol. VIII, MCCCCVIII, cité dans *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 80-81.

Deschamps sont atteints de la « goutte es flans¹⁰⁴ » et le poète lui-même prétend que « les gouttes [lui] font morsure¹⁰⁵ » ; un vieux barbon qui entrave les jeunes amours dépeint par Christine de Pizan est « de goutte contrefait¹⁰⁶ ». Le mal apparaît encore chez Molinet dans l'autoportrait du vieillard du *Donet* : « Je suis en viellesse chagraine, / Gouteux, foible, pellié devant¹⁰⁷ ». Charles d'Orléans lui-même le revendique, non sans lui appliquer au préalable le filtre de l'abstraction qui lui est chère, puisqu'il se dit « Pris de goutte de Grevance¹⁰⁸ ». Bien souvent la goutte s'inscrit dans – ou annonce – l'énumération d'une série de maux, ou plutôt de pertes de liquides :

Ains suy par gouttes confondus,
 Tousseux, enrumez, enfondus (ED, Vol. VI, MCCXXVIII, v. 24-25).
 Povre signe est que d'avoir mal es rains,
 Plaindre son doux et devenir goutteux,
 Mal es costez et avoir chaudes mains
 Et de sentir quant le temps est pluieux (ED, Vol. V, DCCCXXXIII, v. 1-4).
 Puisqu'il est sourt, vieil et chanu,
 Layt et ridé et n'y voit goutte
 Et ropieux comme ung chat nu,
 Chachieux ou qu'il a la goutte (Chastellain, *TR*, LXXV, v. 519-522).
 A quoy est bon ce vieillard plein de toux,
 Fors a tencier, rechigner et crachier ? (Christine de Pizan, *Cent Ballades*, LXXVIII, v. 10-11).

Chaque poète décline sa propre série d'indispositions mais les extraits se font écho dans ce qu'ils expriment d'un corps souffrant, dysfonctionnel. Deschamps est à n'en pas douter le maître en la matière : dans des autoportraits en vieillard souffrant que Madeleine Jeay appelle joliment des « ballades énumératives en forme d'anti-blason¹⁰⁹ », il pointe alternativement l'une ou l'autre zone de son corps douloureux, nourrissant l'image du « povre Eustace » qui « [c]hascun jour [a] un nouvel accident, / Bout en costé ou autre maladie¹¹⁰ ». La vieillesse va de pair avec la condition de malade, les propos que Sagesse tient au sujet lyrique de Meschinot le rappellent : « Force le vieil laisse / Et Maladie le prent et maine en lesse¹¹¹ ». Charles

¹⁰⁴ ED, Vol. II, CXCI, v. 11 ; Vol. IV, DCXIII, v. 9.

¹⁰⁵ ED, Vol. VIII, MCCCCXLIX, v. 21.

¹⁰⁶ Christine de Pizan, *Cent Ballades*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Maurice Roy, Paris, Société des anciens textes français, 1886-1896, vol. I, Ballade LXXVIII, v. 6.

¹⁰⁷ Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 205-206.

¹⁰⁸ *HC II*, CCCCXXI, v. 3.

¹⁰⁹ Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 425.

¹¹⁰ ED, Vol. VIII, MCCCCL, v. 25-26. Voir également Vol. VII, MCCLXVI et Vol. VIII, MCCCCL.

¹¹¹ Meschinot, *Lunettes*, v. 1802-1803.

d'Orléans ne dit pas autre chose lorsque, échafaudant un procès fictif, il énonce les griefs qu'il porte à l'encontre de Vieillesse: « Car en douleur et maladie / Nous faictes user nostre vie¹¹² ».

Goutte, toux, roupie sont fréquemment mentionnées pour évoquer la sénescence et informent le type de portrait composé. Le corps de vieillesse n'est pas sans lien avec les codes d'écriture traditionnels du portrait de laideur. Comme lui, il tend à l'énumération d'une série de disgrâces faites, comme le rappelle Henrik Specht, pour susciter la répulsion, conférant à la maladie un rôle central :

[t]he conventional Latin *descriptio* of repulsive appearance was characterized by extensive reliance on the nauseating symptoms of disease, of facial and/or corporal deformity, and of an alarming lack of personal hygiene¹¹³.

Mais les maladies envahissent à un degré bien supérieur le corps sénescant, reléguant les autres caractéristiques de laideur au second plan. Elles ne suggèrent pas des accès pathologiques, des souffrances ponctuelles mais une condition permanente de malade. Tout en suscitant sciemment la répulsion, il faut dire la fuite irréprouvable des humeurs, la déperdition de chaleur que l'on sait désormais propres au grand âge. En s'opposant au paradigme de la jeunesse, le corps de vieillesse possède la particularité frappante d'être doté d'une intériorité, voire de n'apparaître qu'à travers elle. Il s'agit moins de traduire l'apparence du corps que ce qu'il ressent. La plupart des textes nous laissent de fait bien en peine de dessiner le visage ou le corps d'un de ces vieillards mais l'on sait quelles affections les touchent¹¹⁴.

Le portrait de vieillesse compose donc une série de diagnostics, il dit la profondeur d'un organisme, les mouvements qui l'animent, ce qui n'est pas toujours perceptible à l'œil nu. Il entre ainsi en net contraste avec la description de la jeunesse, qui dépeint un corps en surface où les sens de la vue et du toucher ont un rôle prépondérant. Liquide, fuyante, la sénescence brouille les proportions bien circonscrites de la beauté printanière en donnant à voir une organicité qui ne devrait pas l'être. Ses débordements font place à d'autres sens, on entend la vieillesse par ses expectorations tout autant qu'on la ressent : Deschamps « tousse a desmesure¹¹⁵ ». Cet excès d'humeurs correspond une fois de plus à la description traditionnelle des vieillards – « *sputum emittitur, tussis frequentatur* », note Pierre Bersuire sur le vieillard

¹¹² *HC I*, CXXII, v. 16-17.

¹¹³ « La description latine conventionnelle d'une apparence repoussante se caractérisait par un recours massif aux symptômes nauséabonds de la maladie, de la difformité faciale et/ou corporelle et du manque alarmant d'hygiène personnelle » (nous traduisons), Henrik Specht, "The Beautiful, the Handsome, and the Ugly: Some Aspects of Character Portrayal in Medieval Literature", *Studia Neophilologica*, n° 56, 1984, p. 135.

¹¹⁴ Au sujet du corps masculin de vieillesse, Alice Planche note : « [l]a gravité n'en est pas jaugée d'après l'image spéculaire, on dirait même que le poète dédaigne de se regarder dans la glace et se soucie peu des modifications fâcheuses que les autres peuvent constater. Ce sont les ravages internes qui le désolent », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 52.

¹¹⁵ ED, Vol. VIII, MCCCCXLIX, v. 15.

lorsqu'il traite des âges de la vie¹¹⁶ – mais les poètes se l'approprient pleinement pour l'opposer plus clairement à leur jeune âge : le vieillard du *Donet* de Molinet l'exprime en une efficace allusion obscène « *Audior de hault et de bas / Maintenant crachier et toussir*¹¹⁷ ». De façon tout aussi sensible, le sujet lyrique du *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais voit ses chants convertis en désagréables quintes de toux :

Chanter souloys et rimoyer souvent.
Ores me fault en lieu de telles choses
Toussir, cracher. Ce sont les fleurs et roses
De viellessë et ses jeux beaulx et gens
Pour festoyer entre nous bonnes gens (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV. xv, v. 68-72).

L'ironie pleine de mélancolie de Saint-Gelais transforme la douceur des chants en des crachats auxquels la métaphore des « fleurs et roses » confère une matérialité peu ragoûtante, puisque le seul langage dont est désormais capable le poète est celui de la maladie.

Les extraits cités laissent en outre percevoir l'existence d'un moule syntaxique topique propre à traduire cette désagrégation : l'accumulation d'un grand nombre d'éléments brefs en parataxe ou en hypotaxe révèle la multiplication des zones de douleurs de la vieillesse. Le choix rhétorique de la liste pour décrire les corps n'est pas nouveau : il faut d'emblée rappeler que les arts poétiques du Moyen Âge catégorisent la description comme un type d'amplification et que l'accumulation des éléments descriptifs y est la norme¹¹⁸. Robert Magnan souligne d'ailleurs avec raison l'influence latine qui oriente ce type de listes et plus particulièrement le rôle de l'*Art poétique* d'Horace et de la Satire X de Juvénal¹¹⁹. Le vers d'Horace – « *Multa senem circumveniunt incommoda*¹²⁰ » – a souvent été mobilisé comme clé d'interprétation pour comprendre les descriptions de vieillesse de la poésie médiévale. Il est certain que le passage de l'*Art poétique* dont il est extrait hante constamment les esprits des auteurs médiévaux : Horace y recommande d'adapter la description des personnages à leurs diverses caractéristiques, parmi lesquelles le genre, la condition sociale, mais aussi l'âge. Ce conseil a durablement marqué notre période d'étude et est repris par les arts poétiques les plus connus¹²¹.

¹¹⁶ « Il crache, il est fréquemment pris de quintes de toux » (nous traduisons), *Reductorium Morale*, éd. J. Keerbergh, 1609, livre III, p. 66.

¹¹⁷ Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 543-544.

¹¹⁸ C'est la classification qu'opèrent les traités de Geoffroi de Vinsauf, le *Poetria Nova* comme le *Documentum de arte versificandi*, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. Edmond Faral, Paris, Champion, 1958, v. 554-665, p. 214-217 et p. 271-273.

¹¹⁹ Robert Magnan, *Aspects of senescence, op. cit.*, p. 134 et p. 138.

¹²⁰ « Mille incommodités assiègent le vieillard », *Art poétique*, dans *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934, v. 169.

¹²¹ Matthieu de Vendôme y fait allusion dans l'*Ars versificatoria*, Geoffroi de Vinsauf cite Horace dans le *Documentum de arte versificandi*, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, op. cit.*, p. 119 et p. 310-311.

Cependant, c'est à des caractères plutôt qu'à des corps qu'Horace réfère : « *Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, / mobilibusque decor naturis dandus et annis*¹²² ». De fait, la description du caractère de sénescence que le vers sur les indispositions physiques des vieillards inaugure pointe essentiellement des dispositions psychologiques :

*Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod
quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti,
vel quod res omnis timide gelideque ministrat,
dilatator, spe longus, iners avidusque futuri,
difficilis, querulus, laudator temporis acti
se puero, castigator censorque minorum*¹²³.

Si l'on retrouve de nombreux éléments que les poètes de la sénescence ont su réinvestir – le goût de la thésaurisation, la lenteur des gestes et le regard critique que les vieillards portent sur le présent – il faut tenir compte des limites d'une influence : les recommandations d'Horace dessinent un caractère et non un corps, nous sommes loin des énumérations d'affections des poètes de la sénescence. Elles semblent en revanche bien plus proches de la satire de Juvénal, qui prend aussi pour point d'ancrage de son portrait des vieillards leur mauvaise condition physique¹²⁴ :

*Sed quam continuus et quantis longa senectus
plena malis ! Deformem et taetrum ante omnia uultum,
dissimilemque sui, deformem pro cute pellem,
pendentesque genas, et tales aspice rugas
quales, umbriferos ubi pandit Thabraca saltus,
in uetula scalpit jam mater simia bucca*¹²⁵.

Selon son habitude, Juvénal poursuit longuement cet acharnement descriptif contre les corps sénescents, dont il redit plus loin que la maladie les accable : « *circumsilit, agmine facto,*

¹²² « Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent », Horace, éd. cit., v. 156-157.

¹²³ « Mille incommodités assiègent le vieillard, soit qu'il amasse, se prive misérablement des biens acquis et craigne de s'en servir, soit qu'il se montre, dans l'exécution de toute chose, timide et glacé, temporisateur, ami des longs espoirs, sans activité, avide d'avenir, quinteux, grondeur, panégyriste du temps écoulé quand il était enfant, censeur prompt à gourmander les plus jeunes », *ibid.*, v. 169-174. François Villeneuve a sans doute souhaité instiller davantage de corporéité en traduisant l'adjectif « *difficile* » par « quinteux », alors qu'Horace semble surtout faire signe vers le mauvais caractère des vieillards.

¹²⁴ Robert Magnan notait en effet déjà qu'Horace « *uses the rather vague term 'incommoda' and discusses only the behavior of senescence, with no mention of physical aspects* », « utilise le terme plutôt vague d'« *incommoda* » et ne traite que du comportement de la sénescence, sans mentionner ses aspects physiques » (nous traduisons) et que des auteurs comme Innocent III ou Deschamps paraissent plus proches de la Satire X de Juvénal, *Aspects of Senescence*, *op. cit.*, p. 98.

¹²⁵ « Mais à quelle suite de maux – et quels maux – une longue vieillesse n'est-elle pas assujettie ! C'est en premier lieu ce visage déformé, hideux, méconnaissable ; au lieu de peau, ce vilain cuir, ces joues pendantes, ces rides pareilles à celles que gratte une mère guenon autour de sa vieille bouche dans les forêts ombrées de Thabraca », Juvénal, Satire X, éd. et trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1983 (1ère éd. 1931), v. 190-195.

*morborum omne genus*¹²⁶ ». La liste variée des douleurs qui lancent les pauvres vieillards rappelle fort, et nous rejoignons ici pleinement Robert Magnan, les affections multiples que s'attribue Deschamps :

*Ille umero, hic lumbis, hic coxa debilis ; ambos
perdidit ille oculos et luscis inuidet ; huius
pallida labra cibum accipiunt digitis alienis*¹²⁷.

On retrouve la vivacité d'une écriture qui fonctionne par accumulations progressives et désigne une à une les zones de douleurs possibles. Correspondant à ce régime poétique global, les corps sénescents de notre corpus conservent cependant, nous l'avons vu, la particularité des pathologies liquides, qui renvoient plus directement au cadre des humeurs : la goutte, la « rongne », la roupie. Robert Magnan remarque donc avec raison que les poètes de la fin du Moyen Âge ont su exploiter pleinement une technique dont Juvénal avait disposé les prémices :

*Juvenal mentions several other feats that would be easier to accomplish than to list the illnesses of age; medieval authors show a certain eagerness to accept this challenge, which offers a fine opportunity for accumulatio*¹²⁸.

Aux orientations que prescrit la tradition latine, il n'est en outre pas impossible que les poètes des XIV^e et XV^e siècles juxtaposent une technique d'écriture médicale. Il est ainsi indispensable selon Karin Becker de relier les autoportraits de Deschamps en vieillard souffreteux aux symptômes qu'énumèrent les traités médicaux de son époque. Analysant l'une de ces évocations, elle la considère comme « largement stéréotypée », reprenant à la première personne les listes de *signa mortis* que l'on rencontre dans les traités médicaux : « calvitie, rides, déclin de la vue, surdité, toux, migraines, mal de dents, manque d'appétit, gravelle, goutte, membres tremblants, dos courbé, marche difficile, etc¹²⁹ ». Les habitudes descriptives de la médecine médiévale éclairent certes l'écriture poétique des corps vieillissants mais il semble que la mise en liste de leurs caractéristiques dépasse largement le domaine médical. Elle fait partie de ces manières traditionnelles d'exprimer le vieillir dont on ne peut nettement retracer l'origine, que les poètes ont pu lire dans des essais de médecine aussi bien que dans des

¹²⁶ « [T]outes les maladies viennent danser en rond autour de lui », *ibid.*, v. 218-219.

¹²⁷ « Parmi les vieillards, l'un a mal à l'épaule, l'autre aux reins, l'autre à la cuisse. Celui-ci a perdu les deux yeux et envie les borgnes ; il faut à celui-là que les doigts d'autrui portent la nourriture à ses lèvres pâlies », *ibid.*, v. 228-230.

¹²⁸ « Juvénal mentionne plusieurs exploits qu'il serait plus facile d'accomplir que d'énumérer les maladies de l'âge ; les auteurs médiévaux montrent un certain empressement à relever ce défi, qui offre une belle occasion d'accumulation » (nous traduisons), Robert Magnan, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 138.

¹²⁹ Karin Becker, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 78. L'analyse concerne la ballade MCCLXVI, Vol. VII. Sur les liens d'Eustache Deschamps à la littérature médicale de son temps, voir également *Eustache Deschamps en son temps*, éd. Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 287-289.

encyclopédies ou des traités moraux sur les âges de la vie¹³⁰. Ainsi, le *De Miseria* de Lothaire de Segni, dont on connaît l'influence considérable, peut avoir servi de modèles à de nombreux poètes pour leur représentation d'une vieille accablée de maux et de laideurs¹³¹ :

[s]i quis autem ad senectutem pervenerit aut processerit, statim cor ejus affligitur et caput concutitur, languet spiritus et felet hanelitus, facies rugatur et statura curvatur, caligant oculi et vacillant articuli, nares effluunt et crines defluunt, tremit tactus et deperit actus, dentes putrescunt et aures surdescunt¹³².

Si le moraliste renvoie plus loin au vers d'Horace¹³³, la déliquescence qu'il dépeint est bien plus concrète. L'équilibre rimique et rythmique de l'énumération de Lothaire donne l'idée d'un mouvement irrépessible ou d'une progression languissante : la conjonction « et » installe un balancement, presque une équivalence entre deux constats d'affaiblissement. La sénescence devient une litanie aux sonorités répétitives et ennuyeuses. Les poètes de la période tardo-médiévale se sont d'autant plus aisément emparés de ce moule syntaxique qu'il leur est familier. Sur ce sujet, il est possible de renvoyer aux lignes de perspective que dessine l'étude de Madeleine Jeay quant à l'emploi des listes dans la littérature médiévale. En énumérant les manifestations du vieillir, les poètes jouent-ils d'une « dimension pédagogique et encyclopédique de la liste », qui ferait montre d'un savoir médical ? Ou s'agit-il plutôt d'exploiter « le caractère comique que peut prendre l'accumulation verbale » en multipliant les éléments dysfonctionnels du corps vieillissant¹³⁴ ? Une analyse plus précise serait à même d'en décider pour chaque texte, mais l'on aime à penser que l'usage de la liste prend une pertinence particulière dans le cas du vieillissement : en latin comme en langue vernaculaire, la surenchère illustre l'impossibilité de circonscrire un corps qui échappe à tout moment dans sa liquéfaction et court dangereusement vers le trépas. Pour la même raison, il est important que l'évocation du corps de vieille, par contraste avec son homologue jeune, ne soit pas arrangée selon un ordre préétabli. Les poètes convoquent les différents maux sans souci de hiérarchie, pointant

¹³⁰ Outre le *De Miseria* de Lothaire de Segni, on peut renvoyer au traité de Pierre Bersuire qui attire l'attention de Denis Hüe (« L'image de l'âge, traités et poèmes des Âges de l'homme », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, op. cit., disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3247>, consulté le 23/04/2020) ou au régime de santé du XIII^e siècle attribué à Bacon qu'étudie Marie-Thérèse Lorcin (« Gérontologie et Gériatrie au Moyen Âge », art. cit.).

¹³¹ Robert Magnan a souligné l'importance de l'influence d'Innocent III sur les descriptions de vieillards, *Aspects of Senescence*, op. cit., p. 98.

¹³² « Si, cependant, un homme atteint la vieillesse, alors son cœur est affaibli et sa tête branlante, son souffle manque et son haleine pue, sa face est ridée et son dos courbé, ses yeux sont voilés et ses articulations chancellent, son nez coule et ses cheveux tombent et sa marche s'arrête, ses dents pourrissent et ses oreilles s'alourdissent », le texte et sa traduction son extraits de l'*Anthologie* de Clotilde Dauphant, éd. cit., p. 179, et p. 229.

¹³³ « *Audi poetam : 'Multa senem circumveniunt incommoda'* », « Écoute le poète : 'Le vieux lard est assailli par bien des infirmités' », *ibid.* Comme François Villeneuve, Clotilde Dauphant a sans doute souhaité accroître la corporéité des vers d'Horace en traduisant le très neutre « *senem* » par « vieux lard ». Lothaire de Segni s'inspire en vérité surtout d'Horace pour sa description du caractère de vieillard, qui suit immédiatement le portrait physique.

¹³⁴ Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots*, op. cit., p. 33 et p. 34.

alternativement l'une ou l'autre région du corps¹³⁵. La sénescence impose cette écriture chaotique, parfois résumée avec succès : « Pardonnez moy, car je m'en vois en blobes » note Deschamps, ou encore « Mon corps est tout affolé¹³⁶ », seules mentions quelque peu incarnées d'une ballade qui pleure la déchéance intellectuelle et sociale survenue avec la sénescence et d'un rondeau qui annonce l'atteinte de la cinquantaine. Le second vers cité joue consciemment de la polysémie du terme « affolé », qui traduit dans le même temps le bouleversement des équilibres et la blessure infligée au corps atteint par la vieillesse.

La forte présence de la maladie dans les représentations poétiques de corps vieillissants questionne la possibilité d'une dissociation : en quoi la sénescence se distingue-t-elle de la description du corps malade ? Les listes de maux ne sont en effet pas rares chez Deschamps, qui ne les réserve pas à l'expression de la vieillesse. Déconseillant l'engagement dans la campagne guerrière de France à cause des rigueurs du froid hivernal, il met en garde :

Il a trop froit qui a tel billait bille,
Encouruz est, chetis et rupieux,
Et a les doiz roides comme cheville,
Rume le prant et puis devient tousseux (ED, Vol. V, DCCCLXXIX, v. 9-12).

Une énumération similaire se rencontre dans l'une de ces ballades qui font la drôlerie si particulière de l'œuvre de Deschamps, désapprouvant avec verve l'habitude nocive de dormir à deux dans la même couche :

Contraires sont, descouvers et fruilleux,
La rongne en vient, la toux, boces et cleux ;
Si vault trop mieulx chascun en son recoy
Dormir a part, pour le moins perilleux (ED, Vol. V, MXXVIII, v. 26-29).

Que Deschamps en soit ou non l'inspirateur, la disposition en série des maladies se pratique encore au XV^e siècle dans la *Condamnation de Banquet*, qui illustre les effets délétères d'une consommation excessive de vin par l'énumération des maux qui en découlent :

Dont viennent tant de gens malades,
Catherreux, gravelleux, gouteux,
Debilitiez, fragiles, fades
Podagres, poussifz et boiteux,

¹³⁵ Cette idée s'écarte nettement de ce que défend Karin Becker dans son analyse des autoportraits de Deschamps en vieillard : « [l]e schéma de la description est topologique : tout comme les médecins de son époque, Deschamps procède 'de la tête aux pieds' (*a capite ad calcem*), ce qui correspond d'ailleurs aux règles établies par les arts poétiques pour la composition des portraits littéraires », *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 78-79. En vérité, dès les trois premiers vers de la ballade que Karin Becker analyse, le poète passe de l'évocation de la courbure du corps à celle de la surdité puis de la perte des cheveux, ED, Vol. VII, MCCLXVI.

¹³⁶ ED, Vol. II, CCXXV, refrain et Vol. IV, DCLVII, v. 5.

Rogne, roupie, goutte, rhume, toux : les extraits convoqués suffisent à considérer que la sénescence n'a pas le monopole des listes de pathologies, ni même celui d'un mal en particulier. Que le corps de vieillesse et le corps souffrant partagent les mêmes signes représentatifs n'en est pas moins significatif d'une certaine poétique : le corps vieillissant est bien traité par les poètes comme s'il était atteint d'une maladie. Les extraits convoqués remplissent des objectifs variés – mise en garde d'ordre diététique, énumération carnavalesque – mais tous paraissent céder à ce plaisir de la liste que l'on rencontrait déjà dans les séries d'affections qui touchent le corps de vieillesse¹³⁸. Le détail des déliquescences sénescences n'est apparemment pas sans charme pour les poètes. Fait pour susciter rejet et dégoût, le corps vieillissant est aussi un objet poétique jubilatoire : il est l'occasion d'accumuler avec malice des réalités pathologiques peu ragoûtantes.

La perte de forces et de fluides caractérise en somme les corps vieillissants de notre corpus, dont l'organicité est souvent détaillée avec délectation. Livrant un aperçu des souffrances qui taraudent les sénescents, ces descriptions du corps de vieillesse ne cherchent pas forcément pour autant à susciter l'empathie. Dans leur organicité humiliante se dessine l'empreinte des *memento mori* et du mépris du monde, si actifs dans les poétiques de cette fin de Moyen Âge. Sans qu'ils doivent être explicitement reliés à un discours de mise en garde, les corps vieillissants révèlent ce que cachent les portraits de beauté, le triomphe des fonctions physiologiques sur la plaisante enveloppe corporelle. Toute description médiévale programme une réaction : de la même manière que les attraits des beautés printanières convergent vers le plaisir et l'admiration qu'elles suscitent pour d'implicites spectateurs, les corps de vieillesse commandent rejet et dégoût. Les portraits du grand âge prévoient cet effet de lecture : le portrait du vieux courtisan plein d'humeurs de Chastellain cité précédemment se conclut sur une repoussante laideur – « C'est a court ung lait parement¹³⁹ » ; les laideurs du vieux barbon justifient chez Christine de Pizan la détestation des amants « Je le hé trop, l'arné, vieil et deffait¹⁴⁰ ».

¹³⁷ *La Condamnation de Banquet*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1991, p. 162, v. 1415-1419.

¹³⁸ Robert Magnan remarque déjà à propos des listes de Deschamps ou du *Testament* de Jean de Meun que la description du corps sénescent “*offers a fine opportunity for accumulatio*”, « offre une excellente occasion d'*accumulatio* » (nous traduisons), *Aspects of Senescence*, op. cit., p. 138.

¹³⁹ Chastellain, *TR*, LXXV, v. 524.

¹⁴⁰ Christine de Pizan, *Cent Ballades*, LXXVIII, v. 13.

3. Des vieillards corps et âme

Bien qu'elles constituent un intérêt tout particulier et soient utilisées de façon récurrente par les poètes, les listes de maux ne forment pourtant pas l'ordinaire des corps de vieillesse. Certains poètes, comme Chastellain ou Taillevent, n'en font jamais mention. On retrouve alors la difficulté à établir les éléments fixes qui assureraient le portrait sénescence type : le corps de vieillard s'avère toujours beaucoup plus lâche que la description de jeunesse. Quelques mots peuvent suffire à le figurer, qui traduisent souvent un état très général et resteront les seules mentions corporelles de textes pourtant consacrés à la sénescence. « [J]e deviens viel, sourt et lourt¹⁴¹ », se contente par exemple d'écrire Charles d'Orléans, brève esquisse d'un corps devenu vieux et déplacé dans un rondeau qui déplore les « soucis de la cour » dont il est accablé.

Dès lors, plutôt qu'encodés par des termes attendus, les corps sénescents paraissent ancrés dans un imaginaire diffus de la vieillesse, un stock d'images et d'expressions relativement vaste dans lequel les poètes puisent à leur guise. Une telle souplesse du cadre nous amène de nouveau à insister sur l'absence de dualisme qui se dégage des représentations de la vieillesse dans notre corpus : en isolant le corps des sénescents comme unité pertinente de sens, nous appliquons aux poètes médiévaux une méthodologie qui ne tient pas compte de la démarche d'une grande partie des textes. Les comportements et les traits que nous qualifierions de psychologiques plutôt que corporels tiennent une place cruciale dans les portraits de sénescents et offrent sans doute aux lecteurs et lectrices de la période tardo-médiévale une figuration tout aussi familière que celle des corps. Les textes de Deschamps manient tout particulièrement cet entrelacement des différentes dimensions de la vieillesse. Il est rare que ses portraits de vieillards n'intègrent que des composantes corporelles :

Ce temps passé, devient chanuz et blans
Par vieillesce homs, s'a mainte passion,
Doleur de chief, froidure, goute es flans ;
De s'ame doit avoir compassion (ED, Vol. II, CXCI, v. 9-12).

La dégradation du caractère de l'homme, l'assaut des maladies, la nécessité de se tourner vers Dieu, tous ces éléments sont mis sur le même plan et contribuent à figurer la vieillesse. Aux vieillards correspond non seulement un corps mais un tempérament, un certain rapport au monde tout aussi représentatif que les mentions qui semblent à première vue plus matérielles. Parce que les discours poétiques se font le reflet des conceptions médiévales des âges de la vie, la déchéance corporelle des vieillards est indissociable du mode de vie qui leur correspond. Une

¹⁴¹ HC II, CCCCXXVII, v. 9.

disposition d'esprit, un trait de caractère traditionnellement associés au grand âge peuvent en dire assez dans des textes qui répugnent à une esthétique très incarnée.

De ce fait, les poètes exploitent à leur gré les différentes facettes du vieillir : le degré de matérialité de la sénescence marque une partition dans le corpus examiné, entre certains auteurs adeptes d'une poésie de la corporéité – si ce n'est, comme nous aurons l'occasion de l'étudier, d'une poésie de l'obscène – et d'autres plus enclins à un lyrisme méditatif. D'un côté, Deschamps et Molinet convoquent sans hésiter les détails peu séduisants du vieillir ; de l'autre, des poètes comme Charles d'Orléans ou Froissart tendent à estomper les inconvenances du corps de vieillesse en l'inscrivant par exemple dans des processus de métaphorisation. Plusieurs poètes comme Meschinot, Taillevent ou Chastellain constituent des cas limites plus complexes à positionner, nous analyserons plus loin leur esthétique. Tous partagent pourtant, nous continuerons de le constater tout au long de notre étude, une même conception du vieillissement, celle des schémas des âges de la vie ; ainsi leurs représentations se recoupent-elles fréquemment. La claustration que s'infligent les sujets lyriques de Charles d'Orléans ou de Froissart, retirés dans une solitude méditative et prônant le retrait de l'amour rejoint l'image d'Epinal du corps de vieillard recourbé au coin du feu. Cette posture de retrait est d'ailleurs l'équivalent anobli des préférences qu'exprime le vieillard du *Donet* de Molinet sur les occupations qui conviennent à son âge¹⁴².

De la blancheur des cheveux aux douleurs de la goutte, le corps des vieillards trouve donc une formalisation relative dans la poésie de la fin du Moyen Âge, qui lui associe régulièrement le même ensemble de traits négatifs. Bien qu'ils puisent dans une tradition ancienne et plurielle de représentations du corps vieillissant – l'*Art poétique* d'Horace et la Satire X de Juvénal, les traités médicaux, les textes didactiques –, les auteurs acclimatent ce legs culturel aux besoins de leur poésie. La blancheur des cheveux déclenche désormais des affections en série, l'inventaire des états maladifs qui tourmentent le corps sénescant acquiert une précision jubilatoire et figure une organicité grotesque. Aucune caractéristique ne s'avère néanmoins indispensable pour décrire les corps sénescents. Plus plastiques que leurs homologues de jeunesse, les corps de vieillards combinent aux traits physiques des propriétés de caractère ou de comportement qui les figurent tout aussi bien. Il appartient dès lors à chaque poète de sélectionner les attributs qui correspondent à l'esthétique et à la tonalité de son texte.

¹⁴² Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 481-484

III. Une opposition en partage : l'antagonisme corps de jeunesse / corps de vieillesse

L'analyse des signes minimaux de sénescence a permis d'identifier un indice fort du figement du discours sur le corps de vieillesse, qui s'attarde avec constance sur certains éléments corporels. En se détachant quelque peu de la stricte description des corps sénescents, on constate que leurs modalités d'apparition se répètent également dans leur contexte d'évocation. Si la matérialité des corps n'est pas aussi présente qu'on l'attendrait dans la poésie de la fin du Moyen Âge, il est à noter que les descriptions fournies de corps sénescents voisinent la plupart du temps celles des corps perdus de la jeunesse. Ce binarisme n'est pas particulièrement propre à notre période et le système symbolique d'opposition qu'il recouvre est régulièrement relevé par les études sur la sénescence. Pour autant, une analyse détaillée du fonctionnement exact de cette opposition n'a pas encore été menée¹⁴³. On ne peut éluder au demeurant qu'elle prend une signification particulière au sein de notre corpus : on aurait pensé qu'une époque si prompte à dépeindre la sénescence évacuerait en bonne partie l'évocation de la jeunesse. L'importance de cette constante thématique et rhétorique invite à nuancer l'autonomie qu'aurait acquise le corps de vieillesse – même pour l'automne du Moyen Âge – qui ne se conçoit en vérité qu'en relation avec le jeune âge. Les corps de vieillards ne supplantent pas, loin s'en faut, les incarnations printanières, ils s'y adjoignent plutôt. L'opposition jeunesse / vieillesse constitue un cadre rhétorique et thématique fortement structurant, dont nous tâcherons d'analyser les modalités d'évocation et les rapports aux corps qu'il recouvre.

¹⁴³ Shulamith Shahar souligne par exemple que “[t]he young/old opposition is a binary one, whereby human thoughts try to organize life and the world symbolically. Moreover, like that between male and female, that if young and old is prototypical and universal”, « [l']opposition jeunesse/vieillesse est l'une de ces oppositions binaires par lesquelles la pensée humaine tente d'organiser symboliquement la vie et le monde. De plus, tout comme celle qui distingue mâle et femelle, celle qui distingue jeune et vieux est prototypique et universelle » (nous traduisons). Elle en relève plusieurs exemples dans la culture médiévale mais ne s'attarde pas sur leur fonctionnement, “The Old Body in Medieval Culture”, art. cit., p. 166. Au sujet de l'œuvre d'Eustache Deschamps, Robert Magnan remarque ce qu'il nomme très justement une « simplification du processus de vie » (“*simplification of the life process*”) qui se signale par « une polarisation schématique, une dichotomie entre le flux et le déclin, la jeunesse et l'âge » (“*the basic polarization, the dichotomy of flow and ebb, youth and age*”, nous traduisons) mais sans en explorer plus avant les implications ni la disposition poétique, *Aspects of Senescence*, op. cit., p. 69. Voir également Reginald Hyatte, “Happy Endings?”, art. cit., p. 98.

1. Corps de jeunesse et subjectivité du souvenir

Le corps de jeunesse apparaît souvent avec brutalité comme l'envers d'un état atteint, le revers positif et définitivement perdu du vieillissement. Il paraît presque impensable pour les poètes de concevoir l'état du corps sénescence sans le mettre en regard de ce qu'il a été. On ne trouve néanmoins pas d'équivalent masculin du double portrait en miroir de la Belle Heulmière de Villon : les textes n'adoptent jamais ce foisonnement de détails qui fait du portrait de la vieille maquerelle la stricte contrepartie de son corps de jeunesse. La jeunesse regrettée par les vieillards est la plupart du temps impalpable : c'est un souvenir, une « souvenance » dans laquelle les vieux poètes peuvent s'abîmer. Elle n'en compose pas moins un corps fantôme qui hante toutes les représentations du corps vieilli actuel : pour le dire avec Marie-Françoise Notz, « [l]'image de la vieillesse » dans la poésie médiévale est essentiellement « le reflet toujours infidèle d'un modèle antérieur dont elle ne fait qu'enregistrer la destruction, rendre sensible l'effacement¹⁴⁴ ». Sans proposer d'autoportraits précis, les vieillards regrettent une productivité intellectuelle, un état de santé, une position sociale, une disposition générale à l'amour et à la joie. L'objet de ces lamentations variant peu, ce n'est pas sur le plan thématique que l'on en trouve l'intérêt mais dans l'épaisseur qu'elles confèrent à leur énonciateur. Par la fréquence de son utilisation, l'antagonisme jeunesse / vieillesse apparaît comme un cadre figé d'expression ; pourtant, s'il a toutes les caractéristiques d'un élément poétique topique, il construit la subjectivité d'une relation au passé.

Les poètes de la sénescence se rapportent avant tout au jeune âge comme à une époque imprécise : chez certains d'entre eux, le corps jeune se confond avec une temporalité passée sans contours bien définis mais qui permet par contraste de mieux déterminer de quoi est fait le présent du grand âge. Il est ainsi fréquent que la poésie de Charles d'Orléans débute par une évocation du vieillissement atteint avant d'évoquer dans une seconde strophe l'état antérieur perdu. C'est souvent par l'insertion d'une temporalité passée que le poète donne une silhouette à ce corps. La brusque confrontation du présent et du passé est toujours l'occasion d'un bilan des pertes, le poète enregistrant ce dont il n'est plus capable :

Au temps passé, Jeunesse sy jolie
Me gouvernoit ; las ! or n'y suy ge mye (*HC II, CCCCXXXV, v. 6-7*).
Pieça, en jennesse fleurie,
Quant de vif entendement fu,
J'eusse apris en heure et demye

¹⁴⁴ Marie-Françoise Notz, « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, op. cit.*, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3255> (consulté le 27/02/2021).

Plus qu'a present (*HC I*, CXVII, v. 9-12).

Il ne s'agit donc pas tant de déplorer la disparition de certains traits que de pleurer plus largement une époque révolue : quoiqu'il s'agisse d'une expression lexicalisée en moyen français, le souvenir très exact de l'« heure et demye » qui suffisait à l'apprentissage contraste avec l'indétermination d'une jeunesse abolie. Dans ce cadre, le passé de la jeunesse constitue moins un corps qu'un point mental de référence auquel le sujet lyrique ne cesse de se reporter, opposant l'« avant » et l'« or » ; le « temps passé » au « maintenant », le « present » et le « jadiz » ; le « temps passé de [l]a jennesse » au « desormais » de « Dame Vieillesse¹⁴⁵ ». La sénescence prétend instaurer une temporalité de la rupture, le sujet lyrique considère le présent comme radicalement distant de son moi passé.

Les vers de Charles d'Orléans permettent de saisir le fonctionnement de la relation au corps de jeunesse, qui s'élabore d'abord comme une opération foncièrement mentale de déplacement dans le temps. Parce que ce processus est intérieur, il est normal qu'il se caractérise par une déréalisation du corps perdu. Néanmoins certains poètes donnent à leurs souvenirs une dimension bien plus concrète. Jean Molinet a bien compris que le jeu des temporalités est intrinsèque à l'évocation du vieillissement, il en propose une illustration particulièrement ludique dans le *Donet*. À cette occasion, le poète matérialise davantage le corps de jeunesse par les sensations concrètes qui lui appartenaient. Le vieillard auquel il délègue la parole conjugue une série de verbes latins en s'appropriant intimement chaque temporalité. En une strophe, les verbes *amare*, *docere* ou *legere* passent en revue une existence dans sa totalité : voyage dans le temps, le souvenir devient à plus forte raison un déplacement dans un corps. L'opposition des temporalités se traduit par des verbes : c'est une capacité d'action plutôt qu'un physique figé que regrettent les vieillards. Avec le verbe *audire* s'élabore tout particulièrement l'écriture du corps désormais limité de la vieillesse :

Audire maintenant les cloches,
Quant on sonne a nostre moustier,
Audiebam voire reproches,
Du temps qu'estoye du mestier ;
Audivi dire devant hier
Que de mort fault avoir mémoire ;
Audieram en mon psaultier,
Audiam, je l'orray aincoire (Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 521-528).

¹⁴⁵ Respectivement *HC I*, CXXII, v. 10 et v. 14 ; *XCV*, v. 2 et v. 8 ; *HC II*, XXVI, v. 4 ; *CCCLXXXI*, v. 3 et v. 10.

La conjugaison sert de support au déplacement dans le temps et dans les sensations d'un corps. L'artificiel exercice donne une épaisseur à chaque étape de l'existence, déploie le monde de possibles de la jeunesse avant d'en constater la perte. Chaque strophe élabore ainsi un contraste saisissant entre les préoccupations juvéniles et celles de la sénescence : il s'agit ici du passage du « mestier », c'est-à-dire de l'amour dans son acception la plus concrète, au « psaultier », et la rime antithétique est bien entendu une malice de Molinet, qui s'amuse à associer au lexique chrétien les occupations les plus profanes – le jeu de paronomase qui lie « mestier » à « moustier » en est le plus parfait exemple. Ce processus de conversion du vieillard avec l'âge n'a désormais rien pour nous étonner mais l'on peut admirer la manière dont le vieillissement se dit par le simple truchement d'un jeu de conjugaison, qui suffit à susciter tout un environnement sonore en évolution.

Les vers de Charles d'Orléans et de Molinet sont significatifs de la relative latitude dont disposent les poètes de la sénescence pour évoquer le souvenir du corps jeune. Si le binarisme est attendu, encore faut-il élire une manière de dire poétiquement le contraste pour faire surgir l'idée du corps disparu. Former une rime d'opposition quelque peu attendue entre « jeunesse » et « vieillesse » ne suffit pas toujours, les poètes ne font d'ailleurs pas un usage égal de cette technique. Sous la plume de Taillevent ou de Meschinot, la comparaison entre corps jeune et présent de la sénescence s'établit au sein d'un unique vers, suggérant un dessaisissement plus violent :

Je suis changié diversement,
 Lyet au premier, triste au derrain.
 Se je fus d'or, je suis d'arain (Taillevent, *PT*, XXVI, v. 178-180).
 J'eu beau regard, qui est devenu louche ;
 Foible me sens, qui fus aultresfois ferme ;
 Je fu joyeux : or ay je a l'œil la larme (Meschinot, *Lunettes*, XXXIII, v. 5-7).

Par ces oppositions binaires, les poètes n'atteignent certes pas la précision du double portrait de la Belle Heaulmière mais produisent un effet similaire de réversibilité. Corps de jeunesse et corps de vieillesse ne sont que les deux faces d'une même enveloppe charnelle, un vers suffit à passer de l'un à l'autre. Les vers de Meschinot, dont nous ne citons ici qu'un court extrait, saisissent de manière particulièrement vive la transformation qui a lieu et l'étrangeté à soi qu'elle génère. L'effet suscité paraît sans doute plus immédiat, plus sensible que les oppositions plus délayées de Charles d'Orléans. Il apparaît que pour ce dernier, l'antagonisme entre passé et présent a surtout vocation à construire une relation mélancolique au temps et ne cherche pas à transcrire la brutalité d'une métamorphose.

Le corps de jeunesse des poètes de la fin du Moyen Âge est ainsi rarement saisi dans la fixité d'un reflet aperçu dans le miroir. Les extraits étudiés montrent qu'il constitue un point de référence intérieur, qu'on décrit pour les sensations qu'il éprouvait, les actions dont il était encore capable. Le régime de la première personne, qui rencontre la faveur des poètes de la sénescence, colore donc de subjectivité un corps d'ordinaire admiré pour la perfection de son apparence. Cette prégnance du souvenir ne sert pas uniquement à donner la mesure d'une représentation dénigrée de soi, en l'opposant à ce qui a pu être. Aux vieillards ridicules, aux figures malades et repoussantes, la poésie en moyen français confère la profondeur d'une intériorité malheureuse. Il ne faut pas négliger l'effet noblement pathétique que les poètes tirent de la confrontation de vieillesse et verdure. Villon l'a bien compris à l'occasion du double portrait de la Belle Heaulmière, les douleurs de ceux qui pleurent un état ancien de leur corps gardent, même lorsqu'ils traitent de thématiques obscènes, une grande charge d'émotion. La superposition d'une silhouette jeune et de son équivalent vieilli porte la possibilité d'un lyrisme de la perte aux accents émouvants. La violence du contraste suscitée, le caractère irréversible de la dégradation et la portée collective de l'expérience qu'elle relate sont pour beaucoup dans le pouvoir d'un tel procédé : le vieillard pleurant la jeunesse perdue incarne une importante figure de la déchéance. Lorsqu'il se représente en vieux « roncin » relégué aux marges du pouvoir, Deschamps sait se prévaloir de cette grandeur de déchu pour opposer avec mélancolie son rejet actuel et sa gloire passée :

Qu'est devenu ma jeunesse joyeuse ?
 Ou est le temps que mes corps s'esprouva ?
 Qu'est devenu ma force vertueuse ?
 Ou est Amour qui lors me gouverna ?
 Ou est un seul de ceuls qui lors m'ama ? (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 11-15).

En usant de l'*ubi sunt*, le poète travaille certes au décalage entre le grotesque de la situation relatée – une métamorphose en vieux cheval – et l'élévation de l'expression. La suite d'interrogations rappelle cependant avec douleur un passé plus enviable, un autre état du corps et suscite l'empathie. Molinet est plus habile encore à conférer aux déplorations des vieillards une ampleur vénérable. Si son œuvre témoigne plus largement d'un goût pour les figures déchues, *Le debat de l'aigle, du harenc et du lyon* possède la particularité d'allier à la fascination pour la chute l'émouvante déchéance physique de l'oiseau impérial :

Roy sans roialme et guide sans sequelles
 Me suis trouvé, en plantes Dieu scet quelles,
 Le coeur noyé, mes lermes espuissans ;
 Je fis jadis haultain bruit de mes aelles,
 Maintenant sont pourries et meselles,

Ma joye est foible et mes maulx sont puissans. (Molinet, *F&D II*, PF, VIII, v. 13-17).

Dans le contexte symbolique particulier de ce texte, l'aigle fonctionne comme image héraldique de l'empereur Frédéric III et symbole des Habsbourg : le débat met aux prises le roi de France Louis XI, le duc de Bourgogne Philippe le Bon et l'empereur¹⁴⁶. L'autoportrait de l'aigle en vieux roi déchu se répète au sein du dit, comparant systématiquement les honneurs et la puissance de jadis à la déréliction présente : les plaintes de l'aigle Frédéric sont à mettre en lien avec les difficultés que rencontre à cette époque l'empire germanique. Le lien avec la sénescence peut paraître ténu dans les vers cités mais ne fait aucun doute : « Je suis usés, pesans et anchiens, / En mes viés jours pigniés de puans chiens¹⁴⁷ », affirme plus loin l'oiseau. Les plaintes de l'animal investissent les éléments précédemment identifiés : le passé plus glorieux se dessine comme un « jadis » aux contours relativement flous, auquel Molinet assure néanmoins une matérialité grâce au « haultain bruit [des] aelles ». Dans le contexte métaphorique du débat, il faut certes comprendre l'expression comme une incarnation de la puissance perdue. On sait cependant désormais l'attention que Molinet prête aux sensations du corps, et le « bruit [des] aelles » manifeste un effort du poète pour signifier la subjectivité particulière de l'aigle : le poète restitue une nostalgie animale pour les sensations passées, d'autant plus forte qu'elle porte la caution¹⁴⁸ de la tradition savante des bestiaires. Employant tous deux des métaphores animalières, Deschamps et Molinet produisent des figures de l'exclusion et de la déliquescence dont la sénescence aggrave le pathétique. À ces puissants déchus qui ne sont pas sans lien avec un Roi Lear, la projection vers le corps de jeunesse confère une humanité qui rend sublime la décadence.

Si la nostalgie pour le passé constitue au Moyen Âge l'une des caractéristiques typiques des vieillards, la mise en regard de deux états du corps dépasse amplement le type pour conférer aux sujets lyriques la densité d'une existence dans le temps. Sous son apparence classique, l'antagonisme corps de jeunesse / corps de vieillesse recouvre une variété de formes adaptées à l'esthétique de chaque poète, qui dessinent avec plus ou moins de précision le corps regretté. Sans cesse pris dans une comparaison entre passé et présent, le corps des vieillards se dote ainsi

¹⁴⁶ Sur cette identification, voir An Smets, « Entre la littérature et la politique : autour de deux débats d'animaux de Jean Molinet », *Reinardus*, n° 15, 2002, p. 152.

¹⁴⁷ Molinet, *F&D II*, PF, VIII, v. 61-62.

¹⁴⁸ An Smets note que la présentation de l'aigle comme « oiseau vieillissant [...] est un thème fréquent dans les bestiaires médiévaux » mais souligne également que d'ordinaire, « les bestiaires donnent en même temps le remède : l'aigle plonge à trois reprises dans la fontaine de jouvence et retrouve ainsi sa jeunesse », « Entre la littérature et la politique », art. cit., p. 147-148.

d'une intériorité et d'une gravité qui n'ont rien à envier à la poésie amoureuse de jeunesse, qu'ils regardent avec distance.

2. S'imaginer jeune, construire un point de vue rétrospectif sur l'amour

L'incomplétude du corps vieillissant, son inclusion presque systématique dans une binarité des âges interroge vivement la fonction de la sénescence en poésie : le corps vieillissant continue de se définir par rapport à son passé, il est le négatif du printemps. L'inverse n'est d'ailleurs pas juste, du moins pas pour la période qui précède celle de notre étude. Il est vrai que les portraits de jeunesse des XIV^e et XV^e siècles comportent souvent en germe l'angoisse du vieillir : on se souvient du miroir de vieillesse que les poètes tendent bien avant Ronsard aux jeunes femmes qui ont l'arrogance de les mépriser. Mais l'ombre du vieillissement ne portait pas ou peu sur le chant printanier des troubadours et des trouvères¹⁴⁹. Dès lors, se pourrait-il que la vieillesse ne constitue qu'un nouveau point de vue depuis lequel parler du jeune âge ? La question simplifie consciemment l'enjeu, le présent travail s'attelant précisément à identifier les spécificités des discours poétiques de sénescents. Il n'en reste pas moins que la vieillesse constitue pour les poètes de la période tardo-médiévale un instrument de renouvellement du discours poétique, non pas tant pour les thèmes qu'elle amène en propre mais parce qu'à la faveur d'un simple déplacement dans le temps elle décale le regard porté sur l'expérience lyrique ordinaire. Le sujet qu'exploitent principalement certains poètes de la sénescence n'est pas la vieillesse mais leurs jeunes années : le regard rétrospectif sur la jeunesse devient alors le véritable thème de leur poésie. L'attitude qu'avancent les poètes envers la jeunesse colore la représentation qui en est donnée – la perspective morale de Deschamps, celle plus nostalgique de Taillevent – mais ne l'évince jamais. Le contentement affiché par certains d'avoir atteint le grand âge ne doit pas cacher une surreprésentation thématique : tout en clamant avec insistance la joie d'en avoir fini avec les douleurs amoureuses de sa jeunesse, le sujet lyrique de Charles d'Orléans y revient donc de fait constamment. Le poète reconnaît d'ailleurs bien volontiers cette contradiction étonnante :

Des amoureux de l'observance,
Dont j'ay esté ou temps passé,
A present m'en treuve lassé
Du tout, sy non de souvenance.
Ou je prens d'en parler plaisance,

¹⁴⁹ Voir à ce propos Gérard Gouirhan, « La *Vielha* au pays de *Joven* », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, op. cit., p. 89-109, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3245>.

Quoy que suis de l'ordre cassé (*HC II*, CCXXXV, v. 1-6).

La jeunesse, l'amour, ont perdu toute valeur dans le présent de la sénescence, le poète leur substitue la « plaisance » du souvenir : à l'amour en train de se tisser, à la présence pleine de vitalité du corps jeune, les poètes préfèrent l'attitude toute intellectuelle de remémoration.

Le positionnement critique d'un sujet lyrique sur ses jeunes années est d'ailleurs plus fréquent qu'on ne le croit : la nostalgie n'est pas toujours de mise, du moins pas sans mélange. La complexité du regard rétrospectif posé sur la jeunesse tient en partie au difficile alliage de deux discours traditionnellement associés aux vieillards : ils se remémorent le passé avec nostalgie mais regrettent les erreurs commises ou les souffrances consenties, car à la sénescence doit régner la vertu. C'est cette ambiguïté de la relation au passé amoureux que plusieurs poètes tâchent d'incarner à la première personne, comme si, aux sentiments mêlés que les sujets de la lyrique traditionnelle éprouvent face à une dame cruelle, ils substituaient une attitude ambivalente quant à leur propre passé d'amant. Dans un virelai intitulé par ses éditeurs *Regrets de la jeunesse passée*, Deschamps prononce à la première personne des adieux à la « Douce saison tost passée¹⁵⁰ » : « ardur » ou « douleur », « [m]aint souspir, mainte clamour », « froidure et chalour¹⁵¹ », le texte fait la part belle aux vives souffrances que l'amour inflige au corps de jeunesse. Deschamps n'enregistre aucun trait caractéristique physique, il saisit les deux temporalités par les douleurs qu'elles procurent. Objet principal du texte, l'amour colore la majorité des rimes du virelai, mais la perspective choisie est profondément dysphorique et se refuse aux termes attendus. Certes le poète note que la folie de jeunesse provient de

[...] la fresche coulour
Et l'odour
De la flour

Qui est par l'oeil regardée (ED, Vol. VI, MCXVIII, v. 10-13).

Quelques mots suffisent à donner vie au printemps de l'existence, saturé de jouissances sensorielles. Or cet attachement au contentement des sens, à une beauté de surface, est précisément ce qui met en péril le soin dû à l'âme, comme le signifient les nombreuses rimes engageant des termes négatifs : l'amour va ainsi de pair avec « douleur », « plour » ou « cremour¹⁵² ». Si l'on en vient plus directement au déplacement de perspective qui nous occupe dans ce poème, on remarque que la sixième strophe du virelai achève de renverser la caractérisation du jeune âge amoureux en lui adjoignant la vieillesse pour horizon désenchanté :

¹⁵⁰ ED, Vol. VI, MCXVIII, v. 1.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 6-7, v. 20 et v. 24.

¹⁵² *Ibid.*, v. 7, v. 16 et v. 25.

Puis vient viellesce a son tour
De sa tour,
Et tristour
Recorde la vie usée,
Qui donne une grant paour
Et freour
En langour
Que l'ame ne soit dampnée (*ibid.*, v. 34-41).

Alors que la jeunesse s'ouvre aux joies de la nature printanière, le lieu de la sénescence ne peut être qu'un espace de claustration, vieillesse descend « de sa tour ». Aux tourments de l'amour succède l'inquiétude de la salvation, qui est une préoccupation de vieillard. C'est donc encore la perspective particulière du souvenir qui permet une relecture de la poésie amoureuse, cette fois en moraliste, comme le confirment les derniers vers du texte :

Adieu, douce, mal nommée,
Saison, folement amée,
L'ardent feu du four
D'oultrecuidance et d'errour,
Ou j'ay jeusnesce gastée.
Douce saison tost passée, etc (*ibid.*, v. 42-47).

Deschamps dit merveilleusement la douceur amère caractéristique du regard rétrospectif sur la jeunesse. Portant un éclairage plus lucide sur le passé, le sujet lyrique vieillissant requalifie la « douce » saison qui, comme le veut l'enseignement du *contemptus mundi*, apparaît comme un temps propice aux péchés : l'« ardeur » du corps aimant devient chaleur des flammes de l'enfer.

La perspective morale de Deschamps ne s'affirme pas aussi clairement chez tous les poètes : il arrive que la sénescence passe au second plan devant le plaisir de relater la jeunesse amoureuse ; la poésie se complait alors dans la contemplation du passé plutôt qu'elle n'enregistre la vieillesse atteinte. Froissart livre un exemple paradigmatique de ce jeu de points de vue dans le *Joli Buisson de Jonece*, où s'énonce avec force l'attitude ambiguë des poètes de la sénescence face à la remémoration d'un passé d'amant. On se souvient de la clarté avec laquelle le dit annonce dès ses premiers vers le choix d'un sujet, en même temps qu'un certain rapport au présent : « Des aventures me souvient / Dou temps passé¹⁵³ ». La perspective du souvenir commande l'ensemble du texte et lui confère la gaieté nostalgique qui le caractérise, qui n'est possible que depuis le corps du vieillard, inscrit en négatif dans la description d'un environnement poétique hivernal. La jeunesse, la description de ses corps et de ses joies forme en effet le cœur lyrique du dit de Froissart mais le printemps prend d'autant plus de valeur qu'il

¹⁵³ Froissart, *JB*, v. 1-2.

est saisi depuis la période hivernale qui lui sert d'ouverture et de clôture. Froissart dramatise le rapport au souvenir qui menace d'échapper dans les oublis de la sénescence, rendant urgent le processus d'écriture :

Car s'en noncaloir me mettoie
Et d'autre soing m'entremettoie,
Je ne poroie revenir
De legier à mon souvenir (Froissart, *JB*, v. 15-18).

D'abord présenté comme une opération mentale, le souvenir acquiert un caractère nettement plus concret à la faveur du songe qui permet au poète de retrouver son corps de jeune amant. Après son dialogue avec Vénus, le poète remis de sa lassitude de vieillard recouvre pleinement l'énergie de sa jeunesse :

J'estenc les bras, je fac la roe,
Je passe si roit que tout froe
Mon coer en grant liece flote,
Je sui plus legiers q'une flote (*ibid.*, v. 1130-1133).

La parataxe qui tend chez les poètes de la sénescence, nous l'avons vu, à traduire la déliquescence d'un corps qui échappe dit désormais une exubérante vitalité. Cet excès de cabrioles donne le ton et place le songe sous le signe d'une gaieté que rien ne peut entamer, pas même les leçons astronomiques trop sérieuses de Jeunesse sur les âges de la vie. La joie gouverne désormais le poète, qui jouit de nouveau des sensations et du dynamisme de son corps d'antan. Si Jeunesse dissipe le mystère d'un tel regain d'énergie – « Lié as le coer et non le corps¹⁵⁴ », explique-t-il au sujet lyrique –, les sensations physiques demeurent bien premières pour dire l'éclat retrouvé. Il s'agit non seulement de penser de nouveau en jeune amant mais de sentir, de voir ce qui faisait la joie du jeune âge : le sujet lyrique ne parvient pas à prêter attention à l'exposé astronomique de Jeunesse car son cœur se réjouit trop « A veoir ces vers rainsselés / Et d'oïr ces douls oizelés », du reste, il ne se sent pas concerné par le déclin relaté car, précise-t-il, « J'à n'ai je point de maladie, / Je me senc, Dieu merci, tous fors¹⁵⁵ ». Le sentiment d'incarnation est si puissant qu'il faudra encore au sujet lyrique la certitude d'une sensation physique pour s'assurer qu'il est bien sorti du rêve :

[...] je tastai à mon grenon
A sçavoir s'il estoit ou non
Mués ; mès je senti pour voir,
Qu'il ne s'estoit dagniés mouvoir (*ibid.*, v. 5134-5137).

¹⁵⁴ *Ibid.*, v. 2212.

¹⁵⁵ *Ibid.*, v. 1712-1713 et v. 1717-1718.

Ponctué de détails charmants, le récit de Froissart conduit à son point d'aboutissement le regard rétrospectif des poètes de la sénescence : le sujet lyrique retrouve son corps de jeunesse, revoit la dame aimée, revit véritablement les émois d'une rencontre amoureuse. L'abrupt revirement moral qu'opère le texte en ses derniers vers n'en est que plus saisissant. Une fois éveillé, le sujet lyrique relit le rêve à l'aune d'une gravité de vieil homme et, comme chez Deschamps, le feu de l'amour devient promesse de damnation :

Et ce dont le plus m'esmerveil,
En pensant, entroes que je veil,
C'est de ce qu'ens ou buissoncel,
En l'eage d'un jouvencel,
Fui de fu et de flame attains ;
Si n'en sui je mors ne estains (*ibid.*, v. 5140-5145).

Les joies de la jeunesse apparaissent alors comme « painnes et nuiseuses [p]our l'ame », le corps, incitation au péché, « n'est que cendre et poureture », et le poète restaure le primat de l'inquiétude pour l'âme, il faut « tendre à son creatour¹⁵⁶ ». À l'intensité de la joie éprouvée en retrouvant son corps de jeune amant répond la radicalité d'une condamnation qui réduit les rêveries à néant. L'ample espace de texte réservé au récit du rêve ne laisse pourtant subsister aucun doute : quoiqu'il condamne le plaisir pris aux souvenirs de jeunesse, le poète ne l'a pas moins chanté longuement et avec délectation. Revenu à ses vieux jours, il se doit toutefois de regarder en moraliste le texte produit : c'est au prix de ce paradoxe qu'un chanoine sénescant peut évoquer ses amours d'antan.

En élisant la position d'énonciation du locuteur vieillissant, du corps sénescant, les poètes font le choix du récit rétrospectif, qui décuple la portée et la richesse de leurs évocations de la jeunesse. Le corps jeune, son énergie, l'amour qui l'occupe ne valent plus seulement pour eux-mêmes, ils s'ornent du prestige particulier de ce qui a été perdu : l'antagonisme entre corps de jeunesse et corps de vieillesse ne se réduit pas à un passage obligé mais devient un point de vue qui renouvelle le discours poétique sur l'amour. Le déplacement du regard dans le temps modifie le traitement de l'amour en ce qu'il revendique un traitement plus expérimenté, dégagé des impulsions et des souffrances du jeune âge. L'ancrage permis par la sénescence ne se résume néanmoins pas à la posture du mémorialiste, qui évoque les remous de l'histoire depuis la confortable et lucide position de celui qui en est depuis longtemps dégagé ; les poètes réévaluent la jeunesse à l'aune des préoccupations du grand âge, l'investissent pour certains d'une sensibilité de moralistes.

¹⁵⁶ *Ibid.*, v. 5157-5158, v. 5162 et v. 5167.

3. Constance du corps binaire, diversité des relations au passé

Il apparaît dorénavant clairement que le rapport qui s'établit au corps de jeunesse dans la poésie des XIV^e et XV^e siècles n'est pas univoque. Alors qu'on l'associerait spontanément à la nostalgie de ce qui ne sera plus, les poètes nous surprennent en déployant une gamme fournie de relations à ce corps. La récurrence de l'antagonisme jeunesse / vieillesse ne génère pas une poésie uniforme mais une richesse de possibilités dont les poètes sont pleinement conscients. Souvenir définitivement révolu qu'on relate avec distance chez Charles d'Orléans, la jeunesse entretient un rapport plus dynamique au présent du grand âge chez d'autres poètes, puisqu'elle se manifeste par un rappel constant des excès alimentaires et sexuels accomplis dans le passé. Il est certain que ce paradigme convient mieux à des poètes didactiques, et que Deschamps sait en faire bon usage. Le corps vieilli de son sujet lyrique est employé, nous y reviendrons, comme un outil didactique : il doit désormais s'astreindre à un train de vie et à un régime plus sévères, car le corps du sénescence paie les conséquences d'une jeunesse dissolue : « Pour les grans excès me plain / Que j'ay fait ça en arriere¹⁵⁷ ».

Si le corps de vieillesse ne cesse de se définir par rapport au corps de jeunesse, il n'est néanmoins pas entièrement circonscrit par lui. Certains poètes exposent d'ailleurs avec clarté les différences en ce domaine : dans le *Passe-temps*, Taillevent avance que le vieillard considère différemment sa jeunesse passée selon qu'il est riche ou pauvre. Le souvenir du jeune âge est délectable au vieillard riche, qui saura vite le délaisser pour se tourner vers Dieu : « Et la son temps passé recorde / Et au recorder prend soullas¹⁵⁸ ». En revanche, pour le pauvre, la jeunesse est un espace mental compensatoire qui permet d'oublier un présent morose et dans lequel il se projette avec tristesse :

Et ne se souhaide qu'en aage
De dix et huit ans ou de vingt :
C'est le temps qu'amoureux devint.
Il feroit merveilles encor...
Joye de viel chien gist en cor (Taillevent, *PT*, LIII, v. 367-371¹⁵⁹).

Ces vers ébauchent discrètement la thématique obscène au sujet de laquelle nous aurons l'occasion d'investiguer. Le regret du corps de jeunesse et des préoccupations amoureuses qui lui correspondent forme le lot de ceux qui, selon Taillevent, n'ont pas su garantir les ressources qui leur permettent de se tourner sereinement vers le soin de l'âme.

¹⁵⁷ ED, Vol. V, DCCCLXV, v. 13-14.

¹⁵⁸ Taillevent, *PT*, XLIV, v. 302-303.

¹⁵⁹ Voir également les strophes LII et LIV.

Déjà présentée comme double, l'attitude des sujets lyriques vieillissants face à leur jeunesse se complexifie davantage dans le *Temps perdu* de Chastellain, qui prend malicieusement le contrepied des réflexions de Taillevent. Chastellain exacerbe la position que défendent régulièrement Charles d'Orléans et Deschamps quant à la jeunesse : c'est en vérité un soulagement infini que de voir s'achever un temps en somme peu idyllique, trop propice aux péchés et aux attermolements amoureux. Le sujet lyrique de Chastellain se montre plus indifférent encore que Charles d'Orléans aux années passées :

De ma jeunesse suis delivre :
Je ne sçay qui hors m'en tira
Au fort, Dieu mercy et ce livre
Qui je croy, point ne mentira.
Je cuide qu'aultrement yra
Toute ma vie et mon affaire.
Ce qui est fait n'est pas a faire (Chastellain, *TP*, XXX, v. 204-210).

L'excessif sentiment de délivrance s'énonce avec provocation. Les marques d'oralité qui confèrent souvent beaucoup de vivacité aux vers de Chastellain miment une nonchalance parodique : le vieillissement n'est plus un processus naturel mais une bénédiction qui tire d'affaire – « Je ne sçay qui hors m'en tira ». Chastellain force à dessein le trait pour rendre mieux sensible sa position de contradicteur de Taillevent, mais ses notations pleines d'humour moquent avec finesse les regrets ordinaires des vieillards. La jeunesse n'a plus rien d'enviable, elle est chassée sans cérémonies par la sagesse d'un proverbe expéditif – « Ce qui est fait n'est pas a faire ».

Le corps sénescence accède en définitive peu souvent à l'autonomie dans la poésie tardo-médiévale, il est complété par la présence constante, dans l'esprit et le corps des sujets lyriques, de l'âge d'or des jeunes années. À une esthétique de la maturation, la plupart des poètes préfèrent une poésie des contraires : l'automne du Moyen Âge est en vérité un hiver. Pour autant, la figure d'antagonisme entre jeunesse et vieillesse recouvre une grande variété de formes et de discours qui l'éloigne du cadre rhétorique trop strict. Qu'elle ressuscite avec imprécision un passé perdu ou fasse renaître des sensations mieux définies, elle confère par la grâce du souvenir une intériorité aux sujets lyriques vieillissants. À partir de ce cliché de la nostalgie des vieillards, les poètes de la sénescence renouvellent la lyrique amoureuse traditionnelle, sur laquelle ils portent un regard rétrospectif qui la transforme. Objet de regret ou de condamnation, le corps de jeunesse prend en vérité la forme que lui donnent les poètes.

IV. « Du renc des vieulx¹⁶⁰ » : le corps sénescant, un corps pour tous

Aux antipodes de la dimension autobiographique sensible que nos perceptions contemporaines attachent aux corps vieillissant à la première personne, les poètes de la sénescence affirment le caractère générique de la déliquescence. Le rapport qu'entretiennent sénescence subjective et corps perçu de l'extérieur suscite notre intérêt en ce qu'il est un indice particulièrement prégnant d'une écriture du type ou, à rebours, d'une intention de singularisation. Il est en effet fort rare que l'expérience du vieillir soit explicitement posée comme unique, elle tend plutôt à se dissoudre dans la banalité d'un devenir commun. Les poètes exploitent le corps sénescant comme un corps universel, le mobilisent pour soutenir la fonction didactique de leurs textes.

La tentation est grande d'associer aux confessions des maux de vieillesse l'expression d'une angoisse intime. Sans compter les échos que l'on repère d'un poète à l'autre et qui témoignent de la fixité du portrait de vieillesse, les répétitions au sein d'une même œuvre disent le caractère générique des corps de la sénescence. En partie dépourvus de particularités propres, les corps vieillissants des poètes partagent certaines de leurs caractéristiques et de leurs expressions avec des corps vieillis qui leur sont extérieurs. Nous avons montré précédemment que les corps vieillissants produits par Deschamps ou par Molinet emploient des techniques d'expression similaires, qu'ils s'énoncent d'un point de vue singulier ou d'une perspective plus extérieure. À l'évocation des maux les plus intimes ne correspond pas forcément une originalité d'invention : dans une série de textes que nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail, Molinet réemploie les mêmes métaphores grivoises pour dire l'impuissance sexuelle. « Mon ronchinet ne voeult lever la teste¹⁶¹ », voilà l'image sans équivoque qu'utilise le poète pour signifier à son ami Antoine Busnois la nouvelle incapacité sexuelle qui le frappe. On rencontre presque mot pour mot l'expression dans *Le debat du viel gendarme et du viel amoureux*. Dans ce texte qui met aux prises deux vieillards défendant une opinion contraire quant aux mœurs amoureuses qui conviennent au grand âge, le vieux gendarme fait usage de la même métaphore animale du chef avachi : « Il est mort, le singe Lottart, / Il ne voeult plus lever le teste¹⁶² ». Une variation malicieuse modifie l'animal élu pour désigner l'organe sexuel mais l'image demeure similaire. Sa répétition souligne sans doute le plaisir pris par le poète à réinvestir avec fierté la bonne plaisanterie trouvée, que son public a peut-être particulièrement appréciée. Cet exemple

¹⁶⁰ L'expression est empruntée à Charles d'Orléans, *HC II*, CCXCIII, v. 6.

¹⁶¹ Molinet, *F&D II*, PF, *Response a Monseigneur Maistre Anthoine Busnois*, v. 65.

¹⁶² *Ibid.*, VII, v. 211-212.

est symptomatique de la dissolution des frontières entre un corps vieillissant générique, perçu de l'extérieur, et la narration d'une déliquescence vécue : dans un contexte intime d'échange amical comme dans le contexte public d'un débat, c'est avec les mêmes mots que le poète convoque les faiblesses de la vieillesse. Le corps vieillissant des auteurs de la fin du Moyen Âge n'a pas vocation à se distinguer mais à se fondre dans la masse des vieillards possibles, les poètes produisant des vers sur la vieillesse avant d'écrire sur leur propre déliquescence.

Le procédé de généralisation si commun dans la lyrique de la fin du Moyen Âge limite l'écueil d'une interprétation autobiographique. Les poètes emploient différents expédients pour traduire la dimension collective de leur corps. Nous nous rallions dès lors à l'opinion de Jean-Claude Mühlethaler, qui affirme qu'une intentionnalité didactique est toujours à soupçonner derrière les confessions apparemment singulières des poètes des XIV^e et XV^e siècles¹⁶³. Le corps vieillissant des poètes, pour intimes que puissent paraître leurs confidences, est bien souvent destiné à illustrer la leçon. L'irruption d'un prétendu vécu offre alors l'occasion d'incarner un *exemplum* : nous ne traitons pas pour l'heure ce point, qui donnera lieu dans notre troisième partie à un raisonnement plus développé sur les ressources didactiques de la *persona* de vieillard sénescant, notamment dans l'œuvre de Deschamps¹⁶⁴.

La dissolution de l'individualité vieillissante dans un groupe n'a pas pour unique fonction de soutenir le moralisme des poètes didactiques. Le passage du corps singulier au corps collectif peut aussi servir de défense des prérogatives des vieillards, qui dressent alors volontiers une adversité manichéenne entre deux camps. Nous avons déjà montré que les corps des vieillards s'opposent en tout à ceux des jeunes gens, dont ils ont quitté les ardeurs. Il faut ajouter qu'ils ne constituent pas un cas isolé mais un groupe social aux caractéristiques différentes. L'inscription dans une collectivité rend plus acceptables les affectations des vieillards, dont la déchéance correspond en vérité à un respect scrupuleux de leurs nouvelles règles de vie. Charles d'Orléans fait régulièrement usage de cette désingularisation pour justifier qu'il délaisse désormais l'amour, comme dans ce rondeau adressé à Regard :

Enemy, je te conjure,
Regard, qui aus gens cours sus :
Vieillars aux mentons chanus,
Dont suis, n'avons de toy cure [...]
Va querir ton aventure
Sus amans nouveaulz venus ;
Nous vieulz, avons obtenus
Saufconduitz de par Nature (*HC II*, CCXXXIV, v. 1-3 et v. 9-11).

¹⁶³ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit., p. 140.

¹⁶⁴ Voir Chapitre 7, plus particulièrement p. 402-411.

Ce goût du collectif peut étonner chez le poète de l'intime qu'est Charles d'Orléans. À maintes reprises dans son recueil le poète se dresse seul vieillard face aux jeunes, dans un antagonisme flatteur qui traduit l'exception de son état. C'est ainsi devant une assemblée de « jeunes gens¹⁶⁵ » qu'il prévoit de renoncer au service d'amour, pour laisser à de moins aguerris que lui les souffrances du cœur. D'ordinaire acteurs de premier plan de la lyrique courtoise, les jeunes gens se voient désormais relégués au rang de spectateur et le poète tire gloire de cette position d'exception qui lui permet de regarder avec hauteur les difficultés d'autrui – « Jeunes gens partent leur butin : / De Nonchaloir m'acointeray¹⁶⁶ ». Le corps vieillissant du prince est peut-être physiquement diminué mais en s'opposant à la troupe indifférenciée des jeunes gens affairés à l'amour, il transforme sa déliquescence en marque d'élection. Cependant Charles d'Orléans sait aussi s'allier à ceux qu'ils constituent comme une véritable classe d'âge. L'inclusion « Nous, vieulx » rencontrée dans le rondeau adressé à Regard se retrouve ailleurs. Intimant à son cœur de devenir « saige », le poète se justifie par un même appel au groupe : « Passer fault nostre temps en paix ; / Veu que sommes du renc des vieulx¹⁶⁷ ». Il ne s'agit pas uniquement de briser l'huis-clos d'un corps désormais renfermé en lui-même et rejeté des autres, cloîtré dans la solitude de la chambre qui sert de décor à son introspection. La mention du collectif compose un argument de même nature que les généralisations de la poésie didactique : de strictes règles de comportement conviennent aux vieillards, auxquelles Regard et le cœur doivent se plier. Le vieillissement trouble l'harmonie du corps, provoque chez Charles d'Orléans la discorde entre les différentes parties de l'individu poète. En s'associant à un groupe bien délimité, le sujet lyrique tâche de raisonner les organes rebelles en même temps, peut-être, qu'il retrouve la cohérence perdue. Le poète paraît prendre plaisir à dégrader son statut concret de grand de France et sa dignité symbolique de poète en se disant familièrement « des vieulx » :

Qu'est ce cy ? deviens je des vieulx ?
 Ouy certes : d'or en avant
 J'ay fait mon karesme prenant (*HC II*, XCII, v. 9-11).

« Nous, vieulx », « du renc des vieulx » : le prince se constitue partie prenante d'un groupe solidaire de vieillards d'emblée dégradé par une désignation familière. Ce faisant, il prend le contrepied de la révérence qui entoure normalement les anciens, dépositaires de la sagesse.

¹⁶⁵ *HC I*, *Songe en complainte*, v. 173-176.

¹⁶⁶ *HC II*, XXXVIII, v. 8-9.

¹⁶⁷ *Ibid.*, CCXCIII, v. 5-6.

Toujours redéfini par rapport aux « jeunes », ce clan substitue ses goûts et ses manières au groupement d'intérêt cohérent que forment souvent les jeunes gens dans la lyrique, excluant, comme l'a magistralement mis en fiction le *Roman de la Rose*, ce qui ne leur ressemble pas. En même temps qu'il admet le caractère on ne peut plus ordinaire de sa condition, l'inclusion dans un groupe de corps vieillissants revendique donc le renouvellement de l'ordinaire lyrique. Deschamps exprime avec plus d'amertume que Charles d'Orléans l'opposition irrémédiable entre jeunes et vieux. Dès l'apparition du plus infime signe de sénescence, la faveur dont jouissent les jeunes gens en amour aboutit à la relégation sans appel des vieillards. Dans une ballade qui enregistre dans un premier temps les signes annonciateurs de toute sénescence, le poète conclut à l'exclusion des vieillards hors du jeu amoureux :

Seuffre tes maux, l'en ne veult que gens sains
Et qui soient puissans et vertueux,
Juenes, jolis, de toute joye plains,
Trippens, saillans comme est uns escuireux ;
Et se l'omme est ancien,
Voist conceiller et soit saint Julien,
Et le juene non goutteux poursuirra (ED, Vol. V, DCCCXXXIII, v. 19-25).

Comme Charles d'Orléans, le poète oppose deux groupes d'âge irréconciliables. Peut-être s'agit-il toujours de poser un regard décalé sur l'amour, mais l'antagonisme que nous avons analysé entre jeunesse et vieillesse relève alors du conflit générationnel plutôt que de la fracture intérieure. Il ne s'agit plus de comparer avec nostalgie les deux temps d'une même existence vécue mais de constater amèrement une substitution au profit des plus jeunes : la pièce est si féroce qu'elle semble appartenir au corpus des satires de la vie de cour plutôt que de traiter d'amour. Le corps des vieillards, que le poète avait dépeint plus haut dans le poème comme perclus de maladies, se dit par la négative : il n'a aucun des traits attendus en amour. Chaque groupe d'âge se définit d'ailleurs par l'autre, « le juene non goutteux » constitue à ce titre une amusante invention de Deschamps. Le poète exagère à dessein l'énergie débordante de la jeunesse – « Trippens, saillans comme est uns escuireux » – pour mieux l'opposer à la faiblesse des aînés. Le didactisme et le pieux retrait dévolus aux vieillards – « Voist conceiller et soit saint Julien » –, que Deschamps prescrit pourtant régulièrement à ceux qui atteignent le grand âge, apparaissent en conséquence comme de piètres lots de consolation. Le poète dénigre considérablement la sagesse sermonneuse qui forme pour une bonne part l'aura vénérable des vieillards : déchus de l'amour, elle est la seule occupation qui puisse leur convenir.

Certain·es historien·nes lisent dans ce nouvel affrontement générationnel qui aurait tendu l'atmosphère des cours du Moyen Âge finissant la cause de la surreprésentation des vieillards

dans la littérature de l'époque¹⁶⁸. Plus encore que Charles d'Orléans, Deschamps relate une guerre des clans, un affrontement entre jeunes et vieux pour l'occupation de postes de pouvoir. On sait l'amertume qui colore les textes du poète face à ce qu'il présente comme un remplacement générationnel. Deschamps aime à se représenter en serviteur disgracieux victime des quolibets des plus jeunes, quémendant pour y faire face la clémente protection de son seigneur. Mais il présente aussi cette dissension comme relevant de l'ordre des choses : « Je suis moqué, ainsi sont vielle gens¹⁶⁹ ». Il n'est pas indifférent que le poète se fasse le porte-parole des intérêts des serviteurs chauves à la cour. Dans une ballade que sa rubrique intitule *Comment on souloit anciennement moult honorer les saiges et anciens plus que on ne fait au jour d'ui*, Deschamps groupe autour de lui un consortium de « pelés » au nom desquels il demande l'autorisation de garder le couvre-chef à la cour :

Eustace suy pour les pelez messaiges,
 Coucy, Saint Poul, Hangest, Torcy : venez,
 G. des Bordes, Brifaut, et a oultraiges
 Y est Colart de Tanques desplumez :
 Hugues du Bois, Moriaux, sont enrumez,
 Coiffè leur fault et ce a chascun d'eulx :
 Car bonnes sont a entre nous pelez
 Et a tous ceuls qui ont pou de cheveulx (ED, Vol. V, DCCCLXVII, v. 9-16).

Le ton potache de la pièce ne fait aucun doute, nous consacrerons dans le dernier chapitre de notre travail une étude plus précise de ce texte, qui nous intéresse pour l'heure dans sa manière d'unir un groupe d'intérêt. L'insertion d'un impératif à valeur déictique – « venez » – confère au texte une dimension théâtrale et oblige à sa visualisation. Un jeu de geste se joue sous nos yeux, « Eustace » présente – montre du doigt ? – un par un au prince chacun de ses compagnons et décline progressivement les maux dont ils souffrent faute de pouvoir garder leur coiffe, à

¹⁶⁸ Selon Georges Minois, les grandes épidémies du XIV^e siècle auraient davantage touché les jeunes gens et abouti « momentanément [à] un déséquilibre dans les classes d'âges, au profit de la vieillesse ». Il ajoute plus loin que « la tendance à la gérontocratie eut pour corollaire dans les milieux cultivés un regain de critique contre les vieillards. L'image de la vieillesse dans la littérature se ternit nettement. Plus les vieux jouent un rôle actif important, plus ils sont considérés comme des obstacles, des rivaux à la fois méprisables et redoutables. Face à leur richesse et à leur pouvoir de fait, on va insister sur leur laideur, leur faiblesse physique, leurs défauts, les malheurs de leur condition si proche de la mort. Plus nombreux, plus forts politiquement, les vieux sont plus décriés, un pessimisme général s'abat sur eux, rançon de l'accroissement de leur pouvoir », *Histoire de la vieillesse en Occident, op. cit.*, p. 288 et p. 321. Reprenant un argumentaire similaire, Reginald Hyatte souligne que, pour la même raison, les conflits générationnels auraient empoisonné les intimités familiales de la fin du Moyen Âge. Elle cite à titre d'illustration la manière dont le *Livre des trois vertus* de Christine de Pizan ou *Les Quinze joies de mariage* promeuvent la paix au foyer entre aînés et jeunes générations, "Happy Endings?", art. cit., p. 98.

¹⁶⁹ ED, Vol. II, CCXXV, v. 26.

grand renfort de bruits et de gestes explicatifs¹⁷⁰. Il n'est certes pas nommément question dans cette ballade de vieillissement, mais nous verrons plus loin combien le thème de la calvitie s'associe étroitement à la sénescence dans l'œuvre de Deschamps. C'est le corps déliquescent dans ses détails les plus crus que Deschamps donne ici à voir. La dimension grotesque de la demande est bien entendu outrée pour divertir le prince et amuser les compagnons nommés, qu'il entraîne malicieusement dans une réputation poétique basée sur l'autoportrait dénigré¹⁷¹. Nous formerons néanmoins l'hypothèse qu'il faut aussi comprendre cette pièce dans les conflits intergénérationnels qui troublent la cour. On sera dès lors sensible à la manière dont le poète inscrit sa déliquescence dans un groupe de serviteurs tout aussi amoindris que lui. La cruauté curiale ne peut plus escamoter le corps défaillant de ses vieux serviteurs : il s'exhibe sans gêne, plus commun qu'on ne le voudrait. Le principe du type se mue en atout, car le corps du vieil Eustache n'est plus isolé, il intègre comme celui de Charles d'Orléans un groupe d'intérêts valables, une communauté qui puise sa force dans le collectif.

Du type complexe et multiple du corps sénescant tel qu'il se construit à la fin du Moyen Âge, les poètes retiennent donc essentiellement une morale des âges de la vie qui constitue les vieillards en catégorie à part et leur réserve une règle de vie propre. S'il peut dans certains textes diffuser un savoir d'ordre moral, ce corps retiré est rarement regardé avec les outils précis de la médecine. Il s'imprègne plutôt de connaissances vulgarisées ou adaptées aux besoins d'une écriture qui poétise le cadre analogique des saisons et utilise un savoir de calendrier pour renouveler son lexique. On rencontre certes avec constance des éléments de description qui contribuent au stéréotypage du corps de vieillesse : toujours saisi depuis une perspective foncièrement négative, ce corps déliquescent est d'abord un corps malade. Il revient néanmoins aux poètes d'avoir enrichi la tradition antique en s'inspirant d'autres types de discours sur le vieillissement. En systématisant les énumérations d'affections qui frappent les corps de vieillards, en éclatant la séparation des signes corporels et comportementaux de la sénescence, ils façonnent le cadre rhétorique le mieux fait pour traduire le phénomène de la déliquescence. Dans la mesure où les poètes sélectionnent le degré de corporéité qui convient à leur écriture

¹⁷⁰ Karin Becker s'amuse ainsi à imaginer dans des situations de lectures publiques « un Deschamps récitant ses poèmes de l'infortune devant un public de cour, gesticulant, faisant parler son corps, dans une véritable 'performance' de jongleur » mais reconnaît que, sans trace convaincante de ce type de réception des textes, « cette idée d'une présentation corporelle doit rester une simple hypothèse », *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 215-216.

¹⁷¹ Voir G. Matteo Roccati, « Sur quelques textes d'Eustache Deschamps témoignant de la fonction comique du poète de cour », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 283-297.

de la sénescence, le type du vieillard ne forme plus une tradition contraignante mais une ressource intéressante d'outils appropriables. À cet égard, l'opposition toujours présente entre jeunesse et vieillesse, binarisme classique s'il en est, recouvre en vérité une grande variété de formes et d'attitudes et apporte un regard renouvelé sur l'expérience du sujet lyrique ordinaire. La banalité du corps sénéscent devient une force, le type un atout, car la communauté de vieillards tient sa revanche contre les jeunes gens qui ont trop longtemps monopolisé la lyrique.

Chapitre 2

Métamorphoses singulières du corps de vieillesse

Par les réflexions développées au chapitre précédent, nous avons tâché d'aller à l'encontre d'une tentation contemporaine qui veut que l'écriture des corps de vieillesse soit forcément investie d'une profondeur subjective. Trop souvent, ce réflexe interprétatif aboutit à considérer une grande part des textes de notre corpus comme des confessions d'expériences intimes, voire des documents biographiques nous renseignant sur l'attitude des poètes en tant qu'individus historiques face à leur sénescence. Si le titre de ce deuxième chapitre paraît rejoindre le principe d'une lecture référentielle, nous entendons nous en écarter par la teneur exacte que nous accorderons au partage de la singularité des corps : nous ne considérerons pas en premier lieu ce partage comme une donnée référentielle mais comme un effet. « Effet de réel », peut-être, selon la terminologie célèbre forgée par Barthes¹, mais sans doute plutôt effet biographique car, selon les critères de l'esthétique poétique médiévale, il ne s'agit pas tant de créer l'illusion d'une réalité que le sentiment d'une présence, de la proximité d'un corps de poète doté d'une histoire et de douleurs qui lui confèrent une densité indéniable. Nous formerons l'hypothèse que l'on ne peut dissocier la multiplication des corps sénescents en moyen français de l'émergence, à la même période, d'une nouvelle compréhension de la fonction d'auteur, qui revendique différemment les pouvoirs d'un art et, pour ce qui nous intéresse, atteint le point culminant d'une transformation du lyrisme qui fait désormais la part belle à une poésie dite « personnelle », racontant les aléas d'un *je*. Armée de la conviction que l'exposition de corps sénescents présentés comme singuliers est l'une des stratégies d'affirmation de ces transformations, il nous reste à en établir les modalités : par quels procédés les poètes de notre corpus donnent-ils une couleur subjective aux corps déliquescents qu'ils représentent ? Comment utilisent-ils leur enveloppe sénescence pour exister aux yeux de leurs lecteurs et de leurs lectrices ? Notre argumentation cheminera selon différents niveaux de lecture afin de scruter les stratégies textuelles mises en place pour se donner un corps. Plutôt que de prétendre révéler l'originalité de portraits d'auteur, nous nous proposons ainsi de comprendre comment le maniement de certains codes d'écriture disponibles crée l'impression d'une singularité : à la suite des observations décisives qu'Élisabeth Gaucher-Rémond formule sur l'autoportrait

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable*, *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

médiéval dans sa configuration littéraire, nous considérons la poésie comme l'une de ces « formes-cadres où [peut] s'exposer la subjectivité et la mise en scène de l'auteur² ». Nous examinerons tout d'abord les cadres poétiques qui permettent le déploiement d'un corps et sa présentation dans un contexte d'intimité : cadre générique de l'épître, qui rend possible le dévoilement du privé ; cadre spatial de la chambre, propre à diffuser le sentiment d'une proximité. À partir de ces éléments préalables d'élaboration d'un texte, nous restreindrons le champ de l'analyse en nous intéressant au détail des portraits et autoportraits de corps vieillissants. Il nous faudra déterminer comment, malgré sa surdétermination thématique, la description que les poètes proposent de leur corps s'énonce comme un reflet singulier, composé d'éléments distinctifs et d'un vécu propre. Nous nous pencherons enfin sur les images que les poètes sélectionnent pour dire la sénescence, ou plutôt sur les objets et entités qu'ils élisent comme surfaces de projection pour traduire leur relation au vieillir.

I. Monstrations du corps vieillissant et dispositifs de l'intime

Plutôt que de répondre à l'injonction des poètes et de nous pencher d'emblée sur les détails de leurs corps souffrants, accordons-nous d'abord le bénéfice d'un recul pour nous intéresser aux contextes qui autorisent une telle exhibition de soi. Nous partons du postulat que l'effet biographique que les représentations subjectivées de vieillards commandent est indissociable des cadres dans lesquels les poètes choisissent d'exposer les corps : cadres discursifs ou narratifs, qui organisent les voix et les espaces. De la même manière que le corps lyrique traditionnel se présente comme une voix amoureuse adressée à la dame ou un monologue plaintif sur le traitement qu'elle lui inflige, de la même manière qu'il élit la nature printanière pour espace d'épanouissement privilégié, les vieillards ont leurs lieux, leurs configurations. Nous en identifierons deux : la parole adressée de l'épître ou la prière et l'espace de la chambre depuis lequel s'élabore une fiction allégorique. Nous choisissons de comprendre ces cadres comme des dispositifs car ils engagent des choix formels contraignants – ils s'accompagnent de règles qui formalisent l'écriture et la voix poétique – mais sont mis en œuvre pour un effet précis et puissant puisqu'ils génèrent l'intimité nécessaire à la monstration du corps vieillissant.

² Élisabeth Gaucher-Rémond, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, n° 122, 2016, p. 34.

1. De la lettre à la prière, confessions et corps adressés

Quoique régulièrement inscrit dans la banalité d'une déliquescence inévitable, le corps sénescence, lorsqu'il s'incarne à la première personne, se saisit et se décrit bien souvent au sein de cadres énonciatifs intimes. L'adresse à un tiers familier ou la confession se rencontrent à de multiples reprises dans notre corpus et concentrent les paradoxes de corps de vieillesse pris comme objets du discours poétique : honteux, ils s'exposent préférentiellement à la faveur d'échanges présentés comme privés mais restent portés, par le fait même de leur mise en texte, à la connaissance d'un vaste public. Les exhortations chrétiennes au *contemptus mundi* ne cessent de le rappeler, le délabrement de la sénescence constitue un processus fondamentalement dégradant ; il s'expose donc devant témoins choisis, mais nécessite néanmoins souvent la présence d'un regard tiers. Le corps se donne à voir à différents types d'interlocuteurs et porte des intentions et des tonalités variées : il supporte des requêtes comiques aux seigneurs chez Deschamps, porte devant Dieu un désespoir en apparence plus sérieux chez Jean Le Fèvre, entretient une complicité entre vieillards impuissants chez Charles d'Orléans ou Molinet, décale la demande d'une ballade amoureuse chez Jean Régnier. Le prince longtemps servi, l'entité divine miséricordieuse, l'ami fidèle ou la femme aimée, autant de regards possibles pour faire exister aux yeux d'autrui les souffrances du vieillir. Selon la nature de ce regard extérieur, le corps sénescence ne s'exhibe pas au même degré : les lettres à des proches, autorisent jusqu'à la monstration obscène – nous étudierons plus particulièrement ce point au chapitre suivant – alors que l'appel à Dieu peut supposer un traitement plus discret de la corporalité.

La proximité des destinataires mentionnés dessine en revanche avec constance le corps sénescence comme lieu d'une parole de l'intime, de la création d'un lien. Faut-il y percevoir une tentative de briser le rejet de la sénescence que les poètes déplorent si souvent, en restaurant le dialogue autour d'un corps dont l'existence est virulemment affirmée, puisque systématiquement placée sous les yeux d'autrui ? Karin Becker a raison de souligner à propos des poèmes d'Eustache Deschamps qui traitent de la maladie que la mise en mots des souffrances permet

[...] de renouer le fil de la communication, qui est entrecoupé par la douleur. La souffrance est un phénomène profondément asocial, car elle exclut physiquement le malade de la vie en communauté, mais aussi mentalement, parce que la douleur physique ne se communique pas facilement. L'énumération des symptômes peut donc recréer ce lien social et affectif, par le dialogue, soit avec le médecin, soit avec la famille ou les amis³.

³ Karin Becker, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 213.

Clé d'analyse possible, la restauration du lien social ne suffit néanmoins pas à comprendre la récurrence de la prise à témoin et à l'inconvénient de limiter le corps de vieillesse à sa dimension pathétique. L'insistante présence de l'adresse recouvre des fonctions variées et perméables, du comique à l'exemplarité didactique⁴. Corps partagé avec d'autres subjectivités, la sénescence ne porte pas uniquement une poésie du moi mais une poésie du moi face à l'autre, du contact et du dévoilement. Rien de nouveau dans un discours poétique qui modulait auparavant, à la faveur d'un contexte non moins intime, les souffrances du sentiment amoureux : les ravages du temps se sont seulement substitués aux affres de l'amour. Il n'est au reste pas anodin que les destinataires mobilisés par les poètes appartiennent généralement à un cercle proche, de longue fréquentation, qui les a par conséquent connus à d'autres étapes de leur existence. Les adresses portent le poids d'un passé partagé, d'une évolution dont le corps de l'autre se fait le témoin, voire le malheureux complice : « A m'amyé ! se temps la plus ne revient, / Se l'attendons, c'est a nous grant folye⁵ », écrit par exemple Jean Régnier à sa femme dans la ballade qu'il consacre à son corps désormais incapable d'amour. Tout comme la lyrique traditionnelle supposait d'entrer dans l'univers intime d'un amour en construction, le corps sénescence nous est donné à lire par effraction, comme objet d'un échange entre particuliers.

Parmi les épîtres qui pourraient retenir notre attention, nous nous concentrerons sur l'exemple de Jean Molinet, parce que sa production illustre tout particulièrement les complexités d'un corps sénescence qui se donne à voir à l'autre : plus que tout autre poète à cette époque, ses incarnations de la vieillesse sont indissociables d'une parole adressée. Le *Debat du viel gendarme et du viel amoureux* ou le *Debat de l'aigle, du harenc et du lyon* placent au cœur d'une discussion des corps de vieillesse saisis à la troisième personne, qui s'exposent et s'examinent sous le regard de contradicteurs. Le vieillard du *Donet*, auquel nous consacrerons plus loin une analyse, se dirige vers Dieu pour lui dévoiler les péchés de sa jeunesse. Mais plus encore que le vieillissement attribué à des personnages, c'est l'investissement systématique de la sénescence à la première personne dans des textes à caractère épistolaire qui fait la marque de Molinet – Jacques Lemaire constatait déjà finement cette constante dans l'article qu'il a consacré au thème du vieillissement dans l'œuvre de l'indiciaire⁶. Qu'il trouve en son ami

⁴ Karin Becker ne prétend pas autre chose et met en évidence la fonction comique des textes Deschamps portant sur la maladie, *ibid.*, p. 214.

⁵ Régnier, *F&A*, PF, XII, *Balade que le dessus nommé fit a la requeste de damoiselle Ysabeau Chrestienne, sa femme, en l'an mil CCCCLX*, v. 21-22.

⁶ « Ses poésies familières, en particulier, destinées à ses protecteurs et à ses amis, abondent en confidences sur sa situation matérielle et sur sa personne », Jacques Lemaire, « Jean Molinet et le thème de la vieillesse », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, *op. cit.*, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3250?lang=en#bodyftn4> (consulté le 01/05/2021).

Antoine Busnois le complice idéal de jeux poétiques sur l'impuissance sexuelle ou échange avec Guillaume Cretin des missives outrées sur le traitement qu'un jeune poète réserve au vieillard qu'il est devenu, Molinet n'expose jamais son corps sénescant que lorsqu'il est assuré de l'attention d'autrui. À la suite de Jacques Lemaire, Paul Verhuyck a minutieusement examiné cet ensemble de textes en se donnant pour objectif d'« ordonner les étapes concrètes de la sénescence du Grand Rhétoriqueur⁷ » et de proposer pour ces épîtres de nouvelles datations qui concurrencent celles qu'avait établies Noël Dupire⁸. Il traite les différentes allusions de Molinet à sa santé déclinante comme les pièces d'un puzzle cohérent, qui révèlent *in fine* la trajectoire particulière de la déchéance d'un corps, « l'expérience subjective qu'un poète à cette époque avait de la vieillesse ». Il est frappant qu'un critique qui affirme avoir « été formé à l'université dans un antibiographisme aussi militant que le biographisme des générations précédentes » entrevoit dans ces textes « une subjectivité angoissée⁹ » et les considère au moins partiellement comme des documents à même de fournir des renseignements sur l'état de santé véritable du sujet historique que fut le poète Molinet. Sans prétendre amoindrir le conséquent travail mené par Paul Verhuyck, on suggèrera que la formalisation remarquablement stable de ces autoportraits, reprenant des traits attendus de la description de la sénescence et toujours intégrés à des épîtres en vers, les inscrit pour une bonne part dans le cadre d'un jeu littéraire, d'une représentation fortement modelée de soi. La lettre possède un statut générique particulier qui la situe, pour le dire avec Sylvie Lefèvre, « entre document et fiction¹⁰ ».

C'est en effet avec la conscience d'un geste esthétique choisi que Molinet sélectionne majoritairement le cadre de l'épître pour disposer ses autoportraits en vieillard : on ne compte pas moins de onze textes adressés dans lesquels la sénescence ne forme pas forcément le sujet central, mais qui consacrent *a minima* un ou deux vers à représenter la déchéance physique du poète¹¹. Il ne s'agit certes pas là d'un passage obligé : six épîtres au moins ne diffusent pas ce

⁷ Paul Verhuyck, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse. *Du bas mestier les plus grans coups sont oultre* », dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge*, op. cit., 1999, p. 421.

⁸ Voir le bilan des dates que Paul Verhuyck établit en conclusion ainsi que les tableaux récapitulatifs, *ibid.*, p. 446-450.

⁹ *Ibid.*, p. 447.

¹⁰ Sylvie Lefèvre, « La lettre et ses adresses », dans *Medieval Letters: Between Fiction and Document*, dir. Christian Høgel et Elisabetta Bartoli, Turnhout, Brepols, 2015, p. 335.

¹¹ Les épîtres sont les suivantes, toutes comprises dans les « Poésies familières », *F&D II PF* : XXXV, *Lettre missive* ; XXXVI, *Lettre a Maistre Loÿs Compere* ; LX, *Lettre a Maistre Anthoine Busnois* ; XLIV, *Lettre a Jehan de Ranchicourt* ; XLV, *Lettre de Recommanchon* ; XLVIII, *Lettre a Maistre Guerard de Watrellet* ; XLIV, *A Monseigneur de Ville* ; LV, *Invectives envoiees par ung nomme Cretin et response sus chascune* ; LVI, *Lettres de Molinet a Maistre Florimond Robertet* ; LX, *Recommandation a Monseigneur Charles de Vendosme* ; LIX, *Mon franc amy*. La liste n'inclut pas les épîtres adressées à Molinet et portant sur la même thématique, ni celles qu'il écrit pour d'autres qu'il représente en vieillards (voir par exemple XXI, *Supplication pour Jehan Voisin*).

type d'autoportrait¹², mais on doit encore préciser que seules deux pièces qui ne sont pas des épîtres représentent le poète en vieillard¹³, qui ne diffuse donc que fort rarement une image dégradée de lui-même en dehors de ce cadre générique bien précis. Doit-on en conclure que Molinet circonscrit son corps sénescant à une sphère intime à laquelle il réserve les nouvelles de la dégradation de son état de santé ? Bien au contraire, si des indices concrets manquent pour comprendre le protocole de lecture de ces pièces, leur disposition en vers suggère qu'elles appartiennent pleinement à l'œuvre du poète et doivent par conséquent être lues par un cercle plus large que leurs destinataires directs. C'est également l'opinion défendue par Jacques Lemaire, qui souligne en outre l'opposition marquée entre l'absence du corps du poète dans l'œuvre sérieuse des *Chroniques* et son omniprésence au sein des textes en vers adressés¹⁴. Peut-être les épîtres témoignent-elles de l'inflexion plus générale que constate Adrian Armstrong : l'indiciaire devient plus prompt à faire valoir une individualité et une conscience auctoriale dans ses textes les plus tardifs¹⁵. Ajoutons que l'étude des manuscrits et des éditions que développe Noël Dupire révèle que le corpus d'épîtres que nous étudions est essentiellement transcrit dans les manuscrits les plus complets des œuvres du rhétoricien¹⁶. Hormis ces exemplaires plus exhaustifs, certaines lettres seulement où le poète se représente en vieillard apparaissent ponctuellement au sein de manuscrits mais elles disparaissent presque totalement des éditions imprimées¹⁷. Doit-on pour autant en conclure que les lecteurs et lectrices des années 1500 ont relégué ces épîtres à la marge de l'œuvre du rhétoricien, les comprenant comme des pièces anecdotiques ? Leur intégration aux trois manuscrits les plus complets du poète signifie plutôt le contraire : les lettres relèvent tout autant de sa production que l'*Oraison à Notre Dame* ou le *Miroir de vie*. Pour Adrian Armstrong, l'inscription des échanges épistolaires dans les œuvres complètes manuscrites témoignent en effet d'une prise en compte de l'individu Molinet dans sa particularité auctoriale, les pièces de correspondance "*are both*

¹² *F&D I*, XXXVI, *Lettre a Monseigneur l'Archiduc quand il alla en Espaine* ; *F&D II*, PF, XXXVII, *Response a ung rebus* ; *F&D II*, PF, XLIII, *Recommandation a Jehan de Ranchicourt* ; *F&D II*, PF, XLVI, *Lettres a Bonne de Hersin* ; *F&D II*, PF, XLVIII, *Lettres de Molinet a de Fenin* ; *F&D II*, PF, L, *Dictier pour Jehan de Tournay*.

¹³ *F&D II*, PF, XIV, ainsi que XXXIV.

¹⁴ Jacques Lemaire, « Jean Molinet et le thème de la vieillesse », art. cit.

¹⁵ Adrian Armstrong, *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France 1470-1550*, Oxford, Clarendon Press, 2000, p. 19.

¹⁶ Il s'agit du manuscrit 105 de la bibliothèque de la ville de Tournai, détruit durant les bombardements de la Seconde guerre mondiale, du manuscrit d'Arras (bibliothèque municipale, 692) et du manuscrit 471 de la bibliothèque James de Rothschild, respectivement nommés par Dupire A, B et C. Pour une liste complète des pièces de ces manuscrits, voir Noël Dupire, *Étude critique des manuscrits et éditions des poésies de Jean Molinet*, Paris, Droz, 1932, p. 10-50.

¹⁷ Le ms. c (Bnf fr. 1717) contient par exemple la *Lettre de Molinet a Maistre Florimond Robertet* (fol. 64 r^o-v^o), c'est également le cas du ms. l (Bnf fr. 4061, fol. 106, r^o) ; l'édition Aa de 1531 contient l'échange avec Créatin (fol. 114 r^o - 116 r^o), *ibid.*, p. 53, p. 74 et p. 95.

*more self-referential and more 'personal' than many of his other works*¹⁸». Alors que l'édition moderne de Noël Dupire les constitue en corpus cohérent au sein des « Poésies familières », les manuscrits A, B et C les placent sur le même plan que des pièces de facture plus sérieuse, ne leur accordant aucun régime particulier. On peut en revanche attribuer le rejet de ces pièces au sein des éditions imprimées à la sélection d'une certaine facette de la production de Molinet. Adrian Armstrong a en effet montré qu'elles favorisent essentiellement, pour les éditions parisiennes, la part didactique de l'œuvre de l'indiciaire et des textes qui possèdent une résonance actuelle plus forte de par leur rhétorique anti-guerrière¹⁹.

Parce qu'il a sa place au sein des œuvres complètes du poète, le corps sénescence relève chez Molinet d'une affaire de familiers tout autant qu'il constitue le masque sous lequel on choisit de se montrer publiquement. Il s'ancre dans le « cadre semi-privé et faussement naturel²⁰ » qu'Estelle Doudet identifie comme caractéristique des échanges épistolaires pratiqués par les Grand Rhétoriciens et relève des épîtres familières en vers auxquelles Pauline Dorio a consacré une récente étude²¹. Le corps vieillissant du poète n'apparaît pas uniquement dans ces épîtres comme le sujet sérieux d'un bilan de santé mais comme une matière multiple et ludique, qui porte tour à tour les discours et les thèmes qui lui sont habituellement associés, de la perte de la puissance sexuelle à la requête d'argent. Le choix de l'épître a ceci de judicieux que ses codes imposent la pratique de l'autoportrait, réclamant une présentation de soi qui, comme le remarque Fanny Oudin dans son étude sur la pratique épistolaire médiévale, « joue de la mise en scène du moi comme sujet parlant : l'épître relève en effet de la tradition de la poésie personnelle²² ». De la même manière, Jean-Claude Mühlethaler souligne l'importance de l'épître aux XIV^e et XV^e siècles, constatant qu'elle permet le déploiement d'une subjectivité d'auteur et d'états affectifs. Elle est « un lieu privilégié où l'affectivité a sa place²³ », et nous

¹⁸ « [Les pièces de correspondance] sont à la fois plus auto-référentielles et plus 'personnelles' que bien des autres textes de son œuvre » (nous traduisons), Adrian Armstrong, *Technique and Technology*, op. cit., p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60-62. Adrian Armstrong rappelle que *Le Temple de Mars* est le texte le plus reproduit par les éditions imprimées, *ibid.*, p. 82-88.

²⁰ Estelle Doudet, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? », dans *La Lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, dir. Sylvie Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 190.

²¹ Pauline Dorio, « *La Plume en l'absence* ». *Le devenir familier de l'épître en vers dans les recueils imprimés de poésie française (1527-1555)*, Genève, Droz, 2020.

²² Fanny Oudin, « La pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *Camenuiae*, n° 2, juin 2008, p. 9, disponible en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/f_oudin.pdf (consulté le 05/05/2021).

²³ Jean-Claude Mühlethaler, « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 24, 2012, p. 28, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/crm/12897> (consulté le 02/03/2022). Le corpus examiné par l'article se distingue néanmoins des textes de Molinet que nous étudions dans la mesure où il s'intéresse aux discours d'engagements politiques qui prennent appui sur des états affectifs ou s'en distancient. Nous remercions vivement Charlotte Guiot de nous avoir recommandé cette référence.

ajouterions où le corps a sa place. Les différentes pièces de l'indiciaire s'organisent de manière similaire : le poète évoque les actions ou les qualités de ses destinataires, ce dont il aurait aimé être capable, avant d'en venir aux incapacités causées par l'âge. La récurrence de ce patron organisationnel et le ton de déploration toujours utilisé s'inscrivent donc dans les codes du discours encomiastique – il faut se diminuer pour mieux louer – et dans l'encodage épistolaire des *artes dictaminis*, au sein desquels, Fanny Oudin le rappelle, « les salutations ont partie liée avec l'exercice rhétorique du portrait » et où la présentation de soi est marquée par « une tendance à se désigner moins par le nom lui-même que par une définition de soi susceptible de se déployer en une véritable scène²⁴ ». Le respect des normes épistolaires n'amoindrit toutefois nullement la singularité de chaque adresse, car Molinet fait de ces fragments de correspondances versifiées des lieux de complicité autour de son corps de vieillard. À défaut d'en varier le contenu thématique, il fait l'effort d'en renouveler l'expression poétique, réemployant rarement les mêmes formulations. Un bref examen du début de la *Lettre a Jehan de Ranchicourt* suffit pour s'en convaincre :

Mon bon amy de Ranchicourt,
 D'ung oeul volontiers vous verroie,
 Mais en [ce] rude temps qui court,
 Il a faict lait, argent m'est court ;
 Sy loing chevauchier ne porroie,
 Je suis comme au bout de ma roye,
 Pouvre assés et mal atelés :
 Vieillesse m'assault a tous lés (Molinet, *F&D II*, PF, XLIV, v. 1-8).

Ces vers reconduisent le « *topos* de l'éloignement subi » bien identifié par Pauline Dorio comme caractéristique des exordes épistolaires, et plus particulièrement des épîtres de requête :

[...] présentée comme audacieuse, la prise de parole épistolaire est justifiée par le récit des circonstances qui ont empêché le poète de s'adresser directement à son correspondant. Dans cette optique, les *personae* endossées par le poète épistolier incluent les figures topiques du prisonnier, de l'exilé, du provincial et du malade ne pouvant quitter sa chambre²⁵.

Mais alors que la jeunesse forme plutôt la marque distinctive des lettres de requêtes de poètes cherchant à susciter la bienveillance de leur mécène²⁶, c'est bien la sénescence que Molinet place au cœur de son épître. La particularité du huitain n'est pas à chercher dans l'autoportrait en vieillard borgne et désargenté qu'il véhicule : on le rencontre à bien d'autres occasions dans l'œuvre de Molinet. C'est plutôt le mélange de familiarité dans l'adresse amicale et d'humour qui retient l'attention. Molinet réinvestit la métaphore traditionnelle de l'arrivée de la vieillesse

²⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁵ Pauline Dorio, *La Plume en l'absence*, *op. cit.*, p. 199.

²⁶ *Ibid.*, p. 201-203.

comme violent « assault » et remotive l'assimilation au cheval fréquemment utilisée par les poètes de la sénescence, mais la perte d'un œil et la difficulté à se déplacer se traduisent d'abord par l'impossibilité de voir le compagnon, qui devient partie prenante de l'autoportrait. On trouverait dans d'autres textes adressés de similaires marquages singuliers du corps sénescence, certaines pièces cristallisant avec plus d'intensité la dynamique complexe qu'engage la monstration du corps au sein de l'épître, entre regard sur soi et représentation pour l'autre. Il en est ainsi de la *Lettre a Maistre Anthoine Busnois*, qui permet au poète d'établir le bilan de ses infirmités après avoir faussement valorisé les capacités de son compagnon compositeur :

Je suis meschans, vieux et barbus,
Tout chargiet de menus anois,
Ung chetif veau lourd et phebus
Du plat pays de Boulenois (Molinet, *F&D II*, PF, XL, v. 13-16).

Nous savons désormais ce que la représentation d'un corps vieillissant lourd de maladie a de traditionnel mais l'assimilation au « veau » étonne davantage – du moins dans ce cadre, puisqu'il est fréquent en moyen français que l'animal désigne la bêtise. Molinet adjoint à l'animalisation du corps vieillissant une nuance locale que son ami saura sûrement goûter. Appesanti de consonnes occlusives, le « plat pays de Boulenois » traduit l'encombrement d'un corps en même temps qu'une identité bourguignonne, car si le « plat pays » est un syntagme tout à fait courant en langue médiévale pour désigner l'espace rural, la précision géographique qui en restreint l'acception est plus inhabituelle et prend les couleurs du territoire du poète. Busnois lui-même est du reste affilié à l'église de Théroouane²⁷, à la limite du pays Boulonnais, et l'ensemble de l'épître porte dans son jeu d'alternances de rimes l'empreinte du nom de l'ami. L'autoportrait paraît donc composé directement pour le plaisir de son destinataire et réactiver un ensemble de représentations attendues parmi les familiers du poète. Jacques Lemaire a ainsi pu attribuer au cercle d'amis proches de Molinet, voire à Antoine Busnois, une pièce anonyme relatant *Comment maistre Jehan Molinet pissa a Gand contre les murs de Gravesteen l'an mil quatre cens quatrevingtz et dix neuf*, qui dépeint le délit d'un homme « borgne d'ung œul, viel de son eaige²⁸ ». La réalisation de cette pièce en vers trouve selon nous sa source dans les autoportraits en vieillard que le chanoine de Valenciennes diffuse dans les épîtres à ses compagnons, invitant à faire de son corps de vieillard une matière à la fois publique et amicale. Précisons que l'on rencontre ailleurs des vers fort similaires à ceux envoyés à Busnois, dans la

²⁷ Noël Dupire, *Jehan Molinet. La vie. Les œuvres*, Paris, Droz, 1932, p. 139-140.

²⁸ Jacques Lemaire, « Un témoignage curieux sur Molinet en 1500 », *Romania*, n° 101, 1980, p. 106-115. Nous citons ici le second vers de ce texte que Jacques Lemaire transcrit du manuscrit Bruxellensis IV 541, fol. 287 v°.

réponse que Jean Cornuel, surnommé Verjus, aurait formulée au *Regime a Verjus, vicaire de Cambrai* que lui adresse Molinet :

Deux veaux sommes de Boullenois,
Deux thoreaux, deux vieux anthenois ;
Je n'ay vaillant soixante noix,
Vous avés cent escus contant (*ibid.*, XXXIX, v. 91-94).

Si tant est que la pièce fût bien rédigée par Cornuel, elle reprend les thèmes favoris des autoportraits de Molinet – l'association de vieillesse et pauvreté – et alimente une déclaration de complicité²⁹. Elle s'allie de manière évidente à la lettre à Busnois pour dire l'animalisation d'une sénescence imbécile et pesante. Quel que soit l'ordre de composition des deux épîtres, les liens qu'elles entretiennent révèlent combien le corps de vieillesse fait dans ce réseau de poètes bourguignons l'objet d'une création poétique collective, que l'on façonne pour soi tout autant que pour les autres. Les lettres de Molinet s'ancrent donc parfaitement dans une période où, pour reprendre les mots d'Estelle Doudet, « la relation épistolaire est l'expression favorite [...] d'écrivains complices qui y tissent des liens intellectuels », toutefois elles ne visent pas « la sacralisation de l'acte d'écrire³⁰ » : plutôt que de participer à la promotion du poète, elles encouragent joyeusement son déclin.

Outre l'adresse amicale ou familière, les poètes manient une autre modalité discursive d'exposition du corps sénescant dont il convient de dégager les implications : plusieurs d'entre eux utilisent la confession comme cadre fictionnel privilégié pour saisir le vieillissement. Le « respit de mort » que demande Jean Le Fèvre, l'aveu des péchés de jeunesse du *Donet* de Molinet, le désespoir du Job de Nesson dans les *Vigiles des morts*, autant de paroles adressées à l'autorité divine. À une période où la *devotio moderna* fait de la prière privée le lieu essentiel de la dévotion, il n'est bien sûr alors pas uniquement question d'un corps mais d'une individualité dans sa totalité, d'une voix et d'une conscience. Présentés en orants, les vieillards se colorent de singularité et la prière devient, pour le dire avec Nicole Bériou, « la trace d'une

²⁹ Cornuel se réclame d'une connivence profonde avec Molinet, qui touche en premier lieu aux convictions religieuses et à la fonction ecclésiastique – « Il y a fraternité entre / Vous et moy, nous venons d'ung ventre, / D'ung sacq, d'ung sang, d'ung coeur, d'ung centre, / Et vivons d'ung pain et d'ung vin : / C'est sainte Eglise, ou le pape entre / Et fait le service divin ». La proximité s'établit ensuite sur la base des origines géographiques communes des deux hommes : « Se la terre est nostre grand mere, / Comme dit Virgille et Omere, / Je tiens que vous estes mon frere / Maternel, il n'est riens si vray », *F&D II*, PF, XXXIX, v. 79-88. Les vers sur la vieillesse et la pauvreté constituent donc une dégradation ironique volontaire dans cette déclaration grandiloquente d'amitié, en prônant cette fois une proximité sur le plan de la misère physique, intellectuelle et financière.

³⁰ Estelle Doudet, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens », art. cit., p. 185 et p. 205.

expérience vive de l'intériorité³¹ ». Il serait cependant excessif de prétendre que les trois textes évoqués déploient au même degré une corporéité sénescence : il sera question plus loin dans ce travail du traitement distinct que Jean Le Fèvre et Pierre de Nesson réservent au portrait de leurs sujets lyriques âgés. Reste que la fiction d'intimité qui place les corps de vieillards face à Dieu est suffisamment récurrente pour qu'on y lise l'une des configurations nécessaires de monstration du corps de vieillesse. À la lecture de ces discours dirigés vers l'autorité divine, plus encore que dans le cas d'adresses à des familiers, c'est par effraction que l'on saisit les souffrances du vieillir. La relation à Dieu est presque une relation à soi, la parole sur le corps devient un monologue dont on surprend le secret. Dans l'adaptation qu'ils proposent du *Livre de Job*, les premiers vers des *Vigiles des morts* de Pierre de Nesson nous placent immédiatement face à la solitude d'un corps de vieillard :

Pardonne moy beau sire Dieux
Car je voy que je deviens vieulx
En si briez jours que ce n'est riens (Nesson, *Vigiles*, v. 1-3).

Nous analyserons longuement ces vers dans le chapitre de notre recherche portant sur la requête afin de comprendre le vieillissement d'une figure qui, dans la tradition biblique originale, n'a pas pour trait distinctif la sénescence. Constatons pour l'heure que l'adresse à Dieu est l'occasion d'un bilan sans complaisance. De manière certes attendue, Job porte sur la misère de son corps déliquescent un jugement façonné par le *contemptus mundi* chrétien mais l'adresse n'en dessine pas moins une scène pathétique, qui s'ouvre significativement par la mention du regard : le sujet lyrique en passe par l'examen de son corps pour constater la rapidité de son vieillissement. Nesson nous introduit donc sans détour dans ce face à face avec Dieu, auquel la demande de pardon comme l'opposition entre éternité de la beauté divine et laideur du corps transitoire des hommes confèrent un accent déchirant.

Quoiqu'éloigné du sérieux des *Vigiles des morts*, l'autoportrait du vieillard du *Donet* de Molinet s'élabore dans un cadre discursif et fictionnel similaire. Ce texte n'est certes pas le seul dans lequel l'indiciaire bourguignon développe une prière³² mais sa dimension parodique suffit à l'observer comme un exemple paradigmatique de confession. Nous avons déjà établi que les longs aveux du *Donet* dessinent un portrait en actes plutôt qu'en caractéristiques physiques, le

³¹ C'est en ces termes que Nicole Bériou renvoie aux textes littéraires qui incluent des prières. Voir l'introduction de *Prier au Moyen Âge. Pratiques et expériences (V^e-XV^e siècles)*, dir. Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère, Turnhout, Brepols, 1991, p. 11.

³² Voir à ce sujet Monique Santucci, « Les prières dans les *Faictz et Dictz* de Molinet », dans *La Prière au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1981, p. 495-514, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2840?lang=fr> (consulté le 19/04/2021).

sujet lyrique revenant longuement sur son passé de fol amant et sur ce qui l'en sépare désormais irrémédiablement :

Pour bien me confesser, je do
Icy describe clerement
Aucuns des accidens de moy (Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 166-168).

Profitant du principe ludique au fondement de la pièce, le poète joue de la polysémie du terme « accidens », qu'il emploie au sens grammatical qui convient au manuel de latin qu'est le *Donet*, c'est-à-dire comme une variation morphologique dont il s'agit d'enseigner le principe, mais par lequel il entend également désigner un évènement inattendu ou une affection du corps. Manuel de grammaire latine et récit rétrospectif des aventures d'un corps, le *Donet* se donne à lire comme une plongée dans les péchés d'un amant repent³³. Pour Monique Santucci, le *Donet* constitue l'une de ces prières qui fonctionnent dans les *Faitctz et Dictz* comme des prétextes puisqu'elles « ne montent pas vers Dieu, mais elles servent à dépeindre le délabrement physique³⁴ ». La prière est sans aucun doute le cadre qui permet une exhibition mais il semble toutefois que la monstration du corps sénescents n'entre nullement en contradiction avec l'ambition transcendante d'un poème qui nuance la grivoiserie de certains de ses vers par un appel très sérieux à la confession. La prière du vieillard ne se conclut-elle pas sur l'inutilité de l'érudition et la suprématie de l'acte de confession face à Dieu³⁵ ? Le Job de Nesson et le sujet lyrique du *Donet* incarnent de fait sous bien des rapports la sénescence la plus traditionnelle : tournés vers Dieu au crépuscule de leur existence, leurs repentirs et leurs souffrances relèvent d'une expérience commune. Leurs corps sénescents paraissent néanmoins avoir besoin du cadre pseudo confidentiel d'une adresse à Dieu pour se dire : la confession, la supplication sont un détour qui autorise la monstration du corps de vieillesse, rendue légitime et nécessaire dans la mise à nu qu'exige la confrontation au divin.

Qu'elles émanent de sujets historiques véritables ou soient attribuées à des personnages extérieurs s'exprimant à la première personne, la lettre et la prière fonctionnent de manière similaire : elles constituent des cadres discursifs qui autorisent la monstration du corps de vieillesse. Parce qu'elles supposent l'intimité d'un échange dans lequel lecteurs et lectrices s'immiscent par effraction, elles ont pour bénéfice de singulariser chaque avatar de vieillard,

³³ Monique Santucci renvoie ce type de réécriture ludique à deux traditions poétiques : « [d]epuis longtemps, penseurs et poètes avaient glissé du registre grammatical au registre ou moral ou juridique ou sexuel, soit en restant sérieux comme Gerson, dans son *Donatus Moralisatus*, souvent imprimé avant 1500, soit en tombant dans le grivois, comme les poètes goliards », *ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Molinet, *F&D II*, PF, XIII, v. 593-632

autour duquel l'espace d'une intimité se resserre pour produire chaque fois le sentiment d'un corps pris dans un devenir particulier. Comme dispositifs d'adresse émanant d'une solitude – celle de la rédaction de l'épître ou de l'isolement de la confession – la lettre et la prière concentrent les paradoxes d'un corps qu'on montre en le cachant, fabriqué pour le regard de l'autre qui le juge ou le recrée.

2. Vieillesse en chambre : la construction spatiale d'une proximité

Alors que la prière et l'épître construisent pour exposer les corps sénescents des espaces impalpables, qui relèvent du type de discours et se dirigent vers l'autre, intéressons-nous désormais au lieu concret d'une plus grande solitude. Afin de développer le sentiment d'une proximité des corps, les poètes en passent par une stratégie plus directe encore que celle de l'adresse. Nous avons constaté au chapitre précédent que les corps de la lyrique s'épanouissaient dans les lieux nouveaux d'un univers domestique concret. L'un des espaces privilégiés des corps sénescents est en effet la chambre : respectant la relégation au foyer qui exclut les vieillards du monde de la jeunesse, les sujets lyriques vieillissants rêvent et écrivent depuis le lieu le plus intime qui soit.

Séjour de repos et de solitude, la chambre sert de décor d'ouverture et de clôture au songe du *Joli buisson de Jonece* de Froissart et le sujet lyrique d'Octovien de Saint-Gelais y trouve également refuge dans *Le Séjour d'Honneur*. Sans en passer pour autant par des descriptions qui lui accorderaient une existence figurative très nette, la chambre modèle fortement les corps et les écritures du vieillissement, qu'elle enserme dans un écrin de réclusion et de solitude. Son élection est certes la marque de textes allégoriques pour lesquels elle forme le point de départ nécessaire d'un récit de songe mais les poètes de la sénescence approfondissent sa portée symbolique en la construisant comme un espace en opposition. Décor mélancolique mais propice au calme de l'activité intellectuelle, la chambre de la sénescence se revendique en milieu nouveau de l'épanouissement poétique, radicalement opposé aux loisirs amoureux traditionnels qui lui préfèrent l'effervescence de la nature printanière. Alors que la gaieté d'« ung jour d'avril en la saison jolie³⁶ » bat son plein, le sujet lyrique prématurément vieilli du *Séjour d'Honneur* se claquemure dans la solitude morose de sa chambre à coucher. Il n'a certes alors que vingt-quatre ans, comme il le souligne dès le début de son texte³⁷, mais l'ensemble des écarts qu'il creuse avec la joie qui l'entoure l'associe indubitablement à un vieil homme,

³⁶ Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, I.i, v. 75, p. 117.

³⁷ « Estant ou dueil que tousjours je poursuis / Et de mes ans venu au vingt et quatre », *ibid.*, I.i, v. 1-2, p. 115.

justifiant son intégration à notre raisonnement³⁸. Le début du texte insiste sur la claustration dans ce lieu qu'il nomme par deux fois :

Et je, tout seul, possesseur du demaine
De Desconfort, en ma chambre remains (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, I.i, v. 59-60).
Seul me trouvay pour une *apresdignee*
En ma chambre comme chose indignee (*ibid.*, v. 68-69).

La mention du lieu est inséparable de la solitude qu'il procure. Refuge et zone de relégation qui l'éloigne de l'agitation des contemporains, il fonctionne pour le héros du *Séjour d'Honneur* comme un prolongement de son intériorité malheureuse : « La tout pensif en chiere soucieuse, / Morne maintient, face descoulouree³⁹ ». Il la nomme d'ailleurs plus loin dans un passage en prose « la chambre de ma fantaisie⁴⁰ ». Dès lors, la chambre répond au processus de subjectivation que Fabienne Pomel perçoit dans le décor allégorique du *locus amoenus*, elle devient « un paysage qui entre en consonance par sa structure ou ses caractéristiques avec le sujet », le « contenu de la représentation mentale du sujet qui s'y met en scène, dans une démarche réflexive d'introspection ou d'auto-analyse⁴¹ ». Il n'est pas anodin que le poète trompe sa solitude en s'abîmant dans des lectures anciennes, celles de Tite-Live, de Végèce ou de Froissart « Considerant comme avoient vescu / Les anciens en la vie passee⁴² » : ce goût des êtres et des événements passés correspond au caractère d'un vieillard prompt à louer ce qui n'est plus, « Louant a droit vraye chevalerye⁴³ ». En bon vieillard, le corps du poète est las, impropre à jouir de la « tendre saison⁴⁴ », il préfère suivre les recommandations de l'allégorie

³⁸ Sensualité lui reproche du reste plus loin ce qu'elle considère comme un comportement de vieil homme : « Es tu cassé, mutillé ne viellart ? », *ibid.*, I.ii, v. 61, p. 128. Tout son discours à l'Acteur tient à le convaincre qu'il est en vérité un jeune homme et doit par conséquent se divertir comme telle : « je vieillis », affirme-t-il, « par quoy je crains non parvenir au bien passé qu'avoir souloye, et moult regrette neantmoins mon cueur failly et ma plaisance ainsy perdue ». Ce à quoi Sensualité répond : « Vieillir, mon Dieu, que veult ce dire ? Et ceulx qui ont les cinquante ans, que diront ilz quant en l'aage d'adolescence ainsy voulés ja murmurer comme homme vieil ? Laissés, laissés ce fol propos quant voz bons jours ne font que venir et vieil vous faictes », *ibid.*, I. 5, p. 140.

³⁹ *Ibid.*, v. 82-83, p. 117.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 123. Pour François Cornilliat, cependant, il s'agit bien d'une autre pièce, d'« une seconde chambre, tout intérieure, redoublant la première », « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens : analyse du *Labirynth de Fortune* et du *Séjour d'Honneur* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 13, 1987, p. 29, disponible en ligne : https://www.arlima.net/mp/octovien_de_saint-gelais.html#sej (consulté le 17/04/2019).

⁴¹ Fabienne Pomel, « Avatars allégoriques du *locus amoenus* : paysage et subjectivité dans quelques récits de songe du *Roman de la Rose* à Froissart », dans *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré*, dir. Christophe Imbert et Philippe Maupeu, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 69.

⁴² Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, I.i, v. 93-94, p. 118.

⁴³ *Ibid.*, v. 105. Jean-Claude Mühlethaler propose une autre analyse de cette première scène de lecture et montre comment elle marque l'entrée dans une logique narrative d'ensemble du *Séjour d'Honneur*, qui « met en scène la déviance d'un clerc qui trouve dans sa culture non pas un rempart contre sa propre faiblesse, mais, trop souvent, une excuse pour écouter la voix du désir », « Culture de clerc et réalité curiale : *Le séjour d'honneur* d'Octovien de Saint-Gelais ou les failles de l'idéal », dans *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, dir. Christian Freigang, Jean-Claude Schmitt, Chrystèle Blondeau et al., Berlin, Akademie, 2005, p. 279.

⁴⁴ Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, p. 120, v. 151 et v. 152-153.

de Fragile Propos et « prendre du repos » sur son lit – « lieu propice à l'introspection lyrique dans la poésie du XV^e siècle », comme le rappelle Jean-Claude Mühlethaler⁴⁵ – : « 'Amy, metz toy sur la couchecte. / Assés a leu pour en faire dÿette' ». Alors que Sensualité apparaît pour briser la tranquillité du sujet lyrique, elle juge durement cet affalement cloîtré et exhorte le héros à profiter du beau temps : « Or sus doncques, laissons ce lieu trop umbrageux, allons aux champs ou fait bel estre, fermons noz livres, c'est assés⁴⁶ ». Dès l'instant où le sujet lyrique quitte l'espace de ce vieillissement mélancolique pour suivre Sensualité, une notation réaliste prend une valeur symbolique : « Assés loing diverty de ma premiere intention et, ou propos cy devant dit, je fermay doncques ma chambrecte et me mis lors a cheminer comme bon pelerin⁴⁷ ». En fermant la chambre, le poète retrouve son corps de jeunesse et laisse derrière lui l'immobilisme du grand âge, sa propension à la nostalgie et son goût du travail intellectuel. Abandonnant l'écrin qu'il avait élu pour chambre d'écho de ses pensées, il se dirige vers les tourments peuplés de la vie curiale.

Nous l'avons mentionné, cette scénographie n'est pas propre à Saint-Gelais : dans le *Joli buisson de Jonece*, le songe du sujet lyrique prend pareillement place dans un contexte de torpeur mélancolique, au mois de novembre, alors qu'il convient essentiellement « [d]e dormir et de reposer⁴⁸ ». Vénus joue le rôle de Sensualité – et l'on peut penser que Saint-Gelais trouve chez Froissart l'inspiration de ce passage – en houspillant le sujet lyrique pour le tirer de sa couche : « Lieve toi ; alons nous esbatre, / Marcir la rousée et abatre⁴⁹ ». Jusqu'à l'introduction d'une allégorie partiellement tierce, les vieux poètes cloîtrés en chambre offrent donc un accès incomparable à leur intimité. Paradoxalement pourtant, ni Saint-Gelais, ni Froissart ne produisent des vers très détaillés sur leur déliquescence : l'espace de la chambre permet un arrêt des transformations du corps, figé dans la mélancolie de vieillesse. Soustrait aux regards extérieurs et aux accidents, le corps cloîtré est pris dans une stase et, plus que jamais, la vieillesse est présentée comme un état plutôt qu'un processus. La rupture d'isolement qu'encouragent les allégories liées à la jeunesse force à réinvestir un corps de nouveau disponible aux stimulations sensorielles et aux rencontres : les exhortations des allégories sont faites de verbes de mouvement, d'action, il faut remettre en branle le corps des poètes, que la pratique réflexive avait immobilisé.

⁴⁵ Jean-Claude Mühlethaler, « Culture de clerc et réalité curiale », art. cit., p. 266.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁸ Froissart, *JB*, v. 867.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 980-981.

C'est sans doute la poésie de Charles d'Orléans qui illustre le mieux cette fermeture du corps de vieillesse aux stimulations extérieures. L'espace de la chambre constitue le lieu originel depuis lequel s'élabore la nouvelle poésie du prince vieillissant, puisqu'il y accueille l'exhortation d'Âge à mettre fin aux tourments de l'amour pour se tourner vers Raison. Le poète se représente dans l'intimité d'une scène de coucher : il se met au lit « chargé de sommeil⁵⁰ », éprouvant une lassitude dont on présume, bien avant l'apparition d'Âge, la signification symbolique. La chambre sert par la suite de refuge au sujet lyrique qui y trouve comme Saint-Gelais une solitude éloignée des bruyantes célébrations printanières. Ces vers sont parmi les plus caractéristiques de l'œuvre du prince :

Quant j'ay ouy le tabourin
 Sonner pour s'en aler au may,
 En mon lit fait n'en ay effray
 Ne levé mon chef du coissin (*HC II*, XXXVIII, v. 1-4).

Immobile et dépourvu d'énergie, le corps du poète se complaît dans le calme d'une grasse matinée : quelle différence avec les nuits d'insomnie que lui causaient auparavant des tourments amoureux⁵¹ ! Comme Jean Régnier, il trouve à la réclusion dans cette solitude domestique une aisance qui suscite un lexique de la matérialité : la chambre de pensée est fournie « richement de plaisans confors », et l'« inventaire » de ses « meubles, en biens et corps⁵² », promet une stabilité réjouissante. Dans un article qui envisage les différents espaces du recueil aurélien, Jacqueline Cerquiglini-Toulet a amplement montré l'importance de la chambre comme lieu depuis lequel Charles d'Orléans élabore une poétique de l'enfermement⁵³. Le caractère central que le poète donne à la chambre doit être compris comme une transformation majeure de la lyrique :

[m]utation essentielle, la chambre n'est donc plus celle de la dame, lieu idéal de l'amour et de son mystère, lieu de l'*aizi* ou de l'*aizimen*, selon l'analyse des troubadours. Il s'agit de la chambre du poète, chambre de sa pensée⁵⁴.

Il faut assurément souscrire aux propositions de Jacqueline Cerquiglini-Toulet et concevoir la chambre comme un espace qui dépasse largement les enjeux de la représentation du vieillissement pour signifier la relation complexe du poète aux dynamiques de mouvement. Si

⁵⁰ *HC I*, *Le Songe en complainte*, v. 3.

⁵¹ « Quant je suis couschié en mon lit, / Je ne puis en paix reposer », *HC I*, VIII, v. 1-2 ; « Quant en mon lit doy reposer de nuis, / Penser m'assault et Desir me guerrie », *HC I*, XII, v. 9-10.

⁵² *HC I*, ballade CXIX, v. 4 et v. 17 et 18.

⁵³ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Espèces d'espaces*. Espace physique et espace mental dans la poésie de Charles d'Orléans », *Le Moyen français*, vol. 70, 2012, p. 7-20. L'analyse que nous développons dans ces pages doit beaucoup à cette étude de Jacqueline Cerquiglini-Toulet.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

l'ensemble des textes qui évoquent le lieu ne convoquent pas forcément la sénescence, nous maintiendrons cependant qu'une partie d'entre eux consolident la posture de poète vieillissant, pour laquelle la chambre constitue le lieu idéal de réclusion. Au conflit de génération correspond une dissociation des espaces : dédaignant les activités de la jeunesse, le poète n'entend que les échos lointains d'une fête printanière en extérieur à laquelle il préfère sa couche. Le sujet lyrique s'enferme au reste doublement, dans l'espace de la chambre comme dans l'enveloppe d'un corps qu'il tâche de rendre insensible aux sollicitations sensorielles :

Par les fenestres de mes yeulx
Le chault d'Amours souloit passer ;
Mais maintenant que deviens vieulx,
Pour la chambre de mon penser
En esté freschement garder,
Fermées les feray tenir,
Lessant le chault du jour aller
Avant que je les face ouvrir (*HC I*, XCVI, v. 1-8).

L'état nouveau de vieillesse s'accompagne de ce désir de claustration dans un corps apaisé, éloigné des lumières brûlantes de l'amour ; le calme de l'intériorité est pensé comme une chambre⁵⁵. Le poète claquemure son cœur « en sains et seur lieux⁵⁶ » refusant, affirme-t-il plus loin dans la même ballade, d'ouvrir sa porte à Amour qui le sollicite. « Je demourray quoy / En ma vieille peau » écrit-il au demeurant, affirmant avec virulence n'avoir que faire du « temps nouveau⁵⁷ ». À bien des égards, le sujet lyrique aurélien ressemble donc, nous y reviendrons, au « vieil briquet », ce vieux chien pour lequel le poète réclame une tranquillité bien méritée et que l'on imagine volontiers dormant paisiblement au coin du feu : « Et Vieillesse emprisonner / l'a voulu, en chambre close⁵⁸ ». Mais dans le cas du poète, la claustration de la vieillesse s'apparente davantage à un isolement volontaire et bénéfique qu'à une prison, thème qui lui est pourtant familier. Le corps de vieillesse est un refuge qui fait barrière contre l'agitation du monde, un « logiz » que le sujet lyrique dit avoir fait « batir⁵⁹ » pour se protéger des sollicitations d'Amour : « [l]e corps et le cœur du poète, son moi, sont vécus par lui comme un château, une prison ou une forteresse dont les cinq sens, yeux et oreilles en particulier, sont les issues qu'il faut garder⁶⁰ ». Comme chez Froissart et Saint-Gelais, l'approche de la vieillesse et la réclusion en chambre correspond donc plutôt chez Charles d'Orléans à un effacement du

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ *HC I*, XCVI, v. 17.

⁵⁷ *HC II*, CLXXXIII, v. 5-6 et v. 2.

⁵⁸ *HC II*, CCCXCII, v. 2 et v. 9-10.

⁵⁹ *HC I*, XCVI, v. 27.

⁶⁰ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Espèces d'espaces* », art. cit., p. 14.

corps, voire à un effort de dissociation. Le rejet de l'appel des sens est l'un des *leit-motive* de sa poésie, il prend à plusieurs reprises les traits d'un désaccord entre un cœur qui aspire à la sérénité du repos et des yeux toujours avides de beauté. Le sujet lyrique met en scène dans différents textes sa lutte contre les sollicitations visuelles, s'efforçant de dompter cette soif de beauté – « [m]es yeulx tense, main et soir » –, se lassant d'un combat toujours recommencé – « [o]n ne peut chastier les yeux, / N'en chevir, quoy que l'en leur dye⁶¹ » ou élaborant un dialogue dans lequel le cœur rejette fermement la « grand foison de nouvelles » que lui apportent les yeux⁶². Ce dialogue d'un corps vieilli entre le cœur et les yeux est le point d'aboutissement du système poétique aurélien, où la chambre aux fenêtres closes forme le théâtre idéal d'une absorption dans la réflexion, poésie d'intérieur et de l'intériorité. La chambre tend aussi toutefois à servir un décalage comique avec les attendus du lectorat. Jean-Claude Mühlethaler a ainsi analysé la manière dont le prince, en prenant régulièrement pour origine de sa parole le lit de la chambre, s'amuse à décaler les différentes topiques qui lui sont associées. Tantôt lieu de réflexion sur les vives souffrances amoureuses, la couche devient, en contexte sénescence, l'espace d'une « lassitude qui est celle de l'homme trop âgé pour répondre aux appels de l'amour », voire « le lieu de l'aventure amoureuse manquée⁶³ ». Le corps ressurgit alors, « invitant à rire du vieillard impuissant⁶⁴ » : de la chambre de la pensée au lit de la défecation sexuelle, du registre sénescence sérieux à la dégradation comique, il n'y jamais qu'un pas.

Rappelons au moment de conclure qu'aucun des dispositifs que nous avons analysés n'est spécifique aux poètes de la sénescence : les codes de l'épître ou de la prière, la chambre qui génère les représentations allégoriques leur préexistent largement. Il leur revient néanmoins d'avoir manié ces codes d'écriture bien connus de leurs lecteurs et de leurs lectrices pour les lier à une autre convention bien établie, celle des représentations du vieillissement. À ces corps rejetés et solitaires, corps en confession faits pour le retrait et l'introspection conviennent les configurations textuelles qui extraient de l'agitation de la jeunesse. La solitude prescrite est renversée en atout, puisqu'elle est saisie dans des dispositifs qui donnent l'autorisation de se montrer dans le contexte favorable d'une intimité restreinte ou totale, faite pour susciter

⁶¹ Respectivement *HC I*, LXXIII, v. 15 et *HC II*, CCCLXXVII, v. 1-2. Jacqueline Cerquiglini-Toulet rappelle que « [l]e poète va même jusqu'à souhaiter qu'on lui crève les yeux pour ne plus voir Beauté », (*HC I*, LXXII) « *Espèces d'espaces* », art. cit., p. 14.

⁶² « Trop sont vieulx soulz ! » s'indigne le cœur pour réclamer sa tranquillité – « Paix, je m'endors », *HC II*, CCXLII, v. 2, v. 10 et v. 12.

⁶³ Jean-Claude Mühlethaler, « Le prince-poète au lit : jeux avec l'horizon d'attente dans l'œuvre de Charles d'Orléans », dans *Lectures de Charles d'Orléans. Les Ballades*, dir. Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 121. L'analyse de l'image du poète impuissant porte sur *HC II*, XXXVIII et CCLIV.

⁶⁴ *Ibid.*

l'empathie. L'isolement de la chambre, de la rédaction d'une épître ou de l'entrée en prière agit comme un dispositif pensé pour mettre en valeur un corps qui s'arrête et s'évalue, fait le bilan de son état. Il faut de nouveau insister sur le fait que l'intimité, le corps à corps produit par les contextes discursifs ou spatiaux qu'élaborent les poètes relèvent d'un effet choisi. La généralisation fait rarement défaut dans l'ensemble des œuvres étudiées, qui singularisent souvent une apparence pour mieux la réinscrire *in fine* dans une leçon de portée globale sur le devenir de l'enveloppe charnelle. Or dans les textes évoqués, le corps vieillissant est à la fois placé au centre des regards et relégué dans les marges : marges textuelles des salutations d'une épître, marge spatiale d'une chambre où l'on se retire, écarts poétiques nécessaires pour se montrer.

II. Se donner un corps : autoportraits et sénescences sur mesure

Les contextes spatiaux et textuels qui favorisent la monstration des corps de vieillesse désormais établis, notre analyse peut s'intéresser à ces corps eux-mêmes. Nous avons montré au chapitre précédent que quoiqu'elle ne bénéficie pas d'une tradition de description aussi figée que celle de son avatar de jeunesse, l'enveloppe sénescence demeure formalisée par des passages obligés et des structures de prédilection. On chercherait en vain les traces d'autoportraits authentiquement originaux, dépouillés de tout ancrage dans une tradition de représentation du vieillissement, mais le détail des textes n'en montre pas moins que les poètes sont soucieux de se donner une apparence qui les identifie. Nous défendrons dès lors qu'une marge de liberté restreinte existe, dont les poètes ne négligent pas de s'emparer pour conférer à des corps saisis à la première personne une couleur personnelle. Cette recherche d'une appropriation équivaut à un travail paradoxal d'autopromotion qui passe par une image dégradée de soi et accompagne par conséquent les mutations que connaît le statut d'auteur à la fin du Moyen Âge. Auparavant essentiellement constitué comme une fonction « aux marques, purement textuelles, d'un producteur qui n'est qu'une forme du discours », l'écrivain « s'avère de plus en plus reductible à un individu singulier, identifié⁶⁵ » et cette subjectivation s'accomplit notamment par une prise de corps. Nous ambitionnerons dans les pages qui suivent

⁶⁵ Ce sont les termes qu'emploie dans sa conclusion Patrizio Tucci, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, n° 63, 2011, p. 277. L'article s'intéresse bien au portrait d'écrivain et non à l'autoportrait mais ses raisonnements s'appliquent tout à fait à notre corpus. Voir également l'avant-propos d'Élisabeth Gaucher-Rémond dans *L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVII^e siècle*, dir. Elisabeth Gaucher-Rémond et Jean Garapon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 9.

de comprendre par quels moyens les poètes s'attachent ce corps présenté comme singulier qui leur sert désormais d'identité textuelle : nous constaterons dans un premier temps qu'il s'agit de figer leur reflet en se distinguant par l'appropriation de traits précis de sénescence, puis nous sonderons la manière dont ils représentent un corps vieillissant vécu, senti et pensé dans une évolution qui lui confère une réalité.

1. Le choix d'une défaillance pour marque distinctive

Les corps sénescents des poètes entrent dans un régime de la particularité lorsqu'ils sélectionnent un détail, un ingrédient de vieillesse qu'ils élisent comme définitoire. L'appropriation d'une déficience particulière comme marqueur d'identité n'est certes pas l'apanage des XIV^e et XV^e siècles : dans un article resté célèbre, Jacqueline Cerquiglini-Toulet a montré comment, de Rutebeuf à Molinet, les autoportraits en borgne sont employés par les poètes pour signifier à la fois un statut et une esthétique qui les individualise et rehausse paradoxalement leur légitimité auctoriale⁶⁶. La « marque signifiante de laideur », revendiquée par les auteurs, devient « le signe d'une genèse de la subjectivité⁶⁷ ». Pour notre démonstration, qui a la spécificité d'étudier les autoportraits à travers la perspective du vieillissement, la nécessité que semblent éprouver les poètes de la sénescence de s'approprier une ou plusieurs défaillances spécifiques signale l'insuffisance du seul corps de vieillesse dans la constitution d'une identité poétique. D'autres traits doivent s'y ajouter, qui dessinent plus finement le corps des poètes, lui confèrent une couleur mieux identifiable. Ce n'est plus alors par l'énumération chaotique de dégradations et de maux que les poètes figurent le vieillir, ils se concentrent au contraire sur une infirmité dont ils s'accablent. La déficience élue n'a toutefois pas à être unique – il arrive que les poètes en sélectionnent plusieurs au fil de leurs textes – ni à se voir forcément répétée, mais elle est souvent mentionnée dans des revendications d'appartenance fortes ou brandie devant témoins, comme pour en assurer la publicité.

Nous reviendrons à plusieurs reprises tout au long de ce travail sur le cas de Deschamps, qui se rend particulièrement reconnaissable par la calvitie et la goutte, et ne traiterons pour l'heure ce cas que de manière partielle. Ces deux maux qui tourmentent le Champenois

⁶⁶ “[T]his strange eye with a double focus tells a double story. It conveys the humble condition of the witness, of the servant, and yet, at the same time, it expresses the pride of the judge and of the creator”, « “Le Clerc et le Louche” : Sociology of an Esthetic », *Medieval and Renaissance Representation: New Reflections, Poetics Today*, vol. 5, n° 3, 1984, p. 489.

⁶⁷ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la création au XIV^e siècle », dans *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, dir. Michel Zimmerman, Paris, Champion, 2001, p. 403.

confèrent leur matière à de nombreuses pièces de son œuvre et contribuent fortement à nourrir la « comédie du moi⁶⁸ » dont le poète se fait le spécialiste. Nous reviendrons plus spécifiquement au chapitre huit sur les poèmes de la calvitie, qui ont amplement été étudiés par Fleur Vigneron⁶⁹. Le mal, nous le verrons, s'expose tout particulièrement dans des pièces de requête de chaperon destinées aux seigneurs du moment (Louis d'Orléans ou le Duc de Bourbon⁷⁰). Deschamps utilise la perte des cheveux comme l'un des ingrédients centraux de l'amusement qu'il suscite à la cour⁷¹ et nous avons déjà montré qu'il se faisait le héraut d'un groupe de « pellés » que le froid des cours de France mettrait à rude épreuve⁷². Par la nature des textes dans lesquels Deschamps se représente à moitié chauve, qui ont régulièrement pour objet la formulation d'une requête, il ne fait pas de doute que la revendication d'une identité est en jeu. Le poète n'en fait d'ailleurs pas mystère, s'assurant d'inscrire dans ces pièces son nom d'« Eustace » : « Eustace suy, pour les pelez messaiges⁷³ ». La goutte n'est certes pas répétée avec la même constance et ne donne pas lieu à des textes proclamant aussi clairement une identité. Deschamps la déploie néanmoins dans un rondeau qui l'érige tout autant au rang de faiblesse distinctive :

Je sui bon astronomien,
 Je sçay bien quant il doit plouvoir;
 Le doz me deult, goulteux devien,
 Je sui bon astronomien (ED, Vol. IV, DCXXXVIII, v. 1-4).

L'autoportrait repose sur une plaisanterie : la maîtrise de l'astronomie, science très respectée dans les hiérarchies du savoir médiéval, est assurée au poète par la grâce d'une défaillance physique. Il est vrai que la tentation de faire de ce trait un élément définitoire du portrait du vieil Eustache est battue en brèche par le réemploi de ce bon mot, en des termes très similaires, dans un texte sur le vieillissement à la troisième personne. Nous avons évoqué au chapitre précédent cette ballade qui place en opposition le « juene non goutteux » et l'homme devenu « astronomien » et impropre à l'amour, dont le vieillissement s'annonce par des signes identifiables :

Povre signe est que d'avoir mal es rains,
 Plaindre son doux et devenir gouteux,

⁶⁸ Selon l'expression célèbre qu'emploie Daniel Poirion dans *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine reprints, 1978 (1^{ère} éd. 1965), p. 232.

⁶⁹ Fleur Vigneron, « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », dans *Particularités physiques et marginalité dans la littérature, Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XXXI, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 71-88.

⁷⁰ ED, Vol. VII, MCCCLXXVIII, et Vol. V, DCCCCIII.

⁷¹ Voir G. Matteo Roccati, « Sur quelques textes d'Eustache Deschamps », art. cit.

⁷² ED, Vol. V, DCCCLXVII. Sur les pièces de requête de Deschamps, voir Chapitre 8, p. 474-485.

⁷³ *Ibid.*, v. 9.

Mal es costez et avoir chaudes mains

Et de sentir quant le temps est plueux⁷⁴ (ED, Vol. V, DCCCXXXIII, v. 1-4).

La goutte n'est pas propre au vieil Eustache mais elle est, nous l'avons montré, le lot de tout vieillard. Un élément préserve tout de même la dimension singulière qu'acquiert la goutte dans la pièce à la première personne : le choix du rondeau, qui la développe dans un espace beaucoup plus bref et par là-même plus percutant, lui conférant d'autant plus de relief. L'infirmité ne s'inscrit plus dans une série de signes, elle vaut pour elle seule et le poète en fait le marqueur fort d'une identité qu'il ressasse en refrain : « Je suis bon astronome ». Deschamps renverse l'infamie que suppose l'infirmité physique et la présente comme une compétence érudite. La seconde strophe du rondeau place d'ailleurs la goutte dans une spectacularité similaire à celle que le poète accorde à la calvitie puisqu'il s'adresse aux « Dames » pour s'excuser que le mal l'empêche de « faire [s]on devoir ». Ce rondeau en évoque un autre, plus intimiste encore, dans lequel Deschamps supplie « [s]on redouté seigneur » d'« épargner [s]es cheveux⁷⁵ ». La calvitie comme la goutte ont donc chez Deschamps la particularité d'être convoquées à la première personne dans la forme fixe la plus brève qui soit, indice s'il en est de l'importance que leur accorde le poète qui leur confère ainsi une forte autonomie. Marqueurs favoris de vieillesse, elles se déploient dans des textes courts qui en appellent au regard de l'autre – le seigneur supplié, les dames abandonnées – sans pour autant systématiquement réinscrire le corps vieillissant dans la banalité d'un groupe, comme le poète sait pourtant si bien le faire. Le rondeau esquisse un portrait rapide, qui se contente d'un ou deux traits pour figurer le poète vieillissant en un médaillon efficace.

On trouve difficilement ailleurs que chez Deschamps pareil art du portrait croqué mais d'autres poètes ont su s'adjoindre un mal sénescence qui les caractérise. On sait que Molinet fait volontiers référence à la mauvaise santé de ses yeux dans des contextes d'adresse qui lui assurent, nous l'avons montré, l'intimité de l'échange. Jacqueline Cerquiglini-Toulet a suffisamment analysé la portée symbolique de cette déficience, qui se présente bien souvent chez l'indiciaire comme une allusion obscène à son impuissance sexuelle⁷⁶. Outre l'approche sociocritique et symbolique qu'a déjà adoptée la chercheuse pour analyser la condition poétique de borgne, nous entendons également être attentive à la manière dont se construisent textuellement ces allusions. C'est la façon dont Molinet se saisit chaque fois différemment de

⁷⁴ Notons que Deschamps réinvestit encore cette sensibilité du corps à l'humidité ambiante dans un texte qui relate cette fois le vieillissement à la première personne : « Bien sçay quant il doit negier / Ou plouvoir, tout de certain », Vol. V, DCCCLXV, v. 19-20.

⁷⁵ ED, Vol. IV, DCVI

⁷⁶ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, «Le Clerc et le louche», art. cit., p. 480-482.

cette infirmité qui nous intéresse, parce que le souci de la variation hisse la condition de borgne au rang d'objet digne de l'invention poétique. L'évocation de ses yeux affaiblis devient presque un passage obligé des autoportraits du poète, elle forme une manière de préciser la représentation de soi en vieillard, de lui donner une qualité propre. Nous rejoignons donc partiellement les conclusions de Paul Verhuyck, pour qui « [d]e toute évidence, la perte d'un œil est biographiquement beaucoup plus spécifique que la plainte du *senex* sur sa vigueur amoindrie⁷⁷ » mais nous considérons cette spécificité comme la création d'un corps poétique distinct. Admettons qu'il reste néanmoins malaisé d'identifier la part d'invention que le poète consacre à la dégradation de sa vision parce qu'elle s'alimente de formulations conventionnelles. Ainsi, dans une *Lettre a Maistre Loÿs compere* qui lui fournit l'occasion de se plaindre une nouvelle fois de sa vieillesse, Molinet précise :

Le mal que mes yeux sont sentans
En sy tres grand dangier me pose
Que je vois les parois tatans :
Pour estre aveugle me dispose (Molinet, *F&D II*, PF, XXXVI, v. 13-16).

Le texte dans sa totalité est bref – il ne compte que dix-huit vers – et cette mention de la perte de la vue y prend d'autant plus d'importance. L'image du poète tâtonnant les murs pour trouver son chemin acquiert une réalité très vive et peut nous inciter à considérer la pièce comme un document biographique. Il faut néanmoins modérer la tentation d'y lire l'expression inédite d'une subjectivité car le poète emploie là en vérité une manière plutôt convenue de dire la déficience visuelle. Jacqueline Cerquiglini-Toulet rappelle en effet à propos de Charles d'Orléans que

[l]'image de l'aveugle tâtonnant est ancienne. On la rencontre chez Chrétien de Troyes dans *Le chevalier au lion*. Chrétien y présente les serviteurs de Laudine à la recherche du meurtrier, sondant parois et meubles : *Par tout laiens de lors bastons, / com aveule qui a tastons / Va aucune chose querant* (vv. 1141-1143). Le déguisement en aveugle peut être une simple ruse. Le Chastelain de Couci l'emploie pour se rendre auprès de la dame de Fayel dans le roman de Jakemes : *Apoiant d'un baston qu'il porte ; / (...) / Tastant ca et la comme aveules* (vv. 7172 et 7174)⁷⁸.

Bien antérieure à Molinet, l'expression lui est également coutumière puisque Paul Verhuyck souligne qu'il réemploie les mêmes termes pour décrire des ivrognes qui cheminent « comme des aveugles, vont *tattant les parois* » dans deux pronostications joyeuses⁷⁹. S'il est évident que

⁷⁷ Paul Verhuyck, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit., p. 447.

⁷⁸ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Espèces d'espaces », art. cit., p. 13. Les citations sont extraites de l'édition de David F. Hult, Paris, Lettres gothiques, 1993 pour le roman de Chrétien de Troyes et de celle de Maurice Delbouille, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936, pour *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dames de Fayel*.

⁷⁹ *Gouverneurs de la Terre*, l. 103 et *Comette*, l. 69, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit., p. 428.

des formulations figées colorent toujours la manière dont on évoque son propre corps, la récurrence de la formule empêche de considérer ces vers comme une création toute personnelle.

Reste que la santé ophtalmique du poète investit ses textes avec une grande cohérence au point que l'on en vient, comme Paul Verhuyck, à vouloir dessiner le parcours progressif d'une perte partielle de la vue. Dans la *Lettre a Jehan de Ranchicourt* que nous avons citée précédemment, on se souvient que le poète fait de nouveau allusion à l'amenuisement de sa vision alors qu'il s'excuse auprès de son ami de ne pouvoir lui rendre visite : « d'ung oeul volontiers vous verroie⁸⁰ ». Paul Verhuyck a rassemblé l'ensemble des textes évoquant les troubles ophtalmiques de Molinet et les a datés avec précision, comparant notamment les vers évoquant uniquement une difficulté de voir et ceux qui commencent à mentionner la perte d'un œil⁸¹. Parce qu'elle fonctionne comme une allusion comique, un jeu de mots bien tourné qui joue sur une expression figée, la mention de la lettre à Ranchicourt suggère que le destinataire du poète est au fait de ce trait distinctif, probablement sujet, nous l'avons déjà évoqué, de plaisanteries récurrentes.

Non seulement les pièces adressées, chez Deschamps comme chez Molinet, constituent un contexte propice à la monstration d'un corps mais on ajoutera qu'en se focalisant sur des douleurs isolées qu'ils déclinent dans différents textes, les poètes produisent une matérialité du corps paradoxalement supérieure à l'effet qui se dégage des listes énumératives. La défaillance devient marque d'élection et fixe une identité poétique forte, qui permet de se distinguer à la fois des jeunes amants de la lyrique au corps bien proportionné et de la foule de poètes sénescents ou mal en point qui investissent les textes de la fin du Moyen Âge.

Les analyses menées révèlent en outre un invariant des mentions de défaillances sénescences particulières : dans le cas de l'« astronomien » comme dans celui du déclin de la vue, le corps vieillissant des poètes emprunte volontiers pour se dire la drôlerie d'un bref jeu de mots, d'une plaisanterie allusive. Le détour est commun chez les poètes de la fin du Moyen Âge qui revendiquent une identité dégradée – pour Élisabeth Gaucher-Rémond, « les pseudonymes d'auteurs, les sobriquets et calembours » sont la marque de ce qu'elle nomme « les autoportraits travestis⁸² » – mais il n'en représente pas moins un procédé significatif. En prenant la forme faussement légère du mot d'esprit caricaturant un détail, la revendication du corps de vieillesse répond à plusieurs des fonctions qu'Élisabeth Gaucher-Rémond assigne à

⁸⁰ Molinet, *F&D II*, PF, XLIV, v. 2.

⁸¹ Paul Verhuyck, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit., notamment p. 427-428, p. 430-432 et p. 434-436.

⁸² Élisabeth Gaucher-Rémond, « De l'introspection à l'exposition de soi », art. cit.

l'autoportrait. Il favorise « le progrès dans la connaissance de soi, l'examen autoscopique⁸³ » en s'appropriant une disgrâce physique par la distance de l'humour : rire de sa calvitie ou de son œil déficient, mettre en mots la déchéance la rend, sans doute, plus vivable. Du point de vue de la réception, il fonctionne en procédé mnémotechnique, permettant « l'entrée dans la mémoire collective, la reconnaissance par les autres⁸⁴ » : une disgrâce tournée en trait d'humour a la vertu de rendre acceptable l'exposition de l'intimité d'un corps mais donne aussi l'assurance de produire un mot d'esprit facile à retenir et à propager. Sans la réduire pour autant à un élément bien précis, Taillevent sait fort bien faire usage de cette identité corporelle resserrée en un bon mot, concentrée dans la signature qu'il applique à l'extrême fin du *Passe-temps* : « C'est le Passe Temps de Michault, / A grant froydure demy chault⁸⁵ ». Les jeux de mots que forgent les poètes autour de leur nom pour produire une identité dégradée sont certes fréquents dans la poésie médiévale, rares sont néanmoins ceux qui prennent pour objet la sénescence. Pour le dire avec Paul Zumthor, la mention du nom, ici placé en contexte sénescence, favorise « la fiction d'une connivence personnelle⁸⁶ » avec le lectorat. Le laconisme de la formule rend difficilement lisible le sens exact de ces vers mais il fait peu de doute qu'il s'agisse d'une plaisanterie touchant au déséquilibre des humeurs que produit le vieillissement ; c'est d'ailleurs ainsi, nous le verrons, que Chastellain comprend Taillevent lorsqu'il lui répond. Le poète fait quoi qu'il en soit de son nom l'indubitable preuve d'une identité de vieillard à moitié froid, ou à moitié chaud, d'un corps que l'âge rend dysfonctionnel. Le trait d'esprit est à la fois simple et plein d'humour, bien fait pour circuler comme un bon mot emblématique. On doit néanmoins reconnaître qu'au rebours des réemplois nombreux de ces jeux de mots identitaires par les poètes, Taillevent n'en fait pas usage ailleurs et limite son utilisation au *Passe-temps*. On le retrouve au demeurant dans une pièce de Molinet, qui attribue l'une de ses narrations au « conte Michault, / Qui est trop plus que a demy chault⁸⁷ ». Mais il est probable que Molinet doive à Taillevent la reprise d'un bon mot qui, par ailleurs, véhicule ici la représentation strictement contraire d'un homme plus que prompt aux grivoiseries.

Les défaillances que s'attribuent les poètes ne leur appartiennent donc certes pas en propre et ils peuvent tout aussi bien les convoquer dans des textes apparemment dépourvus de subjectivité corporelle. En prenant soin néanmoins de les disposer comme des affirmations fortes d'identité – jeux de mots avec le nom, déclaration d'identité au sein d'une épître –, ils

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Taillevent, *PT*, XCIII, v. 650-651.

⁸⁶ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 85.

⁸⁷ Molinet, *F&D II*, PF, XXIV, v. 1-2.

laissent entendre qu'ils revendiquent ces éléments de déchéance comme des marques singulières et paradoxalement supérieures de leur corps poétique. Plutôt que l'originalité, on suggèrera que les poètes visent la distinction, l'appropriation marquée d'une topique et l'effet autobiographique que construit l'exposition de détails précis. Ces portraits à la loupe de corps sénescents appellent une écriture elle-même minutieuse, qui dit efficacement le détail pour mieux en assurer la circulation : ainsi, rondeaux et mots d'esprit garantissent la reconnaissance du borgne Molinet, de l'« astronome » Deschamps ou d'un Taillevent « demy chault ».

2. Saisir le corps devenu : autodiagnostic et narrations d'une évolution

« Je deviens vieulx », « je me voy vieulx » : ces constats se rencontrent fréquemment dans les textes des poètes sénescents. Il n'en va pas uniquement de syntagmes figés banals en moyen français : pour éculés qu'ils soient, ces choix de mots ne doivent pas nous rendre insensibles à l'effet biographique qu'ils suscitent, à l'émotion qu'ils véhiculent. La construction d'une subjectivité qu'assure l'élection de marqueurs de sénescence spécifiques se nourrit aussi de manières de relater le vieillissement du corps. La prise de conscience de la vieillesse en passe par un regard qui s'arrête sur le corps pour le contempler, établir le bilan de ses évolutions. Bien avant l'épisode fameux du « bal de têtes » qui conclut le cycle romanesque proustien, la sénescence ne se dit pas par la perception d'autres corps vieillissants mais par un arrêt sur soi, un autodiagnostic. Manière de se raconter, ce procédé est aussi une façon de se donner un corps qui existe d'abord par la subjectivité : les poètes de la sénescence prétendent enregistrer leurs transformations depuis un point de vue subjectif, propre à véhiculer une impression de singularité. La vieillesse ne désigne plus une fixité de caractère mais une condition atteinte après une évolution. En d'autres termes, les poètes *sont* rarement vieux. Leur état est plus souvent relaté par le biais d'actions qu'une Vieillesse personnifiée exerce sur eux – le trait nous intéressera plus loin dans notre raisonnement – mais aussi par l'expression d'un changement. Le verbe « devenir » se charge naturellement de transcrire le bilan des modifications du corps : « Or, maintenant que deviens vieulx », « Mais maintenant que deviens vieulx », « Je deviens viel, sourt et lour⁸⁸ » écrit par exemple Charles d'Orléans⁸⁹ ; « Je deviens courbes et bossus », « Tous mes corps est frois devenus », « Devenus suis maigres, pelez, frilleux⁹⁰ » affirme

⁸⁸ *HC I*, XCV, v. 8 ; *HC I*, XCVI, v. 3 ; *HC II*, CCCCXXVII, v. 9.

⁸⁹ Pour un relevé plus complet des occurrences du verbe « devenir » désignant le poète comme vieillissant, voir Alice Planche, « Le Livre de pensée de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », *Razo*, « Biographie et autobiographie », n° 10, 1990, p. 109.

⁹⁰ ED, Vol. VII, MCCLXVI, v. 1 et v. 23 ; Vol. VIII, MCCCCL, v. 21.

Eustache Deschamps. En s'appliquant ainsi un processus de transformation, ils dotent leur corps d'une histoire qui, quoique nous ayons noté au chapitre précédent qu'elle se résume souvent à une opposition entre jeunesse et vieillesse, confère une densité particulière à leur présence poétique. Le corps du poète ne relève plus d'une immanence, n'appartient plus à un éternel présent, il s'avère le résultat d'un processus dont le sujet lyrique livre le détail : la vieillesse se dit alors dans sa progression, son « lent flux⁹¹ ».

Le phénomène est parfois transcrit de manière plus brutale, les poètes se voient vieux, avec la cruauté que suppose la prise de conscience d'un regard tout à coup plus lucide ou d'un reflet dont on saisit mieux le sens. Deschamps explore magnifiquement ce principe d'une subjectivité qui se découvre sénescence dans un jeu de mots que nous avons déjà commenté : « Mais ce fut tart ; or vis que je fus blans⁹² ». On en trouve encore la trace dans la prise de conscience de la Belle Heaulmière : « Quant me regarde toute nue, / Et je me voy si tres changiée⁹³ ». Cette place que les poètes de la sénescence accordent au corps et au saisissement de ses transformations suppose donc un déplacement de l'objet du regard dans la poésie lyrique. Auparavant entièrement destiné à une autre existence charnelle, celle d'une dame aimée qu'il suscite et fait exister, le regard du sujet lyrique se recentre sur lui-même, se décrit. Non content d'être un corps devenu ou perçu par le regard, le corps sénescence est également un corps que les poètes disent ressentir, dont ils expérimentent les modifications depuis l'intériorité d'une perception. Verbe de la subjectivité par excellence, le mot « sentir » se rencontre régulièrement chez nos poètes : « Foible me sens, qui fus aultresfois ferme », « Se j'ay ennuy, n'en doutez mye, / Quant me sens vieillart devenu », « Des aages sens au dos le cense⁹⁴ ». De l'ordre d'un sentiment général et diffus ou d'une douleur éprouvée avec précision, le vieillissement relève alors de la perception subjective plutôt que de l'identité sociale. Il donne lieu à une gamme variée de sensations que les poètes portent à notre connaissance et qui font plus que jamais exister leur corps. On en rencontrerait encore un exemple dans le début des *Lunettes des Princes* de Meschinot, cette fois sous la forme d'une invention d'images propres à véhiculer l'idée d'une intense souffrance physique. Le début du texte montre le sujet lyrique en pleine méditation sur la vanité de l'existence humaine, pleurant la perte de tout ce qui constituait jadis sa félicité. Nous avons déjà commenté le rythme mélancolique qui permet au poète d'opposer le passé au

⁹¹ Ce sont les mots d'Alice Planche analysant les récurrences de « devenir » chez Charles d'Orléans, « *Le Livre de pensée* de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », art. cit., p. 109.

⁹² ED, Vol. II, CCXCVII, v. 25.

⁹³ Villon, *T.*, LI, v. 489-490.

⁹⁴ Meschinot, *Lunettes*, XXXIII, v. 6 ; Charles d'Orléans, *HC II*, CCCXCVII, v. 6 ; Taillevent, *PT*, LXXVII, v. 533.

présent et d'exprimer l'irrépressible fuite du temps et des choses. Au moment d'évoquer sa « santé langoureuse » et les maux qui l'accompagnent, Meschinot redouble d'expressivité et se dote d'images particulièrement suggestives :

En dueil passé ay mal qui sans fin dure,
Et ma santé d'infeccion tachee :
En plaings et pleurs ma liesse atachee
J'ay corps entier dont la chair est hachee
Et ma beauté toute paincte en laidure (Meschinot, *Lunettes*, XL, v. 5-9).

Le poète mêle la dysphorie qu'engendre le grand âge – le « dueil », la perte de la « liesse » –, forcément abstraite, et de violentes métaphores d'une santé corporelle dégradée. Surface entièrement transfigurée par une vieillesse qui l'a « tachee », « paincte », le corps du sujet lyrique est méconnaissable. Par l'image crue d'une chair « hachee », Meschinot donne l'idée de l'extrême souffrance que doit supporter ce corps dessaisi. Une lecture oralisée du vers révèle la minutie de son élaboration : parcouru de consonnes chuintantes, il oblige au détachement très net des mots, de sorte que l'image jaillit plus intense d'une prononciation rendue difficile mais harmonieuse par la répétition des mêmes sonorités.

« Chair hachee », corps découpé, le corps vieillissant est aussi un corps émietté, dispersé. Indissociable des termes choisis pour en rendre compte, l'effet subjectif porté par le vieillissement est encore suscité par la quantité importante de pièces que les poètes lui consacrent. Car si la répétition laisse soupçonner le masque derrière ce corps dont les auteurs se saisissent si volontiers, elle encourage aussi la recherche d'une généalogie du vieillissement et donne l'idée d'un corps devenu familier dont l'incessante évolution se produit sous nos yeux. Par la réitération de pièces qui décrivent leur vieillissement, les poètes ne semblent plus adopter un rôle à la faveur d'une ballade mais proposer une autobiographie éclatée de leur corps. Le terme d'« autobiographie » est impropre, nous en avons conscience, mais il permet de rappeler combien la multiplication des poèmes sur le vieillissement à la première personne a généré de lectures critiques référentielles. Phénomène d'ordre biologique et charnel, le vieillissement devient le principe premier qui confère ordre et cohérence à une œuvre et aux étapes qu'elle dessine d'une biographie. L'analyse que Paul Verhuyck propose des textes de Molinet l'avait déjà montré ; remarquons encore qu'Alice Planche effleure la même tentation lorsqu'elle ambitionne de dater certaines pièces de Charles d'Orléans en lisant dans l'œuvre du prince un « journal intime » qui lie événements de la captivité et affirmations sur l'état du corps. Ainsi, la ballade *Je fu en fleur ou temps passé d'enfance* – qui a, nous le verrons, donné lieu à d'intenses discussions chez les spécialistes de la poésie aurélienne – ferait montre d'un

optimisme quant au vieillissement qui « s'affirme » à l'approche du quarante-cinquième anniversaire auquel le prince fait référence dans *J'ay tant joué avecques Aage*. Si les deux textes mettent en scène un sujet poétique encore vif, se réjouissant que le soleil de France le rende bientôt « bien nettié du moisy de Tristesse⁹⁵ » ou capable de défier souplement Vieillesse au jeu de paume, ce ne peut être que sous l'effet de la libération à venir, puisque « [d]eux ans auparavant, lors de la *Départie*, [Vieillesse] l'emportait : la liberté proche est une Fontaine de Jouvence⁹⁶ ». Ainsi, les différentes attitudes qu'affiche le poète, l'intensité avec laquelle il prétend ressentir en sa chair les souffrances du vieillir constitueraient un indice de la temporalité de rédaction des pièces. Il faut bien sûr rendre justice à Alice Planche et souligner qu'elle recommande à la suite immédiate de ces analyses une grande prudence quant à l'apposition de dates à la poésie aurélienne⁹⁷. Mais le geste initié nous paraît symptomatique d'un désir que la monstration multipliée de corps sénescents suscite, créant une proximité qui pousse à chercher la variation, l'évolution de pièce en pièce. Il est certain que le réflexe critique tient peut-être aux tendances propres à notre réception contemporaine toujours en quête d'une silhouette individuelle révélant l'homme derrière le poète. En l'absence de témoignages qui permettraient de connaître la réception médiévale de ces textes, nous supposerons que l'écriture réitérée du corps cherche à créer un rapport privilégié à celles et ceux qui en sont les témoins et encourage ce type de jeu de pistes.

Plus encore que Charles d'Orléans, Deschamps a su tirer parti de la répétition de ses autoportraits en vieillard. Cette dispersion n'est pas uniquement liée à la sénescence, le récit d'expériences physiques est la marque même de l'œuvre du poète, qui utilise la monstration de ses faiblesses et tracas comme un procédé comique et didactique. Qu'il énonce ses dégoûts alimentaires ou partage les inconvénients de son quotidien conjugal, le Champenois est connu pour saisir son corps dans ses habitudes les plus intimes. Le récit de ses misères devient un gag à répétition que le poète endosse pour façonner un personnage immédiatement reconnaissable. Nous analyserons au chapitre sept le fonctionnement didactique bien huilé de ces pièces et leur ancrage dans un discours moral cohérent, il s'agira ici plutôt d'observer la manière dont Deschamps instaure avec son public, autour de ce corps vieillissant qu'il éclate en une myriade de poèmes, un lien de connivence propre à créer une familiarité. Soulignons d'emblée que le

⁹⁵ *HCI*, LXXX, v. 20.

⁹⁶ Alice Planche, « *Le Livre de pensée* de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », art. cit., p. 102-103.

⁹⁷ « Nous ne pouvons pas reconstituer l'ordre de composition des Ballades. Sciemment, l'auteur les a recopiées – certaines sont autographes –, dictées, ou fait reproduire dans son manuscrit personnel sans un strict souci de chronologie. » Mais la critique ajoute tout de même « [c]ependant, pour une large partie du corpus, l'écho, la résonance des faits se déchiffre à la lecture des textes », *ibid.*, p. 103.

poète thématise l'éclatement du corps dû à la vieillesse par une image exceptionnelle : les « blobes » lui permettent de concrétiser sa déliquescence dans l'une des grandes pièces d'exhibition du vieil Eustache : « Pardonnez moi, car je m'en vois en blobes⁹⁸ ». Le poète met en valeur en refrain de sa ballade ce terme qu'il est, si l'on en croit le *Dictionnaire du moyen français*, le seul à employer. L'adresse au public ou l'étrange matière sonore de ce mot drolatique suggèrent que Deschamps a pleinement conscience d'inventer là une manière de dire le vieillissement. Par cet hapax, le corps devient lambeaux⁹⁹, vite dispersé par les douleurs comme morcelé dans les pièces du poète. C'est par le récit détaillé des souffrances du vieillir et par la répétition de ce récit que le « povre Eustace » organise une relation de familiarité avec son public. Le sens du détail n'est certes pas la chasse gardée des autoportraits en vieillard, Deschamps en fait l'un des traits caractéristiques de sa poésie. Mais le procédé se charge d'une efficacité particulière lorsqu'il s'agit de décrire son corps de vieillesse : dans trois textes à la première personne, il fait état de l'évolution de sa déliquescence par le biais de listes énumératives qui pointent un à un les éléments douloureux, les facultés déficientes. Ces pièces ont déjà été convoquées au chapitre précédent et nous ont permis de comprendre les potentialités du cadre énumératif dans les évocations du corps de vieillesse. Citons de nouveau le dizain de l'une de ces ballades pour mieux en rappeler le rythme particulier :

Mes dens sont longs, foibles, agus,
 Jaunes, flairans comme santine ;
 Tous mes corps est frois devenus,
 Maigres et secs ; par medicine
 Vivre me fault ; char ne cuisine
 Ne puis qu'a grant paine avaler ;
 Des jeusnes me fault baler,
 Mes corps toudis sommeille, ou dort,
 Et ne vueil que boire et humer:
 Ce sont les signes de la mort (ED, Vol. VII, MCCLXVI, v. 21-30).

De ce corps vieillissant déployé sans pudeur, le poète retient des éléments attendus : quoique l'évocation du pourrissement de la bouche soit plus surprenante, la froideur, l'épuisement et la compensation de la perte des humeurs par la boisson relèvent des codes descriptifs traditionnels du vieillir. Assumé à la première personne, ce portrait n'en prend pas moins une dimension singularisée, qui renouvelle le rapport au corps sénescant. Le vieillissement n'est plus regardé depuis la distance d'un point de vue critique mais constaté sur soi, après un passage par l'autodiagnostic. Nous avons déjà rappelé, avec Karin Becker, ce que ces vers doivent à la

⁹⁸ ED, Vol. II, CCXXV, refrain.

⁹⁹ Les « blobes » sont selon le *DMF* « loques », <http://www.atilf.fr/dmf/definition/blobe> (consulté le 22/04/2020).

tradition médicale de lecture des « signes de la mort » : par deux fois dans le dizain cité, le poète évoque « mes corps » comme un organe extérieur dont il constate impuissant la déréliction, après un autoexamen attentif. Dans la série de trois ballades qui emploient la même technique énumérative pour produire des autoportraits de vieillesse, il est toujours question d'un corps dont l'état s'est dégradé : « Prince, de santé je vous jure / Que moult s'afoiblist ma nature » conclut Deschamps dans la ballade MCCCCXLIX¹⁰⁰. La ballade MCCCCL relate une dégradation similaire mais systématise le propos par un refrain qui conclut chaque strophe sur la promesse d'une aggravation : « Mais je n'ay peu demourer en ce point¹⁰¹ ». L'étrangeté à soi qui fascine tant les écritures modernes et contemporaines du vieillissement ne s'exprime pas aussi clairement au Moyen Âge mais on trouve incontestablement chez Deschamps la trace d'un dessaisissement face aux incontrôlables changements du corps. Tous les poètes de notre corpus signalent la brutalité de l'approche de la sénescence, Deschamps a cependant la particularité de la rejouer dans l'observation d'un corps perclus de maux :

Pour mon costé crie : « Hahay ! »
Mainte fois, et a l'aventure
Une migrayne ou chief aray,
Autre foyz ou ventre estorture,
En l'estomac grieve pointure ;
Aucune fois le cuer me cuit,
Autre heure touse a desmesure :
Toute maladie me nuit (ED, Vol. VIII, MCCCCXLIX, v. 9-16).

Tout comme il observait dans la ballade MCCLXVI précédemment citée un corps extériorisé, les organes du poète sont ici le jouet de douleurs qui le dépossèdent de son corps, l'éclatent en mille points de souffrances désordonnées. Il n'est, pour ainsi dire, plus qu'un corps, gouverné par de multiples maladies – la pièce est d'ailleurs l'une des seules qui se concentre uniquement sur les transformations physiques occasionnées par la vieillesse et ne mentionne aucune modification de caractère – mais la mention une à une des zones endolories produit de fait de l'objectivation, le corps vieillissant et souffrant s'observe et s'analyse. Les choix esthétiques de Deschamps nous placent donc face à un corps en train de se décomposer, pour lequel le poète fournit un bilan médical détaillé et répété : l'emploi du présent dans les trois ballades n'est pas anodin, il suscite un violent effet de présence qui traduit le processus du vieillissement en acte. Il n'est pas impensable que le public du poète reconnaissait au sein de ses productions cette technique énumérative, ce regard porté sur son corps et impudiquement diffusé comme la

¹⁰⁰ ED, Vol. VIII, v. 25-26.

¹⁰¹ ED, Vol. VIII, MCCCCL, refrain.

marque particulière du vieil Eustache. Allait-il jusqu'à comparer les différentes pièces pour évaluer l'évolution de son état de santé ? La réception elle-même morcelée des textes de Deschamps doit nous en faire douter : les pièces qu'il produit ont très probablement été lues dans la dispersion et plus rarement à la faveur de la lecture suivie d'une œuvre complète que permet exceptionnellement le manuscrit de Raoul Tainguy¹⁰². La sénescence de Deschamps génère quoi qu'il en soit une proximité en ce qu'il place son corps au centre du regard curial, le publicise à diverses reprises et le rend par là-même identifiable et familier.

L'effet de reconnaissance des corps est donc partie prenante des formes poétiques choisies. Les œuvres de poètes comme Deschamps et Charles d'Orléans, qui élisent de préférence la multiplication de pièces courtes à forme fixe, construisent une image éparpillée du corps de vieillesse dont on est invité à restaurer l'unité par la reconnaissance d'un marquage cohérent. D'autres poètes font le choix de textes plus longs, souvent associés à un lyrisme davantage méditatif, mais qui donnent aussi le loisir de produire une narration plus élaborée et plus directement cohérente des évolutions de leur corps vieillissant. Un texte de notre corpus se distingue par sa conception d'un récit qui détaille les causes spécifiques de douleurs sénescents incarnées à la première personne. Dans la perspective déjà mentionnée des *regimines*, il n'est pas rare de se pencher sur les causes du vieillir mais celles-ci sont, nous l'avons vu, nettement délimitées par les principes aristotéliens : ce sont les excès en tout genre, alimentaires et sexuels, les ennuis trop multiples d'une vie passée en couple ou à la cour qui « cassent » les corps des poètes. Le *Temps perdu* de Chastellain ouvre une voix très différente, qui laisse place au récit riche de détails d'une jeunesse usée à divers métiers. L'ambition de Chastellain – qui, il ne faut jamais l'oublier, se construit en opposition au *Passe temps* de Taillevent – est de narrer une existence entièrement gouvernée par la recherche d'argent. Son récit relève donc d'une intention assumée de démonstration, la vie du poète vaut *exemplum* puisqu'il s'agit de prouver à Taillevent que la pauvreté est moins néfaste que la recherche de l'enrichissement. Jean-Claude Mühlethaler lit dans ce « tableau de la vie malheureuse » une confession qui tire parti de modèles littéraires antécédents – les poèmes de l'infortune de Rutebeuf, le fabliau satirique *Des Estas du Siecle* – et fait part de ses doutes quant à la dimension autobiographique de ce récit dont la portée lui semble essentiellement morale. S'opposant par là à la lecture que Daniel Poirion proposait du texte, le chercheur reconnaît néanmoins que le passage « transgresse le ton

¹⁰² Voir à ce propos G. Matteo Roccati, « La réception de l'œuvre d'Eustache Deschamps aux XV^e et XVI^e siècles : des textes sans auteur », dans *L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dir. Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, 2006, p. 277-302.

délibérément général de la majeure partie des plaintes des pauvres¹⁰³ ». Pris dans un cadre narratif et argumentatif, le corps du poète donne en effet lieu à un récit bien plus détaillé des circonstances de son évolution, il subit les dommages spécifiques des activités menées. Ainsi, la pratique de la harpe à laquelle le poète s'adonnait en de jeunes années occupées par l'amour a produit une usure particulière :

Maintenant les doiz camus ay,
Qui mieulx chante et de herpe joue
A mesgre dos et flasche joue.
Aussy n'y cognois je plus note
Car je n'y vois pas a demy (Chastellain, *TP*, XLVI, v. 320-322 et XLVII, v. 323-324).

Ce destin est celui de tout harpiste, affirme le poète, mais la mention des « doiz camus » conserve dans la constellation des portraits de vieillard une singularité que sa réinscription dans un groupe ne dément pas. Le renouvellement du portrait de vieillard passe par cette élection de zones de douleur traditionnellement peu mentionnées et qui produisent donc le sentiment d'une expérience singulière du corps. L'évocation de la perte de la vue est certes plus attendue mais s'inscrit là encore dans un contexte moins commun puisqu'il s'agit de ne plus pouvoir lire les partitions de la jeunesse. Plus loin, Chastellain s'essaie de nouveau à raconter la destruction de son corps par une occupation professionnelle particulière, il affirme devoir à son activité d'alchimiste le piètre état de ses dents et de sa vue :

J'en ay trouvé mes dens pourris
Et mes yeulx tous desterminés
Qui pour beau chanter ne pour ris
Ne sont bien adés terminez.
Mes dents sont sans doubtes minez,
Ne me chault mais qui n'y ayt goute
Mais il languist qui ne voyt goutte (*ibid.*, LXIV, v. 442-448).

Ce ne sont cette fois pas tant les zones de déliquescence mises au jour qui construisent une identité personnelle – les dents, la vue sont, nous l'avons vu, régulièrement évoquées dans les autoportraits d'autres poètes – mais leur mise en lien directe avec une activité précise. La perte de la vue constitue du reste l'un des traits définitoires de l'identité de Chastellain, qui y revient dans le *Temps recouvré* : « Mais je n'y voy que d'un cornet / De l'un des yeulx dont je lermoye¹⁰⁴ ». Répétée au sein du montage narratif des deux textes, la baisse de la vision fait

¹⁰³ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit., p. 147. Voir également « Introduction à la poétique de Pierre Chastellain : lecture du *Temps perdu* », *Vox Romanica*, n° 42, 1983, p. 162-166, disponible en ligne : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?type=pdf&pid=vxr-001:1983:42::175> (consulté le 28/02/2020). Pour la lecture à clé autobiographique de Daniel Poirion, voir « Le temps perdu et retrouvé... au XV^e siècle », art. cit., p. 434-439. Daniel Poirion reconnaît toutefois déjà la portée symbolique et morale du récit de vie de Chastellain.

¹⁰⁴ Chastellain, *TR*, CXL, v. 974-975.

partie des signes qui constituent pour le sujet lyrique une identité cohérente, dont on retrouve les infirmités d'un texte à l'autre. Fidèle au principe de surenchère qui guide son dialogue avec Taillevant, le poète sait aussi s'arroger à l'occasion de cette seconde introspection de nouvelles marques corporelles définitives. Après avoir exposé qu'il « commençay[t] a palir et taindre » par crainte de ne pouvoir nourrir ses deux enfants, il pleure le piteux état de ses pieds :

Encor avoye en deux ortaulx
Deux grans et maugracieux cors,
Et quoyqu'ilz ne fussent mortaulx
J'en fis la maint piteux recors (Chastellain, *TR*, XVII, v. 113-116).

Il est vrai que l'on associe peut-être un peu vite ces cors aux pieds à la représentation du vieillissement : ils entretiennent la paupérisation du sujet lyrique qui devient la thématique principale du *Temps recouvré*. Le poète les mentionne avec une conscience explicite de l'exagération – le terme « encor » introduit l'évocation de maux dont il reconnaît l'absence de gravité –, mais ils relèvent également, dans la narration de pèlerinage à Rome sur laquelle s'ouvre le texte, d'une *realia*¹⁰⁵. Incapable désormais d'« aller a pié ne chevaucher¹⁰⁶ », le poète raconte comment il mange son cheval en compagnie de l'aubergiste qui l'accueille dans la cité sainte. Ces vers n'en sont pas moins exemplaires de la sélection par les poètes des XIV^e et XV^e siècles des disgrâces physiques les mieux susceptibles de dégrader leur image pour en donner une vision mieux différenciée. La narration répétée des usures qu'infligent au corps les efforts physiques devient chez Chastellain un procédé d'écriture. L'aventure du sujet lyrique passe aussi par les tribulations du corps et les déboires qu'il rencontre, manière de se démarquer des lamentations bien moins incarnées du *Passe temps*, où le corps n'a qu'une existence diaphane. Loin de méditations sans contours, le corps de Chastellain a une histoire, son vieillissement est le fruit d'activités bien définies.

Corps devenu, vu ou senti, les poètes racontent leur vieillissement par le truchement d'une chair qu'ils habitent, le perçoivent depuis une subjectivité qui en relate les modifications. Ce regard à la première personne porté sur un corps s'attache aussi bien au détail d'éléments isolés qu'au ressenti plus général des douleurs ou des évolutions imputées à la sénescence. Parce que les transformations dues à l'âge sont narrées depuis cette perspective singulière, elles donnent le sentiment fort d'une présence familière et encouragent à l'interprétation biographique. Qu'il soit dispersé dans de nombreux poèmes qui en répètent les caractéristiques et invite à la

¹⁰⁵ Sur la manière dont la narration médiévale utilise le récit des blessures infligées au corps du pèlerin pour produire de l'identité, voir Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine*, *op. cit.*, p. 189-195.

¹⁰⁶ Chastellain, *TR*, XVII, v. 118.

recherche d'une évolution cohérente derrière les variations ou qu'il se dise au sein d'une narration qui en élabore volontiers les causes particulières, le corps vieillissant s'avance comme un corps choisi, principe de diffusion et de cohérence d'une subjectivité poétique, nouvel objet du regard et des aventures dans la poésie en moyen français.

III. Objets et figures transitionnels du vieillir

Après avoir analysé un corps vieillissant qu'une subjectivité poétique dote de zones de douleurs spécifiques et de sensations vécues, ce dernier temps de notre réflexion entend s'éloigner de l'intériorité immédiate des poètes pour s'intéresser à la manière dont les métaphores et analogies avec des corps et des objets extérieurs leur permettent de dire la décrépitude. Il arrive en effet que le corps sénescence donne lieu à des incarnations d'autant plus précises qu'elles sont médiées par des objets inanimés, des éléments naturels ou des animaux.

1. Personnification de Vieillesse et corps assaillis

La pratique de ces déplacements imagés pour décrire le vieillissement n'est pas particulièrement médiévale, la sénescence est depuis longtemps ressaisie dans des équivalences avec des éléments extérieurs : nous avons ainsi longuement étudié la manière dont elle s'ancre dans les représentations des saisons. L'environnement naturel de manière plus générale est riche en éléments toujours en mouvement, livrant la représentation idéale d'évolutions incontrôlables. Fleur qui se fane à toute vitesse, cours d'eau dont on ne peut inverser le courant, ces métaphores éculées exprimant les altérations du temps qui passe étaient déjà diffusées par les auteurs de l'Antiquité, elles sont de nouveau exploitées par l'écriture imagée du texte biblique et se diffusent par le biais des textes médiévaux.

Plus largement, la tendance allégorique qui s'empare de la poésie du Moyen Âge finissant avec l'influence du *Roman de la Rose* encourage ces figurations par l'image du grand âge. Semblable à la figure repoussoir peinte sur les murs du verger de Déduit, la vieillesse apparaît régulièrement dans les textes poétiques comme une force extérieure qui s'applique brutalement au corps et à la destinée des poètes. Plutôt qu'un lent processus de dégradation éprouvé dans leur chair, les poètes représentent dans ce cas la sénescence comme une lutte contre une personnification malveillante. La plupart des textes de notre corpus déclinent cette métaphore de l'assaut, de l'attaque brutale de Vieillesse :

A Vieillesse tenir pié ne pourray (Charles d'Orléans, *HC I, Songe en complainte*, v. 103)

Vieillesse m'atendoit au pas
Ou elle avoit mis son embusche (Taillevent, *PT*, XI, v. 75-76)
Mais Vieillesse qui tout desbrasse
M'a ores prins a pié levé (*ibid.*, XXVIII, v. 194-195)
Vieillesse, la faulce paillarde,
D'autre part me crye : A l'assault ! (Chastellain, *TP*, VIII, v. 3-4).

Chaque poète s'efforce de renouveler l'image topique en lui imprimant une variation mais l'idée véhiculée demeure similaire : la sénescence apparaît sous les traits d'une personnification ennemie et grande stratège, qui piège les sujets lyriques dans d'inextricables rets. Alice Planche note ainsi à propos de la Vieillesse aurélienne qu'elle « prend les formes de tous les êtres qui font souffrir¹⁰⁷ ». Cette représentation commune aux poètes présente bien sûr un intérêt quant à la manière d'appréhender le grand âge. Loin de l'apaisement cicéronien, elle est considérée comme un phénomène violent plutôt que progressif, une attaque survenue de l'extérieur contre laquelle les poètes sont bien en peine de se préparer et de se défendre. L'emploi d'un lexique guerrier rejoue par ailleurs les modalités de représentation traditionnellement associées à la naissance du sentiment amoureux dans la poésie lyrique : en moyen français, l'assaut de Vieillesse s'est partiellement substitué à celui d'Amour.

Ce détour par la personnification offre d'utiles ressources à des poètes qui ne souhaitent pas développer la dimension la plus charnelle du vieillissement : la corporéité a ainsi peu sa place dans un texte comme le *Passe-temps* qui se présente comme une méditation sur le temps qui passe, mais elle surgit ponctuellement dans des images dont la beauté tient précisément à leur emploi métaphorique des aspects les plus concrets du vieillissement. « [D]e Vieillesse ay ung rain », « des aages sens au dos le cense », « Vieillesse est puis au dos minans¹⁰⁸ » : autant de manières chez Taillevent d'exprimer une vieillesse pesante, qui alourdit le corps et le maintien du sujet lyrique, sans pour autant s'affronter trop directement à une matérialité¹⁰⁹. Les images créées ont pour point commun de faire du vieillissement un processus extérieur qui s'exerce par le biais de la personnification, de sorte que les modifications subies aboutissent à

¹⁰⁷ Alice Planche, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris, Champion, 1975, p. 350 (l'auteure propose un relevé précis des occurrences de la personnification).

¹⁰⁸ Taillevent, *PT*, XXVI, v. 177 ; LXXVII, v. 533 ; LXXIX, v. 551.

¹⁰⁹ Nous ne rejoignons par conséquent que partiellement l'analyse de Claudio Galderisi sur ce même texte, qui affirme que la Vieillesse comme personnification « n'est jamais décrite physiquement par le poète », qu'elle n'est « qu'une dimension de l'esprit qui permet au poète d'imaginer un temps, et de le scander artificiellement, pour en conjurer la fuite inexorable ». Les métaphores citées nous semblent précisément une manière de rendre à cette Vieillesse métaphorique un caractère plus corporel. Claudio Galderisi, « Visions mythiques du Temps et 'remythisation du temps' dans les *Passe temps* de Michault Taillevent et Pierre Chastellain », dans *Actes du II^e Colloque international sur la littérature en moyen français (Milan, 8-10 mai 2000)*, dir. S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati et M. Barsi, *L'Analisi linguistica e letteraria*, n° 8, vol. 1-2, 2000, p. 117 (article augmenté et republié dans *En regardant vers le país de France*, op. cit., p. 65-83).

un corps étranger, comme partiellement aliéné par la force qui le domine. Le poète restitue la lourde matérialité de la vieillesse par des images personnelles, une nouvelle fois le corps sénéscent apparaît comme un lieu privilégié de l'invention poétique. « J'ay tant joué avecques Aage / A la paulme que maintenant / J'ay quarante cinq¹¹⁰ » écrit encore Charles d'Orléans, et Bernard Ribémont note avec justesse à propos de ces vers la manière dont s'appose au vécu du poète « le sceau des ans qui se sont égrenés, dans une sorte de non conscience impliquant un brusque rappel à la réalité¹¹¹ ». Une fois de plus l'action de la personnification sur le corps se dit comme un saisissement et se matérialise par une activité physique. Mais c'est pour l'essentiel la technique de figuration en jeu qui nous intéresse. Les métaphores de fleurs fanées et d'irrépressibles torrents sont plus proches qu'on ne pourrait le penser de cette mise en image qui produit somme toute une figuration peu précise du grand âge : quoique ses agressions en fassent une entité agissante, Vieillesse ne donne jamais lieu à un portrait, elle est convoquée comme une force sans visage. Il s'agit en effet toujours de produire une incarnation non humaine, extérieure de la vieillesse pour mieux en faire comprendre la violence.

La personnification de Vieillesse, ajoutée aux métaphores traditionnelles que le Moyen Âge trouvait déjà dans la littérature antique et dans la Bible, a sans doute diffusé auprès des poètes l'habitude de représenter le vieillissement comme une force extérieure. Ces représentations usuelles autorisent le réflexe de déplacer les éléments concrets de la sénescence sur un corps extérieur qui se charge d'en dire la matérialité. À ces images attendues dont les poètes savent faire usage peuvent dès lors s'adjoindre des figurations moins coutumières, dont ils tirent parti de manière plus isolée.

2. Animaux et objets : avatars de corps vieilli

Le vieux « briquet » endormi au coin du feu de Charles d'Orléans, la selle de cheval usée jusqu'à la corde ou la nef en ruines de Deschamps, autant de sujets poétiques qui construisent autour de la déliquescence des sujets lyriques un monde vieilli. Il n'est alors plus uniquement question du corps des poètes mais d'une thématique investie subjectivement par des images, des représentations extériorisées. Il nous faut déterminer comment et pourquoi les poètes utilisent d'autres corps que les leurs pour incarner la vieillesse et la fonction de ces figurations, surfaces de projection ou variations poétiques. Concédon's au préalable que l'emploi de figures

¹¹⁰ *HC I*, XC, v. 1-3.

¹¹¹ Bernard Ribémont, « Charles d'Orléans et le temps de la mélancolie », *Bulletin des Amis du Centre Jeanne d'Arc*, hors-série n° 2, 1998, p. 15.

analogiques pour traduire la déliquescence ne compose pas un geste esthétique massif : nous rassemblons une poignée de textes seulement. Deschamps s’y exerce tout particulièrement à l’occasion de six textes : trois adaptations de la fable d’Ésope *Le chien et le paysan* ; une ballade dans laquelle le poète se compare à un vieux cheval envoyé pour mourir « à la Saussaye » ; deux chants royaux enfin qui projettent respectivement le processus de sénescence sur une selle de cheval en morceaux et sur une nef croulante¹¹². Charles d’Orléans en fait également usage dans une ballade portant sur un « vieux briquet » endormi au coin du feu, et l’on peut considérer qu’il l’emploie encore lorsqu’il se représente en fruit d’hiver, « mis pour meurrir, au feurre de prison¹¹³ ». Si les poètes de la seconde moitié du XV^e siècle savent bien évidemment recourir au langage de l’image pour écrire la sénescence, la focalisation de l’attention sur un objet, une figure particulière, et son exploration détaillée dans une pièce appartient donc plutôt aux premiers poètes de la sénescence. Les intentions de Deschamps et de Charles d’Orléans ne se recoupent pas entièrement pour autant : l’utilisation d’objets et d’animaux de projection relève essentiellement chez le premier du didactisme, d’une recherche de la variation et de la clarté qui rendront plus efficaces les messages qu’il associe à la représentation de la sénescence – c’est d’ailleurs probablement l’utilisation la plus attendue du transport métaphorique, d’où l’exploration plus intense qu’en propose le bailli. Pour le second, la conception de figures intermédiaires s’inscrit dans une écriture plus largement allégorique, qui en passe par des entités extérieures pour signifier les mouvements de l’âme et du corps, produire ce qu’Antonio Rodriguez nomme une « dissémination de l’affectivité¹¹⁴ ». Une partition s’applique toutefois aux deux poètes qui nous servira de principe de classement des figures pour notre raisonnement : ils s’intéressent à des corps et des objets vieillissants qu’ils décrivent sans forcément les rapprocher explicitement du leur – la selle de cheval ou la nef de Deschamps, la figure du vieux chien chez l’un et l’autre – mais se servent également de corps autres pour dire leur propre métamorphose – le vieux cheval de la « Saussaye » ou le fruit défraîchi qu’est devenu le grand de France fait prisonnier. Certaines figures servent donc un discours général ou extérieur sur le vieillissement, d’autres sont assimilées par le corps des poètes pour produire des autoportraits dégradés. Outre ce principe taxinomique, notre réflexion tâchera de tirer parti des propositions théoriques formulées par Virginie Minet-Mahy dans *L’Automne des images*, ouvrage auquel nous emprunterons notamment l’utile concept de « métaphore morte-vive »,

¹¹² ED, Vol. I, LXX ; Vol. VI, MCCLIII ; Vol. VII, MCCCXCI ; Vol. V, DCCCCI ; Vol. II, CCXXIII ; Vol. V, DCCCCLXV.

¹¹³ *HC II*, CCCXCII ; *HC I*, LXXX.

¹¹⁴ Antonio Rodriguez, « ‘À ce jour de Saint Valentin’ : les objectivations lyriques de l’affectivité chez Charles d’Orléans », *Le Moyen français*, n° 42, 1998, p. 11.

entendue comme une métaphore conventionnelle dont les poètes réactivent le code stéréotypé tout en l'ouvrant à de nouveaux sens : « [l]a métaphore morte-active est une cheville qui actionne la mémoire, définit le code reçu par rapport auquel il faut construire le nouveau système¹¹⁵ ». Notre corpus de métaphores du vieillissement n'entre pas entièrement dans le champ d'application du concept que délimite son autrice, dans la mesure où il concerne au moins pour partie – et tout particulièrement dans le cas de Charles d'Orléans – une recherche d'identité individuelle plutôt qu'un entraînement du lectorat vers le spirituel¹¹⁶. Mais nous convoquerons néanmoins ponctuellement les réflexions de Virginie Minet-Mahy comme outil heuristique utile à notre analyse des métaphores du vieillissement.

Le traitement que Deschamps et Charles d'Orléans réservent à la figure du vieux chien est symptomatique de la relation fort différente qu'ils entretiennent aux représentations du corps vieillissant et à ses fonctions. C'est à l'occasion de trois ballades ne dissimulant pas leur portée didactique que Deschamps explore la matière de la fable ésopique du *Vieux chien et de son maître*¹¹⁷. Les trois versions de ce récit originel ne diffèrent pas par la teneur de leur narration, qui répète invariablement les mêmes éléments clés que l'on rencontre déjà dans les versions des isopets¹¹⁸ : un paysan possède un chien qu'il apprécie et qui le sert à merveille tant qu'il est jeune mais, une fois atteinte la vieillesse, le maître autrefois aimant dédaigne, voire maltraite l'animal et, dans deux cas sur trois, le remplace par un nouveau compagnon. La structure des textes est également semblable à quelques détails près : le poète présente le récit de la fable en une ou deux strophes, cède la parole au chien qui déplore la déchéance dont il est victime et précise en envoi la morale qui doit être tirée de sa narration. Le travail de variation se décèle plutôt dans le discours didactique et la portée exacte de la leçon que Deschamps attribue à chaque fable, déclinant toutes une même critique du service de cour¹¹⁹. Alors que la première version sert un propos plutôt général sur l'éviction des vieux serviteurs par de plus jeunes – « On est amez tant qu'om fait fruit », répète le poète en refrain –, la troisième entend livrer un

¹¹⁵ Virginie Minet-Mahy, *L'Automne des images. Pragmatique de la langue figurée chez George Chastelain, François Villon et Maurice Scève*, Paris, Champion, 2009, p. 45.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁷ ED, Vol. I, LXX ; Vol. VI, MCCLIII ; Vol. VII, MCCCXCI. Bien que l'ordre de copie dans le manuscrit de Raoul Tainguy n'indique rien de la réalité de l'ordre de composition de ces pièces, nous les nommerons respectivement au cours de notre analyse « première », « deuxième » et « troisième » version afin de garantir la clarté de notre propos.

¹¹⁸ Voir *Recueil général des Isopets. Vol. II*, éd. Julia Bastin, Paris, Société des anciens textes français, 1930, Isopet de Lyon, fable XXVIII, p. 128-129 ; Isopet III de Paris, fable XXI, p. 402.

¹¹⁹ Ce corpus précis correspond donc parfaitement à la spécificité que Fleur Vigneron lit à l'œuvre dans les fables de Deschamps, qui acclimatent selon elle l'inspiration des isopets à une moralité curiale, « Entre instruire et plaire : les fables d'Eustache Deschamps », dans *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, dir. Danièle James-Raoul et Olivier Soutet, Paris, Presses, de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 826.

conseil précis de thésaurisation aux serviteurs de cour, recommandation dont nous constaterons plus loin qu'elle est traditionnellement liée à l'évocation de la vieillesse chez Deschamps. L'ambition didactique de l'apologue se dit alors avec force : « servens qui servira / Ceste fable a euvre mettra », clame le poète, qui affirme encore « a tous enseigner vueil » et menace son public curial d'être « au chien comparez¹²⁰ ».

Il apparaît d'ores et déjà nettement que les deux textes cités entrent fortement en résonance avec les pièces dans lesquelles Deschamps se représente en vieux serviteur lassé et déprécié, au corps usé par un service dont il n'a extrait aucun profit : la figure du chien constitue sans doute une nouvelle manière pour le poète de véhiculer cette mauvaise expérience et d'en tirer les recommandations qui s'imposent. Jean-Claude Mühlethaler l'affirmait déjà à propos de notre première version du texte, remarquant que par l'attribution du nom du chien du *Roman de Renart* à sa propre figuration de l'animal, le Champenois « non seulement l'anthropomorphise, mais en fait une figure de projection, un double littéraire dans lequel se reconnaît le poète courtisan¹²¹ » ; de la même manière, il ne fait pas de doute pour Karin Becker que « l'animal est ouvertement conçu dans une visée autobiographique¹²² ». Mais alors que ce processus de projection demeure implicite dans deux des textes, la seconde version de la fable manifeste une variation d'importance puisque le poète appose plus directement au récit ésope son vécu de serviteur déchu :

Bien voy ceste figure et tien ;
Reduire la puis proprement
A mon service, et pour ce vien
A conclure semblablement :
Quant j'ay servi treslonguement,
Lors vient ingratitude et bruit ;
D'estat me despointe et me nuit.
Las ! ma viellesce que fera ?
Bien puis dire com vray instruit :

¹²⁰ ED, Vol. VII, MCCCXCI, v. 37-38, v. 29 et v. 35. Sur le passage du récit à l'enseignement dans les fables de Deschamps, voir Karin Becker, « 'Mais li simple et ignorant sont ceraseron'. Les fables dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps », dans *Itinérances de la fable. Transmissions, transferts et transactions. II, Le fablier*, n° 28, 2017, p. 60.

¹²¹ Jean-Claude Mühlethaler, « L'animal entre dénonciation satirique et récupération subjective. Deux bestiaires lyriques : Eustache Deschamps et Charles d'Orléans », dans *Du temps que les bestes parloient. Mélanges offerts au professeur Roger Bellon*, dir. Aurélie Barre et Valérie Méot-Bourquin, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 430-431. Gabriella Parussa note également que ces trois fables proviennent d'une inspiration à la fois ésope et renardienne : « Deschamps semble en effet avoir trouvé l'essentiel de son récit dans l'*Isopet I*, mais aussi avoir eu bien présent à l'esprit le chien du *Roman de Renart*, car le chien de sa ballade s'appelle Roenel, nom qui n'apparaît nulle part dans les *Isopets* », « 'Tuit voir ne sont pas bel a dire'. Les fables d'Eustache Deschamps ou la tradition didactique réinterprétée par un poète de cour », *Reinardus*, n° 7, 1995, p. 90. Elle en arrive à la même conclusion d'une empathie de situation entre le chien représenté et le vieux serviteur de cour dédaigné qu'est Deschamps, *ibid.*, p. 95.

¹²² Karin Becker, « 'Mais li simple et ignorant sont ceraseron' », art. cit., p. 57.

Quant fruit fault, desserte s'en va (ED, Vol. VI, MCCLIII, v. 21-30).

La prise de parole du poète redouble celle du chien et forme un écho à ses lamentations : pour Fleur Vigneron, la strophe « dérape dans le lyrisme pur » et met en œuvre l'une de ces « intrusions affectives ou évaluatives » qui caractérisent l'appropriation par Deschamps du genre de la fable¹²³. Ce n'est selon nous pas un hasard si cette pièce constitue, au sein des trois versions, la remise en cause la plus directe de la situation des vieillards à la cour, en ciblant en envoi les règles de gouvernance du prince :

Prince, faictes faire autrement
A ceuls qui servent loyaument,
Vostre regne mieulx en vaudra ;
Ne faictes com le paisant
Fist a son chien mauvaïsement.
Quant fruit fault, desserte s'en va (*ibid.*, v. 31-36)¹²⁴.

Le système d'identification qu'offre le détour de la fable atteint son point le plus abouti et le plus audacieux, car si l'équivalence entre le chien et le serviteur est commune aux trois fables, la superposition du maître maltraitant et du mauvais prince se fait ici plus explicite. On s'étonnera peut-être que notre raisonnement mette en évidence une communauté de discours entre le chien et le poète plutôt qu'une association de corps. Il est vrai que Deschamps s'allie au désespoir du chien en y lisant d'abord une « figure » – « Bien voy ceste figure et tien¹²⁵ », terme rhétorique qui désigne en moyen français l'illustration d'une idée mais qui est surtout une manière traditionnelle, Karin Becker le rappelle, de désigner une narration allégorique¹²⁶. Le poète considère donc le chien comme une abstraction mais, dans le même temps, il « voy » et « tien » le concept, se le représente et le tient pour vrai. Si Deschamps nous livre là la clé de lecture d'un apologue dont il prétend éprouver l'efficacité alors qu'il en est le concepteur, il insiste aussi sur le pouvoir d'une fable qui représente par le chien ce qui peut d'ordinaire difficilement l'être. Car nulle autre dénonciation du sort des vieillards à la cour ne saurait incarner avec autant de force le détail d'une vie de service où le corps, comme il le dit ailleurs,

¹²³ Fleur Vigneron, « Entre instruire et plaire », art. cit., p. 831.

¹²⁴ Karin Becker note déjà le caractère différent de cette ballade et généralise son fonctionnement à l'ensemble du corpus : « [p]ar conséquent, l'adresse aux 'princes' dans les trois envois, loin d'être une formule creuse, vise les seigneurs de Deschamps, qu'il exhorte à mieux respecter les vieux serviteurs à la cour », *ibid.* Mais son analyse ne remarque pas les variations didactiques qui aboutissent à distinguer chacune des versions de la fable.

¹²⁵ ED, Vol. VI, MCCLIII, v. 21.

¹²⁶ Karin Becker, « 'Mais li simple et ignorant sont ceraseron' », art. cit., p. 60. Fleur Vigneron explique en outre qu'il est fréquent que Deschamps manifeste dans les fables le « besoin de souligner la fonction didactique du texte en commentant son organisation pour mettre en évidence le passage du récit à la moralité », « Entre instruire et plaire », art. cit., p. 825.

« se pert, use, gaste et destruit / A court suir, qui est douteuse vie¹²⁷ ». L'appropriation par Deschamps de la fable ésopique originelle se lit dans l'amplification significative de l'énergie déployée par le chien pour servir son maître – il « gardoit diligemment / Son hostel de jour et de nuit « Tant fut hardi, tant chaçoit bien / Que par tout soubmist a son vueil » – et des mauvais traitements corporels que ce propriétaire lui offre en récompense – « Batre le fait a ses sergens », « Son pain lui restraint et potaige¹²⁸ ». Christine Scollen-Jimack souligne ainsi que « Deschamps insiste sur les détails de la vie du chien, beaucoup moins stéréotypé qu'ailleurs¹²⁹ », et nous ajouterions qu'il porte l'emphase sur les éléments les plus susceptibles de susciter la pitié de son lectorat. Incarnation vive et violente du devenir des vieux serviteurs, la figure du chien doit être vue dans la souffrance d'un corps qui pousse jusqu'à l'extrême la représentation de l'ingratitude qui affecte à la cour les anciens.

Pourrait-on concevoir un écart plus conséquent entre cette version didactique et grave du chien vieilli et la représentation que Charles d'Orléans propose d'un « briquet » auquel son grand âge devrait accorder le bénéfice du repos ?

Laissez baude buissonner,
 Le vieil briquet se repose,
 Desormais travailler n'ose,
 Abayer, ne mot sonner.
 [O]n luy doit bien pardonner :
 Ung vieillart peult peu de chose ! (*HC II, CCCXCII, v. 1-6*).

Nous l'avons déjà mentionné au sujet de la claustration qui touche le chien comme le sujet lyrique, les points communs sont flagrants entre l'animal inactif qui a perdu le goût d'une agitation faite pour la jeunesse et le poète atteint de « nonchaloir ». Alice Planche décèle derrière cette figure une « similitude de destins entre les êtres soumis aux servitudes du temps », et suggère que la vie du chien « est pour le maître un exemple simplifié de sa propre vie¹³⁰ ». Quoique la même chercheuse souligne toutefois que « l'animal ne cesse jamais d'être un animal¹³¹ », l'anthropomorphisation du chien ensommeillé nous semble assurée par son assimilation à un « vieillart » et le poète lui-même se fait le garant de sa sérénité, actant la sympathie éprouvée pour cette figure de projection potentielle : « Par quoy j'entens que

¹²⁷ ED, Vol. II, CCLVI, v. 1-2.

¹²⁸ ED, Vol. VI, MCCLIII, v. 5-6 ; Vol. VII, MCCCXCI, v. 3-4 ; ED, Vol. I, LXX, v. 13 ; Vol. VII, MCCCXCI, v. 10.

¹²⁹ Christine Scollen-Jimack, « Deschamps fabuliste », dans *Autour d'Eustache Deschamps. Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 224.

¹³⁰ Alice Planche, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, op. cit., p. 147. L'auteure souligne très justement le lien entre ce vieux chien et le jeune briquet du rondeau CLXVII, *ibid.*, p. 145-147.

¹³¹ *Ibid.*

propose / Plus peine ne luy donner¹³² ». Dans la comparaison qu'il développe des animaux que Deschamps et Charles d'Orléans se donnent pour emblème, Jean-Claude Mühlethaler voit dans leur usage respectif du chien et du chat un écart à la fois esthétique et social : « [a]u chat souverain, trônant sur son coussin, répond le chien misérable et quémendeur¹³³ ». Si la figure du « briquet » que s'approprie le prince n'a pas retenu l'attention du critique, ses mots gardent toute leur pertinence. Quoique tous deux de l'espèce canine, le chien paysan de Deschamps, au corps maltraité et au discours dénonciateur vibrant se distingue nettement du « briquet » ensommeillé de Charles d'Orléans, indolent et tranquille : ils ne sont pas de la même race poétique.

L'appropriation subjective de figures animales révèle la manière dont les poètes attribuent à d'autres corps vieillissés des discours, des traits caractéristiques de leur esthétique. Le chien de Charles d'Orléans ni celui de Deschamps n'incarnent néanmoins la part la plus concrète de la déliquescence des corps. Il en va autrement des objets choisis par Deschamps, entités inanimées qui portent à la fois un message moral et une écriture plus développée du corps. Les pièces de la nef et de la selle de cheval sont chez le Champenois de grands moments de didactisme, l'emploi d'une écriture imagée assurant au poète la compréhension d'un message de *memento senescere* adressé à un large auditoire. Similaires dans leur propos comme dans les procédés d'écriture qui les caractérisent, les deux pièces commencent par une exposition d'une grande clarté qui présente l'objet poétique et sa déliquescence :

Quant une nef par viellesce perit
 Qui par mer a couru treslonguement,
 Le feste bas et le bois se pourrist
 Et les costez branlent legierement ;
 Les estoupes, la poiz et le cymment
 Desjoignent, l'eau alors a son entrée,
 Ne charpentiers n'y scet amendement:
 Par ce vaissel no vie est figurée (ED, Vol. II, CCXXIII, v. 1-8).

En une selle a chevauchier,
 Quant elle a couru longuement,
 Fault tousjours pannel ou estrier,
 Tasse, boucle, espingle ou mordant,
 Contrecengle, autre accident,
 Clou, martel, poinçon ou lasniere,
 Cengle, poitral ou estriviere,
 Couverture ou chose nouvelle ;
 Jamais ne sera bien entiere :
 Tousjours fault ouvrer en viez selle (ED, Vol. V, DCCCCLXV, v. 1-10).

¹³² HC II, CCCXCII, v. 11-12.

¹³³ Jean-Claude Mühlethaler « L'animal entre dénonciation satirique et récupération subjective », art. cit., p. 440.

Une fois placés en regard, la ressemblance qui lie les deux textes s'avère frappante, au point que nous supposons que Deschamps a pensé leur composition en diptyque. Outre la similarité quasi-totale du second vers, chacun prétend s'intéresser à un objet désigné par un adjectif indéfini – « une nef », « une selle » – dont la valeur générique encourage une vaste diffusion de la leçon. Il est question dans les deux cas de représenter la déliquescence par l'entremise d'un objet dont le choix ne doit évidemment rien au hasard. La nef comme la selle de cheval renvoient au fond chrétien topique de l'*homo viator*, qui envisage le corps de l'homme comme un instrument, un simple outil destiné à se désagréger pour libérer l'âme immortelle. Selon le *topos* de l'*homo viator*, la vie humaine constitue un voyage qui abîme progressivement notre corps, le vieillit, il « renvoie d'abord à la tradition judéo-chrétienne de la vie terrestre comme voyage douloureux dans l'attente de la 'vraie' vie, celle de l'au-delà¹³⁴ ». Si nous reprenons à notre compte les concepts que Virginie Minet-Mahy emprunte à la linguistique cognitive, nous devons comprendre cette image comme une métaphore conceptuelle, c'est-à-dire l'une de ces images en petit nombre qui

[...] constituent des structures mentales qui permettent d'exprimer des réalités abstraites par le biais de réalités concrètes, en raison d'analogies structurelles. [...] Ces équations ne sont généralement pas exprimées directement sous cette forme dans le langage, mais donnent lieu à un réseau où les éléments du domaine source sont transposés dans des correspondants du domaine cible¹³⁵.

Parmi les différentes métaphores conceptuelles listées par les études cognitives, Virginie Minet-Mahy cite notamment LIFE IS A JOURNEY¹³⁶ et précise le fonctionnement de l'équivalence entre domaine source et domaine cible :

[...] la naissance est exprimée en termes de départ et la mort en termes d'arrivée. La personne devient un voyageur, les étapes de la vie correspondent aux étapes du voyage, les choix correspondent à des carrefours, les conseillers sont des guides¹³⁷.

¹³⁴ Frank Lestringant et Sarga Moussa, *Homo viator. Le voyage de la vie (XV^e-XX^e siècles)*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 245, Lille, Presses de l'université de Lille III, 1997, p. 7.

¹³⁵ Virginie Minet-Mahy, *L'Automne des images*, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁶ « Les métaphores conceptuelles sont notées en petites capitales dans la nomenclature scientifique des cognitivistes et établissent des équations », *ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

La poésie de la fin du Moyen Âge a beaucoup exploité la métaphore sous sa forme la plus traditionnelle, en associant à la nef le corps et l'âme du chrétien naviguant avec difficulté dans les eaux d'un monde trompeur, incitant au péché¹³⁸.

S'inscrivant dans ce discours didactique topique, Deschamps s'en écarte toutefois remarquablement par le soin avec lequel il nomme chaque partie des objets choisis. La selle ou la nef ne sont pas de simples supports métaphoriques, elles acquièrent indéniablement une matérialité par la précision du lexique qui en désigne les éléments : le « feste » ou les « estoupes » du bateau, l'« espingle » ou l'« estriviere » de la selle. Pour autant, Deschamps ne satisfait pas aux codes d'une écriture allégorique qui utiliserait les différentes parties d'un objet comme supports d'incarnation d'une vertu ou d'un vice. Le poète se laisse peut-être aller au plaisir de produire la démonstration de ses connaissances techniques, mais construit surtout une équivalence de ces énumérations de zones de douleur dont il est coutumier pour dépeindre la sénescence. De fait, les deux textes clarifient par la suite le système analogique et soulignent que la nef est une image du corps, anéanti progressivement « par traveiller, par viellesce ensemment », alors que la selle de cheval évoque le vieil homme où il faut « ouvrir trop souvent ». Le chant royal de la selle développe plus spécifiquement aux troisième et quatrième strophes l'une de ces énumérations de maux qui montrent le corps vieillissant en proie à mille souffrance :

Une heure commence a clochier
Pour gouttes qui le vont tenant,
Autre foiz la teste lui fent
De doleur, lors fait mate chiere ;
Autre heure gist sur la litiere
Pour le grief mal de sa forcelle (ED, Vol. V, DCCCCLXV, v. 23-28).

On reconnaît là le procédé que le poète applique d'ordinaire à son propre corps mais qui sert bien dans ces vers un propos d'ordre général sur le vieillissement¹³⁹. Développant la démarche analogique qui est la sienne, Deschamps souligne que l'action du « charpentiers » est à terme

¹³⁸ Voir par exemple, pour l'usage de cette métaphore dans le contexte d'une critique anticuriale, Jacques Lemaire, *Les Visions de la vie de cour*, op. cit., p. 319-321. Une autre déclinaison de la métaphore en décale le principe didactique – lui associant donc un tout nouveau sens – en l'inscrivant en contexte courtois. Charles d'Orléans et Pétrarque pratiquent tous deux cet usage de l'image, voir Daniel Poirion, « La nef d'espérance : symbole et allégorie chez Charles d'Orléans », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, dir. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, 1970, t. 2, p. 913-928.

¹³⁹ Il ne fait pourtant pas de doute selon Madeleine Jeay que la ballade développe dans cette seconde partie « la liste des maux dont [Deschamps] souffre » et qu'elle est à ce titre « très représentative de la manière de Deschamps, dont elle synthétise les caractéristiques, c'est-à-dire le fait que la dérision n'affecte pas le sérieux du propos et que celui-ci n'empêche en rien le pur plaisir du jeu verbal », *Le Commerce des mots*, op. cit., p. 426. À nos yeux, la distance de la troisième personne semble néanmoins dans ce texte un choix très conscient de Deschamps, qui vise cette fois une description du corps dénuée de l'expérience subjective du « povre Eustace ».

inutile à la restauration de la nef, de la même manière qu'il présente les réparations du « bourrelier » sur la vieille selle en correspondance avec les efforts du médecin pour remettre d'aplomb le corps sénescant. Dès lors, plutôt que d'en proposer comme on pourrait l'attendre une figuration abstraite, morale, les inanimés sélectionnés participent d'une écriture concrète, matérielle du corps de vieillesse, désigné par ses parties souffrantes dans l'analogie même.

Remarquons que Taillevent a peut-être suivi Deschamps dans cette matérialisation du vieillissement par la nef : « Vieillesse adonc rompi le mas / De ma nef, je le voy moult bien¹⁴⁰ ». Bien que le rejet du complément au sein du vers traduise joliment la brisure vécue, le distique ne traite cependant la métaphore que très partiellement, Taillevent restant fidèle dans son traitement du vieillissement à ce « ton, discret et distancié », qui « estompe l'épaisseur charnelle¹⁴¹ ».

La métaphore conventionnelle de la vie comme voyage est ainsi revitalisée parce que déplacée du côté des obsessions de Deschamps : c'est l'objet usé du voyage comme corps de vieillesse dans toute sa matérialité concrète qui intéresse le poète. La fonction du procédé analogique reste néanmoins en premier lieu didactique, il complète habilement les représentations du vieillissement à la première personne : en figurant la vieillesse par des objets appelés eux-mêmes à vieillir et non plus directement par des corps, Deschamps la rend plus objective, permet à son lectorat de considérer avec plus de distance le phénomène de la sénescence. L'émotion, la compassion sont mises de côté pour ne conserver que l'inéluctable passage du temps, le poète conférant ainsi à la vision de simples objets décrits dans leur composition technique le « pouvoir de réformation et de spiritualisation¹⁴² » que Virginie Minet-Mahy voit à l'œuvre dans les métaphores mortes-vives. Le poète ne dissimule à aucun moment cet objectif, dont l'efficacité est assurée par la clarté de l'équivalence posée – « Par ce vaisseau no vie est figurée¹⁴³ » répète-t-il au refrain de la ballade de la nef – ou de la leçon professée, qui parachève habilement les deux pièces – « Lors doit chascun penser du sauvement / Et que s'ame soit tresbien ordonnée », « Prince, il n'est nulle rien vivant / Qui ne muire¹⁴⁴ » lit-on respectivement aux derniers vers de la ballade de la nef et du chant royal de la selle de cheval.

Il n'est en outre pas impossible que les deux textes recouvrent également l'affirmation d'une certaine manière de s'emparer du corps vieillissant : la précision lexicale propre aux deux

¹⁴⁰ Taillevent, *PT*, XVII, v. 113-114.

¹⁴¹ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 48.

¹⁴² Virginie Minet-Mahy, *L'Automne des images*, op. cit., p. 51.

¹⁴³ ED, Vol. II, CCXXIII, refrain.

¹⁴⁴ *Ibid.*, v. 21-22 ; ED, Vol. V, DCCCCLXV, v. 51-52.

analogies revendique une écriture détaillée du corps qui s'affirme comme technique, savante et minutieuse dans le choix de ses expressions. L'élection d'objets transitionnels et la précision avec laquelle ils sont traités éclairent *a posteriori* les portraits par listes énumératives de douleurs que Deschamps propose du vieillissement : il y a bien là le déploiement d'une connaissance technique, médicale des maux de la vieillesse. On ajoutera que si la nef dispose d'une antériorité littéraire importante qui en fait, au fil des siècles, l'image principale de l'*homo viator*, le choix de la selle de cheval est nettement plus inattendu et signale une intention poétique particulière. Il n'est pas rare, nous le verrons, que les poètes vieillissants s'associent à un vieux cheval usé, y compris dans le cadre de métaphores obscènes. Charles d'Orléans se compare par exemple à un vieux fer à cheval – « Des vieilles defferres d'Amours / Je suis a present, Dieu mercy ! » – ou se dit accompagné d'une monture en piteux état – « Portant harnoy rouillé de nonchaloir / Sus monture foulee de foiblesse¹⁴⁵ ». Il est possible que, comme nous y invite Alice Planche, il faille lire dans ce terreau métaphorique un reflet des mentalités médiévales, où le cheval tient une importance toute particulière¹⁴⁶. Mais le choix de la selle plutôt que du cheval correspond une fois de plus à un déplacement du regard propre à Deschamps. Faut-il relier cette image à l'expérience personnelle de voyage du bailli, qui consacre un certain nombre de pièces à l'inconfort de ses déplacements ? Le poète bénéficie peut-être d'une connaissance intime d'un corps voyageur instrumentalisé, qui s'use à force de pérégrinations mais il ne fait pas allusion dans le chant royal à ce vécu personnel, la pièce conserve jusqu'au bout une portée générale. Deschamps a sans doute souhaité offrir avec cet objet insolite une variation sur un *topos* dont il avait peut-être déjà décliné une version plus traditionnelle – sans que l'on puisse établir avec certitude l'ordre exact de composition des textes.

Fonctionnant, comme nous l'avons supposé, en diptyque, la nef et la selle se complètent en somme à plus d'un titre : de la ballade en décasyllabe au chant royal en octosyllabe, Deschamps propose deux versions d'un thème qui l'inspire apparemment et forment de grands tableaux d'objets en ruine – natures mortes poétiques avant l'heure – la selle marquant une dégradation

¹⁴⁵ *HC II*, CCCXCI, v. 1-2 ; *HC I*, CVIII, v. 1-2.

¹⁴⁶ Alice Planche, « Eustache Deschamps et Charles d'Orléans », art. cit., p. 192.

significative quant à la figure employée pour transcrire la déliquescence humaine¹⁴⁷. Les deux pièces conjuguent le goût du poète pour le lexique technique et sa tendance à multiplier les corps déliquescents pour véhiculer des principes moraux. Si la nef et la vieille selle sont donc moins investies d'un corps subjectif que tournées vers la généralité, elles portent néanmoins à n'en pas douter les couleurs d'une esthétique singulière, qui transfère sur des objets du monde quotidien une sénescence que le poète s'attribue également.

De l'animé à l'inanimé, une galerie d'animaux et d'objets se dessine que les poètes façonnent comme autant de corps de projection de leur propre vieillesse. Ils tissent volontiers des ressemblances entre ces avatars possibles et leurs propres corps vieillissants, recréant autour d'eux un monde de sénescences possibles. De ces entités dont l'expérience de la vie quotidienne – quel lecteur, quelle lectrice du Moyen Âge n'a vu un chien vieillir, une selle s'user ? – ou l'usage des conventions littéraires a pu dissimuler la richesse, les poètes extraient des potentialités que la perspective du corps sénescer renouvelle. Le vieux chien ésopique devient le porte-parole des anciens maltraités à la cour ; la nef métaphorique, la selle de cheval servent une écriture de la déliquescence fournie de détails multiples. La sénescence donne corps à ces figures tout comme elles lui offrent le bénéfice d'images que l'on retient.

3. Vieux cheval et fruit d'hiver : corps hybridés de la vieillesse

Les images d'une vieillesse perçue et décrite de l'extérieur ont jusqu'ici retenu notre attention, or les poètes font aussi usage de figures qui ne sont pas régies par le mécanisme de la projection mais qu'ils incarnent très directement, qui leur permettent de dire leur propre corps et dont il convient d'analyser le fonctionnement. Deux textes nous intéressent pour l'essentiel : une ballade de Charles d'Orléans dans laquelle le poète se représente en fruit trop vert, remis en prison pour mûrir et une pièce de Deschamps qui relate sa métamorphose en vieux cheval, relégué à la Saussaye loin du centre du pouvoir curial. Le fruit et l'animal ne sont plus des objets extérieurs sur lesquels se diffuse une conception du vieillir, ils se mêlent aux corps des poètes pour en exprimer l'expérience subjective. Les deux textes comptent un certain nombre

¹⁴⁷ Elle emprunte pourtant une forme plus solennelle que la ballade de la nef. À ce sujet, il est intéressant de remarquer avec Denis Hüe que les poètes qui participent au XV^e siècle aux Puits de Rouen continueront d'utiliser le chant royal pour dire la place de l'homme au sein du monde social et chrétien, utilisant « le miroitier, le berger, le tavernier, l'imprimeur ou le vigneron » pour dire « le jeu rituel de la chute et de la rédemption », « l'aventure humaine de la création », « Le Chant Royal : le Pur et le Patois », dans *Conformité et déviances au Moyen Âge. Actes du deuxième colloque international de Montpellier*, « Les cahiers du CRISIMA », n° 2, dir. Marcel Faure, Montpellier, Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Âge, 1995, p. 201. La tonalité particulière de la pièce de Deschamps se voit ainsi perpétuée, qui allie à la précision d'un univers technique un vaste message chrétien.

de points communs dans la manière dont ils représentent une vieillesse médiée par un élément tiers, une analyse croisée paraît par conséquent à même d'éclairer les stratégies à l'œuvre. Signalons au préalable que la ballade du duc d'Orléans a déjà été mise au débat par les spécialistes de la poésie aurélienne au sein d'analyses très serrées, nous tâcherons donc de rappeler au cours de notre interprétation la teneur de ce dialogue critique qui a cours depuis plusieurs décennies¹⁴⁸. Dans les deux poèmes qui nous occupent, la représentation figurée s'enracine dans un contexte biographique : quoique Michel Zink ait raison de souligner que le poète l'évoque avant tout comme l'issue naturelle d'un processus allégorique, Charles d'Orléans a bien été « mis pour meurir ou feurre de prison » à l'issue de la bataille d'Azincourt en octobre 1415¹⁴⁹ ; quant à Deschamps, tout en considérant avec prudence le caractère naturellement exagéré de sa plainte, on sait que sa carrière de bailli l'a conduit à occuper à un âge relativement avancé des postes dont il se dit mécontent, connaissant un éloignement qui le voit « com viel roucin, mourir a la Saussaye ». Pour les deux poètes, le choix de l'élément figuratif tient donc à l'association du processus de vieillissement et d'une relégation dans un espace particulier, prison qui accueille pour plus de deux décennies le prince captif ou zone excentrée du royaume où les vieux chevaux du roi sont de fait envoyés. Le fruit comme le cheval se présentent comme des choix cohérents, ils relèvent tout à la fois d'une tradition de représentations du vieillir et du langage poétique coutumier de nos auteurs. Charles d'Orléans n'ignore pas que la maturation du fruit renvoie au système analogique des saisons topique pour dire la sénescence. Le « vieux roncín » s'inscrit dans la tendance à l'animalisation qui dégrade souvent les images de sénescents et ravive chez Deschamps, dont on connaît désormais le chant royal consacré à la selle, une préférence légèrement marquée pour le cheval¹⁵⁰. Le poète vertusien s'autorise en effet, Jacqueline Cerquiglini-Toulet le remarque, d'un jeu de mot sur

¹⁴⁸ Michel Zink, « 'Mis pour meurir ou feurre de prison' : le poète, leurre du prince », dans *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, dir. Jacques Paviot et Jacques Verger, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 677-685 ; Claudio Galderisi, « De 'La prison Dedalus' à la mélancolie de la captivité anglaise. Charles d'Orléans en la prison de poésie », « *Le loro prigioní* : *scrittura dal carcere. Atti del colloquio internazionale, Verona, 25-28 maggio 2005*, dir. Anna Maria Babbi et Tobia Zanon, Vérone, Fiorini, 2007, p. 97-115 ; Fleur Vigneron, « Le fruit d'hiver et le faucon en cage : Charles d'Orléans et Jean Régnier, prisonniers de guerre », *Quaderni di filologia e lingue romanze*, n° 31, 2016, p. 31-74.

¹⁴⁹ L'article de Michel Zink lit dans la ballade un effacement de la particularité biographique qu'est l'emprisonnement, la bataille d'Azincourt n'ayant selon lui aucune réalité concrète dans un texte où « la prison de guerre devient prison amoureuse ». Le poète en vient alors à « substituer à l'expérience particulière la généralité presque insignifiante de l'allégorie », « 'Mis pour meurir ou feurre de prison' », art. cit., p. 682-684.

¹⁵⁰ C'est peut-être à sa suite qu'Octovien de Saint-Gelais place dans la bouche d'Âge la dure condamnation qui chasse l'Acteur du Séjour d'Honneur : « Assés mal siet a rosse ou vieille beste / Vouloir ruer et se trouver en feste », *Séjour d'Honneur*, IV.xiv. v. 7-8.

son nom : Morel « homonyme [...] du nom d'un cheval à la robe brun noir¹⁵¹ ». Néanmoins, parties prenantes de contextes biographiques et d'espaces particuliers, ces choix naissent de la recherche d'images singulières, adaptées à une identité poétique bien définie. Les poètes les revendiquent au reste comme des signes de leur individualité sénescence, presque des emblèmes : « cheval suis », « cheval me sens » écrit Deschamps ; « Fruit suis d'yver qui a meins de tendresse / Que fruit d'esté¹⁵² » affirme Charles d'Orléans. Les poètes s'associent volontiers à des éléments dont la déchéance physique ne les flatte guère, il s'agit donc encore d'affirmer une identité profondément dégradée mais aussi d'emprunter l'un de ces dévoiements de codes auxquels pousse la sénescence. De l'évolution de la fleur en fruit à la métamorphose en animal, les deux ballades prennent pour point de départ des motifs poétiques traditionnels qui relèvent d'ordinaire du style élevé. Ils les décalent pourtant pour en proposer un traitement dégradé, sinon comique.

Ainsi, Deschamps manie les ruptures de ton qu'il affectionne pour assimiler le modèle ovidien à sa situation d'homme de cour déchu :

Plus sui muez en forme merveilleuse
 Qu'Yo ne fut, qui en vache mua,
 Ne qu'Antheus, en la fourest douteuse,
 Quant cerfs devint, qui d'angoisse sua
 Devant ses chiens dont l'un mort le rua,
 Pour la forme bestial qu'il avoit ;
 Mais j'ay trop pis; cheval suis, qui me voit,
 Viel, recreant, dont nature s'esmaie ;
 Et qui pis est, l'en m'envoie tout droit,
 Com viel roucin, mourir a la Saussaye (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 1-10).

N'évoquant pas d'emblée la vieillesse comme thème principal du poème, le poète ménage la surprise de son lectorat et l'entretient par la périphrase fort énigmatique qui lui permet de se représenter « muez en forme merveilleuse », tournure qu'il utilise fréquemment pour traduire ce que Jacqueline Cerquiglini-Toulet nomme ses « métamorphoses onomastique¹⁵³ ». Les premiers vers de la ballade adoptent une logique narrative d'un registre élevé : l'utilisation du décasyllabe s'accorde bien à la matière mythologique déroulée, la rime qui lie les adjectifs « merveilleuse » et « douteuse » réactive un imaginaire romanesque qui fait volontiers surgir

¹⁵¹ « Je ne tiens dent de poulain » affirme encore le poète pour exprimer la perte de la jeunesse dans une ballade sur sa sénescence, ED, Vol. V, DCCCLXV, v. 5. Sur le cheval comme métaphore privilégiée par le poète, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Eustache Deschamps en ses noms », dans *Les « Dicitz vertueulx » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 12-13.

¹⁵² ED, Vol. V, DCCCCI, v. 6 et v. 28 ; *HC I*, LXXX, v. 25-26.

¹⁵³ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Eustache Deschamps en ses noms », art. cit., p. 14-15.

les merveilles dans l'inquiétant milieu de la forêt. Le résumé de la métamorphose d'Io reste succinct et n'a rien pour surprendre un lectorat médiéval qui a déjà connaissance de l'épisode mythologique grâce à l'*Ovide moralisé*. Il a pu y lire en des termes similaires à ceux de Deschamps comment Jupiter « A la bele muee en vache¹⁵⁴ ». La transformation d'Actéon donne en revanche lieu à un développement plus étendu, qui confère à la ballade un tour narratif porté par les trois formes verbales au passé simple placées à la rime. Un « mais » adversatif entérine cependant un brusque retour à la réalité, Deschamps interrompant avec vigueur ce plaisir affiché du récit. Le style élevé de la matière antique se voit dégradé par le surgissement du populaire « rouscin », de la même manière que l'intemporalité des deux métamorphoses mythiques se brise sur le pragmatisme de l'ancrage spatial : « à la Saussaye ». Le passage du « cheval » au « rouscin » dessine en effet une dégradation dans le choix des termes, le « rouscin » renvoyant au « cheval de service, cheval de somme » et faisant signe vers la « rosse », le « mauvais cheval¹⁵⁵ ». Notons qu'on trouve ailleurs que chez Deschamps l'association de la rosse à la vieillesse, mais dans des textes qui lui sont postérieurs¹⁵⁶. La matière mythologique sert donc le principe de rupture de ton dont Deschamps est familier : alors que la pièce s'annonce comme un récit de métamorphose, elle devient une nouvelle déploration des malheurs du pauvre Eustache qui entend, dans la logique de surenchère qui lui est habituelle, faire « pis » que les héros mythologiques. Pour Adrian Armstrong et Sarah Kay, ce processus d'appropriation individuelle du mythe des métamorphoses est courant dans la poésie en moyen français : les poètes utilisent les mythes « afin de s'interroger sur l'identité personnelle ». Un « renversement dialectique » a alors lieu, « qui part de la transformation pour réaffirmer l'identité¹⁵⁷ ». De fait, Deschamps convoque essentiellement les figures d'Io et d'Actéon comme des exemples paradigmatiques de « mutacions » mais gomme l'ensemble du récit de causalités qui livre

¹⁵⁴ *Ovide moralisé, Livre I, Tome II*, éd. Craig Baker, Marianne Besseyre, Mattia Cavagna *et al.*, Paris, Société des anciens textes français, 2018, v. 3505.

¹⁵⁵ Dictionnaire du moyen français en ligne, entrées « rouscin » et « rosse », <http://www.atilf.fr/dmf/definition/rouscin> et <http://www.atilf.fr/dmf/definition/rosse> (consultées le 29/04/2021).

¹⁵⁶ Le DMF cite Alecis, *Faintes monde*, v. 85 : « Tel cuide avoir jeune cheval / Qui achate une vieille roche », ainsi que le *Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais : « Assés mal siet a rosse ou vielle beste / Vouloir ruer et se trouver en feste. / Toutes choses ont leur temps et saison ». Giuseppe Di Stefano rappelle encore que la « rosse » peut désigner « une femme usée », *Nouveau dictionnaire historique des locutions : ancien français, moyen français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015, vol. II, « Rossard, rosse », p. 1542. On voit enfin rejaillir le cheval comme figuration de la vieillesse dans un texte de Du Bellay, où il sert, avec la nef, le bœuf et le chevalier, de contrepoint au poète dont la souffrance des vieux jours ne connaît pas d'allègement : « Le vieux cheval se voit à la fin deslier / Pour ne perdre l'haleine, ou quelque honte acquerre », *Les Regrets*, XXXV, v. 5-6 (cité par Giuseppe Di Stefano, *Nouveau dictionnaire historique des locutions I*, « Cheval », p. 313). Le cheval apparaît pourtant chez Cicéron comme image plutôt positive de la fatigue de la vieillesse : « Je suis, dist Ennius, comme le fort cheval qui pluseurs foiz a desconfit les aultres par legierement courir et est venu le premier a la bourne ; pour ce que maintenant ce cheval est vieillard, il se repose et ne travaille plus », Laurent de Premierfait, *Le Livre de vieillesse*, éd. cit., p. 67.

¹⁵⁷ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une muse savante, op. cit.*, p. 315.

normalement le contexte de la métamorphose – les dieux ne sont nommés ni dans un cas ni dans l’autre – pour conserver uniquement le fait brut de la transformation d’un corps en animal. Il ne s’agit néanmoins pas pour le bailli du « choix d’un emblème mythique personnel » comme ce peut être le cas chez Froissart ou Christine de Pizan, encore moins de s’affirmer en « source de savoir et d’enseignement pour les autres¹⁵⁸ ». Bien au contraire, nous suivons l’analyse que Virginie Minet-Mahy propose de la ballade : la replaçant dans un contexte d’appréciation qui tend d’ordinaire à mobiliser la figure d’Actéon dans des contextes plus sérieux, elle conclut au déracinement très net du récit par Deschamps. Le Champenois sert dans le même temps son autoportrait dévalué et la critique du milieu curial :

[l]e mythe d’Actéon est un clin d’œil à l’animalisation du prince (le roi sans lettre est un âne couronné) et un prétexte à l’expression d’une bestialité qui touche l’homme de cour. La transformation du poète en cheval est signe de servitude, celle de la parole elle-même qui, dans le monde aveugle de la cour, ne peut assurer sa mission de vérité¹⁵⁹.

Ajoutons que Deschamps ne choisit pas entre Io et Actéon mais les désigne pour mieux détourner le sérieux du mythe et dégrader son image, c’est donc la matière éminemment corporelle du mythe qui l’intéresse parce qu’elle lui permet de relater comme particulièrement spectaculaire sa propre métamorphose.

Se représentant en fruit d’hiver, Charles d’Orléans porte un coup moins rude à son image dans la mesure où la ballade dont il est question investit un élément moins dégradant et emploie les personnifications habituelles de sa poésie :

Je fu en fleur ou temps passé d’enfance,
Et puis après devins fruit en jeunesse ;
Lors m’abaty de l’arbre de Plaisance,
Vert et non meur, Folie, ma maistresse.
Et pour cela, Raison qui tout redresse
A son plaisir, sans tort ou mesprison,
M’a a bon droit, par sa tresgrant sagesse,
Mis pour meurir ou feurre de prison (*HC I*, LXXX, v. 1-8).

Le poète déploie en ce début de ballade les personnifications qui lui sont coutumières. En relatant l’influence délétère que Folie exerce durant la jeunesse ou la nécessaire intervention de Raison, il réinvestit donc il est vrai « le vocabulaire littéraire et moral du temps¹⁶⁰ », mais ce personnel allégorique compose également un monde poétique qui lui est propre, constitutif des

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 115 et p. 117.

¹⁵⁹ Virginie Minet-Mahy, « Eustache Deschamps : images de lecteurs, autoportraits et toile de fond », *Studi Francesi*, n° 146, 2005, p. 235, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/34062#tocto2n1> (consulté le 08/04/2021).

¹⁶⁰ L’expression est empruntée à Michel Zink, « ‘Mis pour meurir ou feurre de prison’ », art. cit., p. 683.

étapes clés du récit qu'il dessine dans son recueil¹⁶¹. Michel Zink rappelle le contexte métaphorique traditionnel dans lequel s'inscrit le passage de la fleur au fruit, qu'il considère comme l'une de ces « images usuelles au point d'être passées dans le langage commun¹⁶² » lorsqu'il s'agit d'évoquer les âges de la vie. Reste qu'appliquer aussi directement à son sujet lyrique une métaphorisation n'est pas un procédé si fréquent, le prince préférant d'ordinaire recourir à un personnel allégorique qui évolue autour du sujet lyrique ou s'inscrit dans les éléments de son décor. En outre, l'évolution saisonnière de l'environnement permet habituellement aux poètes d'établir une analogie avec le vieillissement humain : dans le chant royal qu'il consacre à l'équivalence entre le passage des saisons et l'existence humaine transitoire, Deschamps décrit l'automne comme la période « Qui des .II. temps les fruiz meure et adresse¹⁶³ », distribuant ses faveurs à ceux qui ont su épargner et laissant démunis les moins prévoyants. De la même manière, Jean Meschinot place significativement ses lamentations sur l'état dégradé de son corps et du monde en automne, « Lors que tout fruit maturation prend¹⁶⁴ ». Charles d'Orléans écourte donc le fonctionnement de la métaphore en se l'attribuant sans avoir recours à l'intermédiaire de termes comparatifs ou analogiques. Cette appropriation modifie profondément l'image originelle, que les poètes tendent à restreindre à une fleur réduite en poussière, particulièrement dans le contexte d'une description du vieillissement au féminin. De la fleur au fruit trop vert mis de côté pour assurer sa maturation, Charles d'Orléans entremêle deux métaphores bien connues de ses lecteurs et lectrices et que les poètes de la sénescence utilisent fréquemment, toutes deux liées au passage des saisons : la fleur qui se flétrit inévitablement, image de la déliquescence, et le fruit qu'il faut savoir récolter à temps pour préparer sa vieillesse, figuration de la thésaurisation. Nous souscrivons donc partiellement à l'interprétation de Fleur Vignerot, qui rappelle que la métaphore provient d'abord et avant tout « d'une réalité banale, la conservation des fruits pour une consommation en hiver¹⁶⁵ ». Mais alors que la chercheuse considère qu'il est peu probable que le texte aurélien réinvestisse à cette occasion le régime saisonnier des âges de la vie¹⁶⁶, il nous semble au contraire que le fruit d'hiver prend tout son sens dans le décalage qu'il installe quant à ce régime métaphorique

¹⁶¹ Ainsi, pour Claudio Galderisi, les figures qui peuplent la prison du prince sont autant de « personnifications de la subjectivité » : « [à] travers le jeu allégorique, le *je* devient le cliché sur lequel s'impriment les états d'âme du monde et du présent. Le *je* lyrique semble alors se fractionner en une multitude de premières personnes. La conscience du *je* se renforce et s'exacerbe dans la solitude de la prison », « De 'La prison Dedalus' à la mélancolie de la captivité anglaise », art. cit., p. 111.

¹⁶² Michel Zink, « 'Mis pour mourir ou feurre de prison' », art. cit., p. 682.

¹⁶³ ED, Vol. V MLXXVII, v. 26.

¹⁶⁴ Meschinot, *Lunettes*, LXXXV, v. 3.

¹⁶⁵ Fleur Vignerot, « Le fruit d'hiver et le faucon en cage », art. cit., p. 40.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

ordinaire. L'image du fruit abattu trop vert puis « mis en garnison » pour l'amener à maturation extrait le prince des métaphores habituelles du passage des saisons, qui conduisent inéluctablement les corps aux différentes étapes de leur développement. Le corps du poète incarne alors les principes d'une sagesse médiévale du temps et de son bon usage, qui déconseille de « cueillir son fruit hors de saison » et recommande la patience, car « n'est sy dur fruit qu'enfin ne se meurisse¹⁶⁷ ». Fruit trop vert, fruit d'hiver, le poète remisé « par paresse devien[t] fletry et tire vers vieillesse », et se dit même atteint du « moisy de Tristesse¹⁶⁸ ». C'est encore là l'application d'un principe connu, que Villon a su recueillir : « Tant gard'on fruit qu'il se pourrist¹⁶⁹ ». Néanmoins, dans la ballade qui nous occupe, le fruit défraîchi est un grand de France et ces expressions traditionnelles de sagesse populaire et de représentations littéraires du vieillissement sont remotivées pour les besoins d'un itinéraire biographique et poétique singulier. Charles d'Orléans fruit moisi, c'est là l'effet des « causalités croisées » que Michel Zink voit à l'œuvre. Né un 24 novembre, le poète est marqué par une saison hivernale qui oriente son caractère :

[...] il a été cueilli encore vert et mis à mûrir sur la paille. Mais il n'y a pas mûri, car sa paresse et sa tristesse l'en ont empêché. Par sa faute, par folie, il s'est laissé cueillir trop tôt. Par sa faute il s'est flétri et a moisi sur la paille au lieu d'y mûrir. Être un fruit d'hiver « sans tendresse » est à la fois sa nature, son destin et sa faute¹⁷⁰.

Fleur Vigneron conteste cette interprétation, rappelant que « [l]'expression fruit d'hiver ne renvoie pas à la naissance du fruit, mais à la période dans laquelle il peut être mangé¹⁷¹ ». Ajoutons que l'image du fruit tombé trop tôt confère au sujet lyrique une identité sénescence nuancée, qui met en évidence la conscience de ne pas avoir véritablement atteint un âge avancé en même temps qu'elle affirme le vieillissement comme nature profonde. Pour Fleur Vigneron, le fruit fait moins signe vers un processus inexorable que vers le sentiment du temps et l'attente que supposent la prison, produisant une maturation d'essence plus psychologique que physique¹⁷². De fait, contrairement à la déploration de Deschamps où l'image de la métaphore en cheval traduit la violence d'un dessaisissement, il n'est pas question chez Charles d'Orléans d'une altérité à soi face au processus de maturation forcé. Le poète se satisfait de la

¹⁶⁷ Les deux locutions sont relevées par Giuseppe Di Stefano mais, on doit en tenir compte, dans des textes postérieurs à celui qui nous occupe (respectivement *Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* et les *Faictz et Dictz* de Molinet), *Nouveau Dictionnaire des locutions*, op. cit., « Fruit », p. 763.

¹⁶⁸ *HC I*, LXXX, v. 12-13 et v. 20.

¹⁶⁹ *Ballade des proverbes*, v. 19, vers cité par Giuseppe Di Stefani, *Nouveau Dictionnaire des locutions*, op. cit., « Fruit », p. 763.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 682-684.

¹⁷¹ Fleur Vigneron, « Le fruit d'hiver et le faucon en cage », art. cit., p. 39.

¹⁷² *Ibid.*, p. 40-41.

claustration que lui impose Raison : « J'en suy contant et tiens que, sans doubtaunce, / C'est pour le mieulx ».

Le cheval et le fruit gardent en commun l'avantage de représenter efficacement des situations douloureuses de relégation, de donner une image de ce qui peut paraître difficilement communicable. Deschamps vit dans sa chair le processus d'étrangéisation qui accompagne les métamorphoses d'Actéon et d'Io. La métamorphose en cheval offre la justification ironique du rejet social dont il se dit victime et son incarnation à la première personne confère une puissance pathétique à une narration qui conduit peu d'ordinaire ses lecteurs et lectrices à investir émotionnellement le personnage métamorphosé. « Ses serours l'ont mesconneüe / Et ses peres qui l'ot veüe¹⁷³ », ce sont les termes que l'auteur anonyme de l'*Ovide moralisé* emploie pour dire la souffrance d'Io ; vieux roncín, le poète éprouve comme elle la douleur d'être désormais méconnaissable aux yeux des curiaux et de ses proches mais en développe plus amplement l'expression :

Chascuns me fuit ; nul d'eulx ne me congnoit,
Car viellesce sanz cause me deçoipt,
D'omme e cheval pour moy muer s'essaye,
Qui me tramet desor, comment qu'il soit,
Com viel roucin, mourir a la Saussaye (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 16-20).

Contrairement à la ballade du prince, néanmoins, la figure de projection ne sert pas uniquement le portrait d'une identité singulière mais véhicule une satire faite pour révolter les curiaux. Fidèle à son projet didactique, Deschamps ne se réserve pas cette pitoyable représentation du vieux cheval, qu'il promet en envoi à tous les jeunes gens : « Pensez de vous ; car lors l'on vous menrra, / Com viel roucin, mourir a la Saussaye¹⁷⁴ ». L'écurie des anciennes montures du roi dresse le scandaleux tableau du devenir des curiaux anciennement en faveur, conduits loin des cercles du pouvoir après une mutilation qui les marque comme indésirables :

Les vieux chevaulx du roy sont menez la
Quant usez sont ; mais on leur coupera
L'oreille avant (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 24-26).

La métamorphose de Deschamps a une vertu éducative, elle informe son jeune lectorat de la transformation de statut qui les menace avec l'arrivée du grand âge et représente cruellement le dédain social qui frappe les vieillards. Le devenir cheval attend les jeunes courtisans, l'extraordinaire devient le lot de tout un chacun.

¹⁷³ *Ovide moralisé, Tome I, Livre II*, éd. cit., v. 3563-3564.

¹⁷⁴ ED, Vol. V, DCCCCI, v. 32-33.

Il ressort de cette analyse que si la période sur laquelle porte notre étude est à la déclinaison des corps vieillissants et à leur incarnation subjective, les poètes examinés décalent, dans le même temps, ce vieillissement sur d'autres objets, d'autres entités. Sans doute peut-on considérer les figures transitionnelles du vieillir comme des surfaces de projection possible : selon un principe de sénescence généralisé, la déliquescence des corps des sujets lyriques accompagne celle du monde entier, sur lequel les poètes portent un regard qui en vieillit les entités. L'intérêt pour d'autres figures sénescents participe ainsi d'une écriture de biais du corps de vieillesse, d'une fascination pour le corps vieillissant qui s'exerce amplement sur des corps extérieurs, ou qui a besoin d'autres corps pour se dire. Employant des métaphores conventionnelles, les poètes en détournent le cours ordinaire : ce n'est plus le voyage de la nef qui intéresse Deschamps mais l'écroulement de sa charpente ; Charles d'Orléans use de l'équivalence traditionnelle entre les saisons et l'existence humaine pour se dire fruit flétri.

L'analyse des différentes stratégies textuelles qui permettent de se donner un corps de vieillesse a montré que les procédés de monstration qu'élaborent les poètes doivent toujours tenir compte du degré d'acceptabilité de leur lectorat. Parce qu'il a besoin du regard d'autrui pour exister mais que son exposition est encadrée par de nombreuses conventions, le corps sénescents est simultanément placé au centre et en marge des textes. Il appartient alors aux poètes de ménager des espaces de négociation entre la revendication d'une identité sénescents et l'acceptation d'un portrait dépourvu de beauté. Certains choisissent de reléguer ce corps dans des zones textuelles et spatiales décentrées – l'épître, la prière, la chambre – faites pour créer de l'intimité dans le partage de la lecture et se dissocier des lieux d'épanouissement traditionnels de la lyrique. D'autres l'affirment et le donnent à voir par le détail d'une infirmité spécifique, qu'ils s'arrogent par le détour de l'humour ou du jeu de mots, autoportraits vifs et efficaces qui leur confèrent une identité reconnaissable. L'emploi d'animaux et d'objets comme surfaces métaphoriques de projection constitue encore un outil efficace pour une écriture de biais, qui impose un corps subjectif dégradé ou une appropriation personnelle du thème du vieillissement en détournant le cours ordinaire d'images traditionnelles. Un autre enjeu de représentation délimite l'écriture des poètes : la difficulté de rendre compte d'un corps sans cesse changeant, très différent de l'image statique qu'en donnent les personnages figés de vieillards et vieillardes. La réponse qu'apportent les poètes à cette difficulté n'implique pas uniquement d'évoquer la binarité classique entre jeunesse et vieillesse mais de présenter leur enveloppe vieillissante comme sentie, vécue de l'intérieur. S'ils arrêtent parfois les transformations de ce corps, c'est pour mieux en établir le diagnostic à un instant donné, pour

mieux en multiplier les clichés, autoportraits éclatés qui encouragent la recherche des étapes d'une sénescence. Par l'ensemble de ces procédés de dévoilement et d'appropriation, les poètes font du corps vieillissant un formidable générateur de présence et de sincérité, dont les nombreuses lectures critiques référentielles qui ont toujours cours ne cessent de réaffirmer le pouvoir.

Chapitre 3

Obscénités sénescences ?

Poèmes de l'impuissance sexuelle

Parmi tous les discours que la poésie médiévale a pu produire sur la sénescence, il est peu d'éléments plus déconcertants pour un lectorat moderne que le geste de monstration d'un vieillard révélant ses dysfonctionnements érectiles et la perspective que cette impudeur puisse donner matière à poésie. Il y a pourtant là incontestablement une mode : nos investigations ont permis de réunir une vingtaine de textes qui représentent l'impotence des organes virils. Ces pièces ponctuent notre période d'étude avec constance et témoignent d'un goût affirmé pour la thématique qu'ils développent. Les études critiques qui ont tâché d'en définir l'esthétique et les fonctions restent rares cependant, et plus mince encore le nombre de celles qui les comprennent comme un ensemble cohérent et ne les considèrent pas depuis la seule perspective d'un auteur – Molinet ayant tout particulièrement attisé l'intérêt des critiques¹. Bien avant lui néanmoins, d'autres poètes avaient longuement décrit les effets de l'impuissance sexuelle, notamment Deschamps, qui ne consacre pas moins de six pièces à cette thématique. Notre ambition tiendra précisément à constituer cet ensemble en corpus cohérent, à en examiner les logiques et les nuances et à comprendre s'il constitue une veine à part entière à l'intérieur même de la poésie de la sénescence. Nous pensons en effet qu'il mérite en effet un traitement particulier, dissocié du reste de nos analyses sur le corps vieillissant, puisqu'il possède la particularité d'un ancrage dans deux types de discours : l'obscène d'une part, la sénescence de l'autre. Nous supposons que cette double affiliation détermine fortement le contenu des poèmes de l'impuissance sexuelle mais forme également la promesse de l'enrichissement d'une tradition par l'autre.

¹ L'article de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, "*Le clerc et le louche* : *Sociology of an Esthetic*" (art. cit.) a beaucoup contribué à définir les outils méthodologiques nécessaires pour examiner les prétentions à l'impuissance de Molinet. Approchant les plaintes de l'indiciaire comme complémentaires de ses récriminations sur son état de borgne, elle les regarde d'abord comme constitutifs d'un *ethos* plutôt qu'objets d'une intimité partagée. Son analyse s'écarte ainsi de celle de Jacques Lemaire, qui considère que les textes de Molinet, et plus particulièrement ceux portant sur l'impuissance, émanent d'une subjectivité réelle et relatent avec sensibilité la douleur d'un corps affrontant le passage du temps, qui « souffre dans sa chair de son incapacité de parvenir au plaisir » (« Jean Molinet et le thème de la vieillesse », art. cit.). Paul Verhuyck, dont nous avons déjà longuement commenté l'article, se tient à mi-chemin en reconnaissant le caractère topique des plaintes de Molinet sur son sexe fatigué – il y voit un élément moins spécifique que la perte d'un œil – mais en les utilisant comme pièces à conviction dans sa démarche de reconstitution d'un itinéraire biographique, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit.

Dans cette perspective nouvelle d'analyse, nous sommes aidée par les études isolées qui ont proposé une lecture comparée de certains des textes que nous étudierons : dans *Poets as Players*, Leonard W. Johnson consacre des pages très inspirantes à une partie des pièces qui nous occupent. À bien des égards, son étude a donné l'impulsion nécessaire aux réflexions qui suivent et a aidé à la constitution de notre corpus². Bien que portant sur un répertoire thématiquement plus vaste, les analyses que Madeleine Jeay consacre dans *Obscène Moyen Âge* à plusieurs collections poétiques licencieuses nous seront également utiles³. Nous sommes du reste fortement redevable à ce dernier ouvrage dirigé par Nelly Labère, aussi le titre de notre chapitre y fait-il explicitement référence. Pionnier dans la rigueur avec laquelle il pose les différents enjeux de l'analyse de l'obscène médiéval, il constitue une très riche base de travail : nous réinvestirons ainsi une part de ses réflexions sur la difficulté à délimiter ce qu'est exactement l'obscène pour la période médiévale et tâcherons de nous approprier certains des outils notionnels et analytiques proposés pour le comprendre. Nos analyses resteraient enfin incomplètes si elles ne tenaient pas compte d'une tout autre approche réflexive : celle des études de genre, qui doivent à l'évidence intégrer notre approche des textes de l'impuissance sexuelle dans la mesure où ils questionnent la représentation d'une virilité triomphante que l'on pense coutumière au Moyen Âge⁴.

Le corpus que nous réunissons inclut des pièces écrites par les poètes les plus centraux de notre étude – Deschamps, Charles d'Orléans, Molinet ou Taillevent – ainsi que des textes anonymes dont nous avons eu connaissance par l'ouvrage critique de Leonard W. Johnson ou par l'anthologie éditée par Marcel Schwob, *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle*. Quoique fortement critiquable, cette dernière a constitué une porte d'entrée indispensable dans les

² Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, op. cit., p. 235-249. Ici encore, Molinet demeure néanmoins au cœur du propos : *Le débat du viel gendarme et du viel amoureux* forme le point de départ du raisonnement de Leonard W. Johnson.

³ Madeleine Jeay, « Dire ou ne pas dire. 'Faire catleya' au Moyen Âge », dans *Obscène Moyen Âge ?*, dir. Nelly Labère, Paris, Champion, 2015, p. 115-143.

⁴ Nous regretterons cependant que peu de ressources soient à notre disposition pour mener à bien ce pan de notre analyse, nous forçant à réitérer le constat que formulaient il y a déjà une vingtaine d'années Dawn Hadley et Thelma Fenster dans des ouvrages consacrés au sujet : les masculinités médiévales intéressent peu les spécialistes, y compris au sein même des études de genre, voir *Masculinity in Medieval Europe*, dir. Dawn Hadley, London and New York, Longman, 1999, p. 1 ; *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, dir. Clare A. Lees, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1994, p. ix-x. Les ouvrages qui se sont consacrés jusqu'ici aux masculinités médiévales consistent en outre essentiellement en une approche historique ou civilisationnelle, malgré quelques exceptions ponctuelles qui ne concernent que très peu le domaine français. Un récent ouvrage collectif propose toutefois d'examiner les discours sur la masculinité renaissante amollie, nous tenterons d'évaluer la pertinence de l'application à la période médiévale de son approche, *Mollesses renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Genève, Droz, 2021.

collections licencieuses de la fin du Moyen Âge⁵. Enfin, les sept ballades du Puy d'Amour de Rouen éditées par Denis Hüe nous tiendront lieu de contrepoints ponctuels⁶. Datant de 1511, ces textes n'entrent pas exactement dans les limites de notre corpus mais présentent une collection intéressante : les poètes du Puy de Rouen s'y donnent la contrainte d'un refrain dont la thématique grivoise ne fait pas de doute « Vieulx amoureux, faictes un saut », et que chacun d'entre eux traite à son tour. Nous verrons cependant que leur traitement relève d'une inspiration différente de celle de nos poètes, dont ils ne semblent s'inspirer que lointainement. Il n'est pas impossible qu'un certain nombre de pièces portant sur l'impuissance sexuelle n'apparaissent pas dans notre raisonnement : notre étude entend proposer un système de caractérisation et de compréhension de ces textes sans prétendre pour autant à l'exhaustivité⁷. Nous souhaitons distinguer dans un premier temps les traits d'écriture les plus saillants de notre corpus, afin de comprendre en quoi consiste exactement le *topos* de l'impuissance. Alors qu'elle s'avère particulièrement honteuse dans la société médiévale, la revendication d'une telle défaillance par toute une lignée de poètes vieillissants semble devenir une vertu qu'autorise l'arrivée du grand âge, c'est pourquoi nous nous intéresserons dans un second temps aux apports que l'impuissance peut générer en termes d'identité poétique.

I. Molleses en série : une circulation accrue des thèmes et des images de l'impuissance

La lecture de la vingtaine de textes qui constituent notre corpus de poèmes sur l'impuissance sexuelle suscite l'étonnement à plus d'un titre. Rapidement pourtant, le regard contemporain que l'on porte sur ces différentes pièces est frappé par les similitudes qui les relient, témoignant d'une tradition commune. Face à cet ensemble de lamentations qui semblerait à première vue excéder tout cadre et que l'on est tentée de recevoir comme de piquantes anecdotes

⁵ Pour une approche critique de cette anthologie, voir l'introduction du chapitre d'Estelle Doudet et Jelle Koopmans, « L'obscénité dans les arts dramatiques d'expression française (1450-1550) », dans *Obscène Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 218.

⁶ « Choix de poèmes présentés au Puy d'Amour, 1511 », *Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, éd. Denis Hüe, Paris, Champion, 2002, p. 357-366. Pour une présentation du manuscrit d'Oxford Douce 379, qui contient les textes, voir Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1450)*, Paris, Champion, 2002, p. 447-456. Cette lecture nous a été suggérée par Jérôme Laubner, que nous remercions vivement pour les échanges menés ces dernières années autour des masculinités défaillantes. Son regard a beaucoup contribué à enrichir nos réflexions.

⁷ Certains recueils poétiques contenant des pièces anonymes restent ainsi à explorer, notamment le manuscrit Phillipps 3644 qui appartient actuellement à une collection privée et qui contient deux des pièces de notre corpus. Voir à propos de ce manuscrit l'article d'Adrian Armstrong, « Le manuscrit Phillipps 3644 : un recueil poétique inconnu de la fin du Moyen Âge », *Scriptorium*, n° 65, t. 2, 2011, p. 354-386, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_2011_num_65_2_4139 (consulté le 29/06/2021).

biographiques, le soupçon demeure que les poètes s’astreignent à une norme invisible. Si l’on ne résout rien en élucidant le degré de vérité biographique de ces plaintes sur le dysfonctionnement sexuel, on gagnerait cependant à comprendre les raisons qui permettent qu’une telle mode de l’impuissance se fasse jour et les fonctions que revêtent ces pièces si intrigantes. Nous nous emploierons donc à déterminer à l’aide de quels éléments stables les poètes composent leurs portraits en vieillards impuissants, en tenant compte des traditions textuelles qui les influencent et de la possible génération de nouveaux modèles à succès que se donnent les poètes de l’hiver du Moyen Âge.

1. L’impuissance à la loupe : scruter et autonomiser l’organe défaillant

L’étude du corpus réuni se doit de débiter par l’analyse du trait d’écriture le plus cru qui unisse les différents textes : le cadrage esthétique qu’ils proposent de l’organe sexuel déficient l’impose en gros plan, il est placé au centre de leur propos et sous les yeux de leur public. Procédé esthétique ordinaire aux écritures de l’obscène, la tendance à la vision rapprochée est décalée par le caractère dysfonctionnel, inerte d’un membre d’habitude saisi dans le triomphe de ses exploits. Il nous appartient dès lors de déterminer le rôle de cette considération accordée au membre et la place d’une observation si rapprochée d’une défaillance sénescence au sein des poétiques du corps de vieillesse.

L’une des composantes les plus frappantes de notre corpus a trait au type de représentation qu’il donne de l’organe sexuel déficient : les poètes l’évoquent très régulièrement à la troisième personne comme un personnage à part entière, doué d’une volonté propre et dont ils observent, impuissants, les évolutions. « Mes membres s’est retrès », écrit par exemple Deschamps, et il ajoute immédiatement « il ne puet faire besongne » ; il s’inquiète dans une autre ballade : « Qu’est devenus li larronciaulx / Qui ne me sert fors de picier⁸ ? » ; de la même manière, un auteur anonyme dont Schwob recueille le rondeau remarque que son organe « Devient retif, percluz et miserable⁹ ». Il n’y a certes là rien pour surprendre les amateurs et amatrices de l’obscène médiéval, pour lesquels l’autonomisation de l’organe sexuel constitue un ressort comique bien connu, qui tend à en faire un personnage détaché du corps auquel il appartient

⁸ ED, Vol. VI, MCCXXVII, v. 5-6 et MCCXXVIII, v. 27-28.

⁹ PS, I, v. 12.

d'ordinaire¹⁰. Un certain nombre de fabliaux que citent souvent les recueils contemporains de textes érotiques utilisent ce mécanisme comme base de leur narration : dans le célèbre *Sohait des Vez*, une femme délaissée par son époux se choisit un nouveau partenaire d'ébats dans un marché aux organes virils ; un homme désireux de mettre à l'épreuve sa femme expose l'organe tranché qu'il dit avoir perdu dans *Le Pescheor de Pont sur Saine*¹¹. Plus proches de nos auteurs, Marcel Schwob dans le *Parnasse satyrique* et Leonard W. Johnson dans *Poets as Players* recueillent chacun un texte qui pleure la perte de vits qu'on ne verra plus reparaître¹². Les lecteurs et lectrices du Moyen Âge sont donc accoutumés à cette stratégie humoristique d'une partie devenue tout, mais il faut souligner qu'elle s'enrichit avec nos poètes de la sénescence de significations nouvelles et qu'ils l'exploitent avec une intensité singulière. Une grande partie des textes réunis se concentrent presque exclusivement sur l'organe impotent, dont ils commentent longuement l'évolution et les réactions : en replaçant ce trait dans l'économie plus générale des écritures du vieillissement, nous constatons qu'il s'agit de donner une importance unique à l'une des parties du corps déliquescents : nous ne connaissons pas de textes qui accordent une exclusivité similaire à un autre élément du vieillissement, il s'agit d'un traitement réservé au vit défaillant. Nous avons certes détaillé au chapitre précédent l'attention particulière que les poètes peuvent réserver à une défaillance devenue marqueur privilégié de sénescence ; la différence tient à ce qu'ils n'observent pas cette caractéristique physique comme une entité extérieure ni ne la personnifient, elle reste intégrée à un corps dont elle signifie l'évolution.

En vertu des mécanismes de l'héroï-comique, la noblesse qui est accordée au vit défaillant a cependant son revers. Il n'est plus l'organe en érection qui « vient fixer le regard obscène dans une toute-puissance phallique¹³ ». Représenté comme un élément extérieur, il incarne une virilité dessaisie, qui n'obéit plus à la volonté d'un désir qui peut pourtant s'avérer toujours

¹⁰ Yvonne Bellenger voit également ce comique à l'œuvre au XVI^e siècle, dans les poèmes de facéties obscènes : « [l]e vocabulaire obscène a pour résultat d'opérer une sorte de grossissement, de rapprochement, un peu comme un gros plan cinématographique qui 'isole' l'objet en lui procurant presque une existence autonome », « L'obscénité facétieuse dans la poésie française après 1550 », dans *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1er octobre 1977, Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 7, 1977, p. 99. De fait, Daniel Maira rappelle que Montaigne « se fait l'avocat d'un membre indocile qu'il apostrophe 'monsieur ma partie' », *Les Essais (vol. I)*, éd. Pierre Villey et V.-L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, chap. 21, p. 103 (cité par Daniel Maira, « Mollesse amollissante et virilité assouplie : Montaigne et l'audace de dire l'impuissance », dans *Mollesse renaissantes, op. cit.*, p. 196).

¹¹ *Le Sohait des Vez, Fabliaux érotiques*, éd. Luciano Rossi, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 137-153 ; *Le Pescheor de Pont sur Saine, Histoires salées du Moyen Âge*, éd. Marie Cailly, Jean-Louis Marteil et Alan Roch, Cahors, La Louve, 2013, p. 293-307. Ce second cas est différent dans la mesure où il relève d'une ruse et non d'une autonomisation véritable. Pour un équivalent féminin, voir *La Sorisete des estopes, ibid.*, p. 23-36.

¹² « Les gros vis qui sont plain de poing, / Plains de vaines roides charnues / Où sont-il ? Il n'en est plus nulz : / Il sont allez ailleurs au gaing », *PS, LXXIII*, v. 1-4 ; « Il est perdu le poure vit, / Quon souloit nomer rigordaines. / Il y a desia troyz sepmaines / Quon ne scet sil meurt ou sil vit », *Poets as Players, op. cit.*, p. 256 (le texte est extrait du manuscrit du Cardinal de Rohan).

¹³ Nelly Labère, « Corps-ne-mens » dans *Obscène Moyen Âge ?, op. cit.*, p. 183.

actif. L'un des sujets lyriques impuissants de Deschamps exprime avec clarté ce phénomène de dissociation :

J'ay tresbonne voulenté, mès
La force et pouoir sont perdus,
Car tendre ne veult mes harnès (ED, Vol. VI, MCCXXVIII, v. 21-23).

De la pleine possession d'une volonté au vouloir contraire et implacable du « harnés », le constat d'impuissance est sans appel. Dès lors, l'autonomisation des organes génitaux ne recouvre pas uniquement un procédé de gros plan ordinaire à l'obscène médiéval mais traduit une nouvelle fois une subjectivité sénescence angoissée, le désespoir d'un corps qui se morcelle et qui n'obéit plus. Certaines des pièces de notre corpus se tiennent de ce fait à la frontière de l'obscène en ce qu'elles rejoignent les poèmes d'autodiagnostic à la Deschamps : les sujets lyriques s'arrêtent et contemplent leur vieillissement, incarné dans un membre qui le contient tout entier. Le vit acquiert donc certes une indépendance corporelle – il se détache du reste du corps – mais s'affranchit aussi thématiquement et poétiquement – il est au cœur de textes dont il forme l'objet principal, il peut suffire à signifier la sénescence. On pourrait à cet égard appliquer à notre corpus le raisonnement que Dominique Brancher élabore sur des textes du XVI^e siècle décrivant une révolte des membres génitaux :

[...] l'insubordination des parties sexuelles soumet le corps à une mise en morceaux et met en crise l'unité et les contours identitaires du sujet, qui ne fait plus corps justement avec son corps, se scinde et s'aliène. [...] L'obscène résiderait donc dans cette perte de contrôle du Moi rationnel ; dans l'exaltation de la toute-puissance du bas corporel, qui prend les attributs de la subjectivité, aux dépens de l'intellect et des autres facultés supérieures de l'homme ; dans les pouvoirs transgressifs de l'énonciation, qui mime – sur un mode comique – la subversion qu'elle décrit et se calque sur le corps rétif qu'elle met en scène pour pulvériser les codes de la décence¹⁴.

Il n'est pas anodin que ce soit à une pièce anonyme contenue dans le *Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* que l'on doive l'expression la plus aboutie de ce procédé d'extériorisation. Le sujet lyrique commence par souligner la pleine et entière séparation qui l'éloigne de son organe sexuel et lui permet de l'observer comme une entité extérieure :

Plus n'ay le vit tel que souloye
Je ne scay s'il est vif ou mort
Il est couché dedans ma braye
Malade, je croye qu'il se dort.
Faire n'en scauroye bon recort
Ne je ny scauroye que penser.
De le couper fusse d'acord

¹⁴ Dominique Brancher, « La révolte du membre : épopée organique et dissidence stylistique dans la littérature médicale renaissance », dans *Obscénités renaissantes*, dir. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, p. 215.

S'il ne me servist de pissier (*Jardin de Plaisance*, CXIII, v. 1-8).

Le huitain illustre la manière dont une ballade anonyme s'empare des traits relativement communs d'une écriture obscène pour en radicaliser les procédés. Car bien que les textes de Deschamps, Molinet ou Charles d'Orléans présentent l'organe génital comme une individualité extériorisée, cette concentration du regard sur le membre tend à s'accomplir progressivement. Les poèmes débutent souvent par l'expression d'une subjectivité malheureuse, dont la tristesse réside certes dans la perte de sa puissance sexuelle mais qui ne personnifie pas d'emblée le vit : « Helas ! mainte femme me fuit / Qui me souloit suir de près¹⁵ » se plaint par exemple un vieillard impotent aux premiers vers d'une ballade de Deschamps. Dans le cas de la pièce anonyme qui nous intéresse, le vit occupe d'entrée de jeu tout l'espace du poème, dont il forme incontestablement le centre indépendant : le poète a ainsi conduit à son terme un trait d'écriture qui le précède et il en résulte peut-être l'impression d'une plus grande obscénité, en tout cas d'une écriture du corps dont le sujet licencieux s'affirme plus franchement¹⁶. La relation à l'organe n'est, quoi qu'il en soit, plus seulement faite d'extériorité mais d'étrangeté et d'inquiétude, la pièce s'attachant à retranscrire les incertitudes du sujet lyrique qui observe circonspect le moindre de ses mouvements – « je ne scay », « je croye », « je ny scauroye ». Cette première strophe était-elle reçue par un lectorat médiéval comme nettement empreinte d'obscénité ou relevait-elle d'une scène plus neutre d'observation de soi ? Il reste en vérité difficile de mesurer la charge obscène exacte d'un mot comme le « vit » et d'en conclure l'orientation qu'il imprimait peut-être d'emblée à la réception du texte : les spécialistes ne s'entendent d'ailleurs pas sur la question¹⁷. Les termes restent dans tous les cas descriptifs, voire cliniques – il est question de « couper » le vit – et se contentent d'enregistrer l'état de l'organe. Les deux strophes suivantes sont plus explicites puisqu'elles rappellent avec nostalgie les ébats sexuels qu'a permis le membre, mais elles voient aussi s'affirmer la prise de pouvoir du vit sur la volonté du sujet lyrique :

Mais maintenant il est d'accord
Que je me voise reposer,
Et dit : « Mon maistre, beuvez fort,
Je vous serviray de pissier. » (*Jardin de Plaisance*, CXIII, v. 13-16).

¹⁵ ED, Vol. VI, MCCXXVII, v. 1-2. Deschamps fait à plusieurs reprises usage de ce type d'inauguration de poème sur l'impuissance, nous y reviendrons.

¹⁶ C'est avec la même immédiateté que procède le premier poème anonyme que recueille Schwob dans son anthologie, *Sans point mentir de mon povre courtault*, mais la métaphore, même éculée, laisse peut-être davantage peser le doute quant au sujet traité, *PS*, I.

¹⁷ Ainsi, pour Nelly Labère, le mot « vit » est au Moyen Âge un « mot neutre », « sans charge émotionnelle », tandis que Corinne Pierreville le catégorise comme mot grossier, « Corps-ne-mens », art. cit., p. 198 ; *Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2019, p. 14.

La maîtrise du corps n'a plus que les politesses du discours : le vit donne encore du « maistre » au sujet lyrique – souvenir possible d'Ovide qui reproche à son organe dans les *Amours* « *tu dominum fallis*¹⁸ » – mais lui dicte ses volontés. L'envoi de la ballade répète la scène d'observation du début, en accroissant malicieusement le degré de précision qui accompagne la description des mouvements ralentis du vit :

Prince, quant il est sur le bort,
A peine se peut il drecher,
Et quant vient affaire ung effort,
Il penche devant pour pisser (*Jardin de Plaisance*, CXIII, v. 25-28).

Parce que l'inquiétude l'anime et nous place en position empathique, le sujet lyrique peut s'autoriser toutes les précisions et le moindre mouvement de l'organe faire l'objet d'un vers. Une fois de plus néanmoins, l'absence de véritable choc obscène est frappante : il s'agit de rendre compte d'une observation appuyée, le ton est comique et pathétique plutôt que strictement licencieux.

D'autres textes présentent cette anxiété paradoxale : l'état de l'organe est objectivé de la même manière, perçu depuis l'extérieur, mais l'agonie du vit n'en suscite pas moins des considérations sur la douleur physique. De nouveau, le regard sur soi confine à l'autoexamen et génère des termes descriptifs parfois étonnants. Il en va ainsi du vit de l'une des plus fameuses ballades de Deschamps, sur laquelle nous reviendrons :

[...] il est muez de rouge en noir,
Pale et destaint, sanz lui drechier,
N'il ne sert mais que de picier (ED, Vol. VI, MCV, v. 25-27).

Le regard d'inquiétude qui scrute le membre diminué ne note plus seulement la perte de ses mouvements ou la réduction de ses capacités – le fait que le membre ne sert « que de picier » ne constitue pas une notation très surprenante¹⁹ – mais un changement de coloration. Celui-ci confère davantage de réalité à l'organe et doit, selon Clotilde Dauphant, être lu comme l'inscription dans la ballade d'un langage médical où « [l']opposition du rouge et du noir [...]

¹⁸ « Tu as trahi ton maître », Ovide, *Amoris*, 3.7. 71, cité par Amy Richlin, *The Garden of Priapus*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹ Nous l'avons déjà rencontrée dans des textes anonymes évoqués précédemment et on la trouve dans plusieurs textes de Deschamps que nous avons déjà cités, voir Vol. VI, MCCXXVI, v. 9 ; Vol. VI, MCCXXVIII, v. 27-28. Voir également *Jardin de Plaisance*, cxiii, refrain. L'opposition entre la fonction sexuelle des organes génitaux et leur seule vocation organique semble du reste traditionnelle dans l'obscénité médiévale, Leonard W. Johnson cite un rondeau du manuscrit du Cardinal de Rohan qui met en œuvre la même distinction : « De user vostre con a pisser / N'est pas grant sens, joesnes filletes ; / Souvent faire jeu d'amourettes, / Si est le votre droit mestier », *Poets as Players*, *op. cit.*, p. 266.

renvoie au système des humeurs (ici mélancolique ou sanguine²⁰) ». La perte du rouge, couleur associée aux descriptions de vits encore puissants, traduit ainsi la perte de la chaleur de la jeunesse²¹, mais le noir compose également un tableau inquiétant, suggérant peut-être un imaginaire des affections dermatologiques²².

Insistons enfin sur l'héritage poétique conséquent dont bénéficient les poètes de la fin du Moyen Âge, qui n'inventent pas ce procédé de personnification de l'organe sexuel : plusieurs fabliaux, nous l'avons dit, emploient ce procédé comique et bien auparavant encore divers auteurs latins – Horace, Martial ou Ovide – avaient imaginé d'attribuer à leur organe des réactions, des sentiments voire des paroles²³. Si Dominique Brancher souligne que l'impuissance, dans la tradition latine, « constitue un prétexte classique pour mettre en scène le membre²⁴ », celle-ci prend néanmoins majoritairement la forme d'une adresse de type élégiaque et non d'une observation détaillée de mouvements comme celle que proposent nos poètes. Tout en recyclant les ingrédients d'un comique ancien, les poètes de la fin du Moyen Âge leur confèrent donc une forme propre, qui s'intègre au discours plus vaste sur les corps sénescents et s'accorde aux codes du discours médiéval sur le vieillissement. Il est ainsi remarquable que les textes latins et néo-latins qui mettent en scène l'impuissance s'attachent plutôt à la représenter dans le cadre d'une relation sexuelle bien circonscrite, où l'organe défaillant a mis dans l'embarras son propriétaire, s'attirant des reproches qui forment le sujet de la fameuse adresse : c'est ce que les spécialistes de la poésie latine antique et néo-latine nomment le « fiasco » de l'amant, épisode resté particulièrement célèbre pour la déclinaison qu'en a proposé Ovide dans les *Amours* (3.7.). Sans tirer de conclusion hâtive à partir des quelques textes dont nous avons connaissance, il semblerait donc que la tradition latine et néo-latine, réitérant ce thème topique que Charles Sénard identifie comme un « *topos* élégiaque²⁵ » s'inquiète davantage de la possibilité de poursuivre une activité érotique dans le grand âge. Elle saisit les vieillards en pleins ébats, trahis par leurs corps pour certains, toujours étonnamment vivaces

²⁰ Voir la note qui accompagne la ballade dans l'édition de Clotilde Dauphant, Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. cit., p. 493.

²¹ Citant Ronsard, David Dorais écrit que « [l]e sexe masculin est 'plus rouge que les rouges flambes', il chauffe, il bout, il écume. Sa teinte écarlate, renvoyant à la chaleur 'naturelle' de l'homme, constitue un signe flagrant de vigueur sexuelle », *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, op. cit., chapitre 2, disponible en ligne <https://books.openedition.org/pum/9323> (consulté le 23/06/2021). La citation de Ronsard est extraite du *Livret de folastreries*, IV, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, 1968, t. 5, p. 33, v. 70.

²² Cette piste nous a aimablement été suggérée par Jérôme Laubner.

²³ Voir à ce sujet Amy Richlin, *The Garden of Priapus*, op. cit., p. 116-120.

²⁴ Dominique Brancher, « La révolte du membre », art. cit., p. 228. Sur ce point, l'auteure reprend essentiellement les analyses et les exemples d'Amy Richlin.

²⁵ *Vénus et Priape. Anthologie de poésie érotique néo-latine du Quattrocento*, éd. Charles Sénard, Genève, Droz, 2017, p. XXIV.

pour d'autres²⁶. Dès lors, la sénescence n'invite pas à reformuler le propos érotique de la poésie néo-latine qui constitue, selon une formulation que nous devons une nouvelle fois à Charles Sénard, « un discours littéraire profane favorable à la sexualité²⁷ ». C'est également le cas de la célèbre *Élégie V* de Maximianus, imitée de l'épisode d'impuissance des *Amours* d'Ovide, dans laquelle une jeune femme chante longuement une *deploratio funebris* à la gloire du vit déchu du poète qui n'a pas pu rassembler ses forces pour leur seconde nuit d'amour²⁸. Il ne fait pas de doute que les auteurs de notre corpus avaient connaissance de ce texte, l'œuvre de Maximianus ayant bénéficié d'une tradition manuscrite importante tout au long de la période médiévale²⁹. S'il n'est assurément pas impossible que nos poètes aient trouvé dans ces différents textes une part de leur inspiration, de leur vocabulaire et de la tonalité élégiaque de leur propos, ils s'en éloignent pourtant fortement par le contexte thématique qu'ils se donnent, dénué d'érotisme.

Le chant latin et néo-latin liant vieillesse et sexualité demeure un chant érotique, tout comme le reste la part grivoise de l'œuvre de Guillaume IX d'Aquitaine, que l'on identifierait un peu hâtivement comme précurseur évident de nos poètes. À ce sujet et bien que l'impuissance dont le poète traite ne soit pas liée à la sénescence, Katy Bernard rappelle à raison que le duc aime à se représenter en situation d'échec sexuel, « jouant sur cette virilité dont il se vante, pour apparaître sous les traits d'un étalon plus fourbu que furieux³⁰ », notamment dans le célèbre *Ben vueill que sapchon li pluzor*, qui le montre effectivement impuissant³¹. Mais l'impuissance intervient alors toujours en contexte érotique, ne mettant en péril la relation sexuelle engagée que pour mieux la poursuivre. À l'inverse, c'est l'impossibilité naturelle et ridicule pour les vieillards d'avoir des relations sexuelles qui intéresse la poésie en moyen français et qui justifie l'adresse à un membre devenu une petite personne, hors de tout contexte sensuel, car l'inquiétude pour le corps dévitalisé a contribué à effacer la présence d'une dame avec laquelle le partage érotique n'est plus possible. Nous souscrivons donc à la remarque de Nelly Labère

²⁶ Voir notamment les deux textes de Pontano qui évoquent sa vieillesse, *Hendecasyllabi*, 2, 28, « Ad Marinum Tomacellum et Petrum Compatrem », et *Hendecasyllabi*, 2, 36, « Ad Terinnam », *ibid.*, p. 158-163. Plus proche de nos auteurs, le poète Massimi déplore l'impossibilité de jouir de plaisirs sensuels qui lui sont désormais inaccessibles mais son élégie se conclut sur une affirmation de la permanence du désir dans le grand âge qui l'éloigne davantage de notre corpus, *Hecatelegium*, 1, 7, 5, « Non differendum », *ibid.*, p. 44-47.

²⁷ C'est l'un des sous-titres de l'utile introduction de l'anthologie de Charles Sénard, *ibid.*, p. XVIII.

²⁸ Maximianus, *Élégies*, éd. Benjamin Goldlust, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 73-81. L'éditeur du texte propose en note une excellente présentation des enjeux esthétiques de ce passage, *ibid.*, p. 178-179.

²⁹ Elle est présente, note Benjamin Goldlust, « dans plus de cinquante manuscrits, copiés entre le IX^e et le XVI^e siècle », *ibid.*, p. 11.

³⁰ Katy Bernard, « Les dés du Duc : Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu poétique de la liberté sexuelle », dans *Obscène Moyen Âge ?*, *op. cit.*, p. 100.

³¹ Guillaume IX, *Le Comte de Poitiers, premier troubadour, à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, éd. Pierre Bec, Montpellier, Presses de l'Université de Montpellier, 2003, p. 208-209 (cité par Katy Bernard, « Les dés du Duc », *art. cit.*, p. 96).

sur la dualité que porte l'obscène – et nous préciserions même l'impuissance sexuelle –, qui, d'un bout à l'autre du spectre chronologique de la poésie médiévale, du Duc d'Aquitaine au *Jardin de Plaisance*, s'affirme comme « preuve de jeunesse » ou « épreuve insuffisante du corps », « pulsion de vie et pulsion de mort » « commencement d'une poésie romane et finitude d'un monde qui se pense dans la décrépitude et dans la perte³² ». Nous ajouterions néanmoins que cette évolution est indissociable de l'ampleur prise à la fin du Moyen Âge par les discours sur les âges de la vie : les pièces que nous avons réunies se présentent comme des textes de lamentation comique, mais ils correspondent pour la plupart à la morale médiévale qui impose à la sénescence l'abandon des plaisirs charnels. Remarquons toutefois, à titre de contre-épreuve conclusive, que les pièces des poètes du Puy de Rouen semblent étonnamment marquer en 1511 un retour à la tradition antique : sur les sept ballades proposées au concours, quatre d'entre elles placent effectivement les vieillards en contexte sensuel, abouti ou inabouti³³. Le choix se trouve fort probablement contraint par le principe même de la compétition, engagée comme un « Puy d'Amour », qui suppose par conséquent que la thématique traitée demeure plus directement amoureuse.

Aux procédés comiques traditionnels d'autonomisation des organes génitaux, les poèmes de la sénescence ajoutent en somme la nuance d'une inquiétude davantage solitaire quant à la perte de fonctions corporelles. Entre obscénité du gros plan et neutralité d'une description clinique, le rire médiéval sur l'impuissance s'accomplit désormais dans le périmètre bien défini par la morale des âges de la vie : si les sujets lyriques regrettent leur puissance d'antan, ils ne sont pas pour autant représentés dans l'acte même, la sexualité demeure un souvenir.

2. Images de l'amollissement : l'inversion de procédés métaphoriques éculés

L'analyse des procédés esthétiques de vision rapprochée et d'autonomisation du vit déficient a pu donner l'idée de textes usant d'un langage franc et amoindrissant ou aggravant leur charge licencieuse par le choix de termes descriptifs plus ou moins neutres ou crus. On ne saurait pourtant comprendre les poèmes de l'impuissance sexuelle sans s'intéresser aux nombreuses images qui métaphorisent presque toujours les organes génitaux et entretiennent la tendance à faire du membre un individu dissocié. En se saisissant de thématiques sexuelles, les poètes

³² Nelly Labère résume ainsi dans l'introduction d'*Obscène Moyen Âge ?* le sens de la réunion en une seule section de l'ouvrage des études de Katy Bernard et Madeleine Jeay portant respectivement sur Guillaume IX d'Aquitaine et les collections poétiques licencieuses de la fin du Moyen Âge, *op. cit.*, p. 15.

³³ Il s'agit de la ballade de S. Lambert, de celle d'un anonyme, de celle de Bertrand et enfin de la pièce composée par Chapperon, *Petite anthologie palinodique*, éd. cit., p. 359-360.

introduisent dans les écritures du vieillissement un répertoire de métaphores spécifiques au registre obscène dont on peut se demander s'ils contribuent à en enrichir l'expression.

L'autonomisation du vit défaillant se structure en quelques métaphores récurrentes, que les poètes empruntent à une tradition obscène qui les précède. Certains en font un ami moine dont il s'agit de commenter les agissements : l'« instrument » de Charles d'Orléans a « fait son testament / Et est retrait et devenu hermite » ; de manière plus inattendue peut-être, Molinet dépeint son vit défaillant comme un « petit frere » qui « *Pedes lavat rigando lacrimis, / Sans point lever la teste*³⁴ ». Sans surprise, si les deux poètes parviennent à motiver la métaphore pour produire une figuration amusante de leur vit, la déclinaison qu'en propose Molinet est autrement plus crue. L'organe dysfonctionnel apparaît également sous les traits d'un objet qui ne saurait déconcerter le lectorat médiéval. « Je ne puis plus jouer de l'instrument / Duquel souvent les femmes ont grande joie », lit-on par exemple dans une ballade anonyme ; ou encore, chez Deschamps : « Jouer ne puis des cannebaux³⁵ ». S'inscrivant dans une tradition éculée de représentation des relations sexuelles en assaut guerrier, le sexe masculin apparaît comme un « harnois » dans différents textes de Deschamps³⁶ ; le vieil amoureux de Molinet se lamente que « [sa] pouvre lanchette ploie » et l'indiciaire lui-même déplore dans un poème adressé au roi de Castille que « [s]on rochet est mal en point³⁷ ». À l'occasion du Puy d'Amour rouennais de 1511, Chrestien écrit encore à propos des vieillards qu'ils « n'ont espieu, lance, ne dardz³⁸ ». Ce type de métaphore permet à Leonard W. Johnson d'écrire très justement que dans les textes obscènes de la fin du Moyen Âge, « *[s]ince all life is lust, military prowess reverses not into cowardice but into sexual impotency*³⁹ ». D'autres textes quittent le domaine humain pour aller vers un univers plus animalier et réemploient une métaphore très usitée au Moyen Âge, qui

³⁴ Cette métaphore est en effet moins présente dans nos textes mais David Dorais identifie les pratiques religieuses comme l'un des principaux registres métaphoriques de l'érotisme renaissant, ses analyses s'adaptent tout à fait aux vers de Molinet : « [l]'harmonie possible entre adoration spirituelle et adoration corporelle se fait plus ou moins dissonante : les activités de culte apparaissent vite comme un simple prétexte à la boutade et se trouvent presque nécessairement ridiculisées lorsqu'on comprend de quoi il est véritablement question », *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, op. cit., chapitre 1, disponible en ligne, <https://books.openedition.org/pum/9322> (consulté le 19/06/2021).

³⁵ PS, LXXI, v. 10-11 ; ED, Vol. VI, MCCXXVIII, v. 34. Le terme de « cannebel » qu'emploie Deschamps n'a pas donné lieu à une identification très claire, le DMF relève pour seule occurrence ce vers du Champenois et se demande s'il signifie « jambe ». C'est également l'interprétation de Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique ancien français, moyen français, Renaissance*, CERES, Montréal, 2002, « cannebeaux », p. 104. Au vu du contexte grivois et de la proximité de l'expression avec d'autres vers sur l'impuissance sexuelle, il nous semble, sans certitude aucune, que le « cannebel » désigne peut-être un instrument de musique.

³⁶ ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 17 ; MCCXXVIII, v. 23.

³⁷ Molinet, *F&D II*, PF, VII, v. 234 et *F&D I*, XLVI, v. 26. Le « rochet » désigne selon le DMF le « tampon fixé au bout de la lance courtoise », <http://www.atilf.fr/dmf/definition/rochet2> (consulté le 25/06/2021).

³⁸ *Petite anthologie palinodique*, éd. cit., p. 357, v. 10.

³⁹ « Comme toute l'existence se résume à la luxure, la prouesse militaire ne se renverse pas en lâcheté mais en impuissance sexuelle » (nous traduisons), Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, op. cit., p. 269.

associe l'organe sexuel à une monture ou à son équipement : le sujet lyrique d'une ballade attribuée à Taillevant clame « Je ne puis plus monter sur cheval chier⁴⁰ », on lit encore à propos du vieil homme d'armes dépeint par Molinet que « Son harnas fault, son ronchin cloche », son organe est une « caronne morfondue », et le vieil amoureux, qui n'est pas en reste, remarque que « [s]on ronchin pas ne s'emploie ; / Il a trop fort mors en le gueulle⁴¹ ». Le procédé de personnification du vit permet ainsi de transcrire objectivement la dégradation d'une capacité sexuelle mais pose dans le même temps l'organe comme objet de pitié en le présentant comme un vieux compagnon dont les sujets lyriques accompagnent, désolés, le déclin. Le possessif massivement utilisé par les poètes nuance ainsi l'extériorité qu'ils confèrent à l'organe et l'imposent en sujet digne de compassion : « mon povre courtault », s'apitoie un sujet lyrique anonyme ; « mon instrument », écrit Charles d'Orléans ; « mon petit frere », « mon pauvre v.i.t. ay perdu », pleure Molinet.

De cette liste non exhaustive des différentes formes que prennent les métaphores associées aux vits sénescents, il ressort que le corpus constitué ne cherche pas à se distinguer par une originalité particulière des images qu'il élabore. Il investit bien au contraire les codes les plus rebattus de l'obscène médiéval pour dire en images l'organe masculin : « cheval », « courtaut », « harnais », « instrument », « lance », « roncin », tous ces termes sont connus et répertoriés en bonne forme par le *Dictionnaire érotique* de Rose M. Bidler, où ils apparaissent indistinctement en contexte euphorique ou dysphorique⁴². Les remarques que Madeleine Jeay formule à propos de la place de l'obscène dans plusieurs collections poétiques de la fin du Moyen Âge s'appliquent donc à notre corpus : l'obscénité y est fixée dans un « répertoire limité », « tout aussi conventionnel que celui de la lyrique amoureuse » et parmi les métaphores développées « [d]ominent largement celles relatives au sexe masculin dans les deux manifestations de la figure chevaleresque, l'armement et le cheval⁴³ ». Dans une littérature érotique où l'image est monnaie courante car, comme l'ont analysé Rose M. Bidler et Nelly Labère, il est on ne peut plus commun que les auteurs se refusent à nommer avec précision les éléments du corps⁴⁴, nos textes ne forment pas exception et utilisent le langage érotique habituel, qui tend bien souvent

⁴⁰ PS, XCIII, v. 13.

⁴¹ Molinet, *F&D II*, PF, VII, v. 12, v. 224 et v. 235-236.

⁴² Voir Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique*, *op. cit.*, p. 129 ; p. 173-174 ; p. 345-346 ; p. 359-360 ; p. 384-386 ; p. 557.

⁴³ Madeleine Jeay, « Dire ou ne pas dire », *art. cit.*, p. 130-132. Sur le maintien de ces métaphores dans l'écriture érotique de la Renaissance, voir David Dorais, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, chapitre 1 et chapitre 2, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pum/9322> (consulté le 19/06/2021).

⁴⁴ Voir *Dictionnaire érotique*, *op. cit.*, Avant-propos, p. 5-6.

à métaphoriser le membre masculin⁴⁵. Nos textes inversent seulement les caractéristiques qui lui sont d'ordinaire associées, à l'image des « harnais bien tendus » qui se voient désormais « usez et destruis⁴⁶ ». Bien souvent, les poèmes de l'impuissance se contentent ainsi d'investir le code connu dans sa version négative, disant ce que les corps ne peuvent plus faire : « il ne puet faire besongne », « Servir ne sçay des premiers mès », « Je ne puis plus monter sur cheval chier », « De servir plus en croupe ne luy chault⁴⁷ ». Sans doute le public médiéval prenait-il plaisir à cette variation autour d'un encodage érotique qui lui est familier mais qui déplace la représentation attendue du côté de sa négation. Il serait en cela possible de qualifier les textes de notre corpus de contre-textes, selon la catégorie formée par Pierre Bec :

[le contre-texte] s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas ambiguïté à proprement parler, mais juxtaposition concertée, à des fins ludiques et burlesques, d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif⁴⁸.

S'il est certain que nos textes reprennent pour l'essentiel un vocabulaire et des images de la sexualité qui leur préexistent et qu'ils décalent pour signifier l'impuissance, leur statut de contre-textes véritables demeure néanmoins difficile à évaluer. Ils ne renversent en effet que superficiellement le sens du langage érotique sur lequel ils prennent appui : il ne s'agit certes plus tant de dire la satisfaction d'une jouissance que la déception de la perte de puissance sexuelle mais ce sont toujours les mêmes expressions, les mêmes métaphores qui s'attachent à amuser le public médiéval et nous verrons qu'ils ne s'éloignent jamais beaucoup du chant érotique⁴⁹.

La particularité des poèmes que nous réunissons tient peut-être à l'exploration insistante qu'ils proposent de certaines métaphores qui relèvent bien souvent d'un code allusif : la thématique de la déliquescence les place dans un contexte de déchéance qui en renouvelle possiblement l'actualisation. Aussi le « courtault » d'une ballade anonyme que nous avons déjà évoquée ne figure-t-il pas brièvement l'acte sexuel comme une chevauchée mais détaille ce que représente l'état d'un vieux cheval qui a trop servi :

Sans point mentir de mon povre courtault

⁴⁵ À ce propos, Bruno Roy a montré de manière intéressante que dans les devinettes du XV^e siècle « [l]e sexe de l'homme reçoit plus de mentions métaphoriques, donc voilées, que celui de la femme », « L'humour érotique au XV^e siècle », dans *L'Érotisme au Moyen Âge*, dir. Bruno Roy, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1977, p. 158.

⁴⁶ Molinet, *F&D II*, PF, II, v. 61 ; ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 17.

⁴⁷ ED, Vol. VI, MCCXXVII, v. 6 et Vol. VI, MCCXXVIII, v. 11 ; *PS*, XCVIII (ballade attribuée à Molinet), v. 11 et I, v. 5.

⁴⁸ Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984, p. 9.

⁴⁹ Pour une présentation critique de la notion de contre-texte et de son application possible à la littérature médiévale, voir Jelle Koopmans, « Contre-textes et contre-sociétés » dans *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, dir. Nelly Labère, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 53-61.

Que j'ay longtemps abrevé froit et chault
Et bien souvent logié en froide estable,
Le povre, las ! est recreu sur le sable :
De servir plus en crouppe ne luy chault (*PS*, I, v. 1-5).

Le texte bénéficie de célèbres antécédents de métaphorisation du vit en cheval, notamment le fabliau de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, très apprécié au Moyen Âge, qui fait de l'organe un « polain » qui « muert de soi » et qu'il faut « aboivre a [l]a fontaine » du « prez » d'une demoiselle⁵⁰. Bien « abrevé », le « courtault » de la ballade anonyme se démarque de ce système métaphorique connu des lecteurs et lectrices puisqu'il est désormais « recreu sur le sable » – exact opposé de l'étendue verdoyante qu'est dans le fabliau le sexe féminin. La strophe illustre l'efficacité d'un procédé métaphorique de personnification du vit qui lui confère une véritable indépendance de mouvements et s'amuse d'une image usée dont elle exploite les différentes ressources figuratives. La suite du rondeau continue de respecter le programme thématique traditionnellement établi mais selon la contrainte de sa métaphore initiale : le poète se vante par exemple d'avoir vu le cheval « cloquer culz roidement en soursault, / Bordez ou non de gueulles ou de sable⁵¹ », jouant de la polysémie de termes qui désignent à la fois des parties du cheval et de la femme, un lexique héraldique ou obscène.

De la même manière, le « petit frere » de Molinet ne donne pas lieu à la métaphore succincte de la retraite dont se contente Charles d'Orléans. L'indiciaire exploite avec malice l'assimilation au personnel religieux pour faire de son membre fatigué un moine dont les occupations et le maintien ont évolué avec l'âge : « *Celos vidit, erat astrologus*, / Mais il devint herbier et trop locus⁵² ». Notre corpus investit à cet égard une tension entre langage figuré et langage direct qui est fort commune dans les textes érotiques et obscènes et dont la teneur a déjà donné lieu à d'excellentes analyses. Le mécanisme de la métaphore obscène est connu, elle aboutit bien souvent à décupler la licence du langage plutôt qu'à l'atténuer⁵³, mais cela ne doit pas occulter les nuances dont les textes savent faire preuve dans la manière dont ils se saisissent de ces pouvoirs figuratifs. Ainsi, alors que les larmes et la contrition du moine de Molinet forment une image à la fois obscène dans la précision de la métaphore, comique et transparente, l'« hermite » de Charles d'Orléans donne lieu à une évocation davantage mesurée. Nous

⁵⁰ *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, dans *Fabliaux érotiques*, éd. cit., p. 92-105 et plus particulièrement v. 141-197.

⁵¹ *PS*, I, v. 7-8.

⁵² Molinet, *F&D II*, PF, XLIV, v. 41-42.

⁵³ Voir à ce sujet les excellentes analyses de Nelly Labère sur ce qu'elle nomme « l'équivoque obscène » dans les fabliaux et le choix d'une stratégie textuelle entre mot *clar* et mot *clus*, « Corps-ne-mens », art. cit., p. 171-174 et p. 193-196.

rejoignons sur ces vers du duc l'opinion de Leonard W. Johnson, qui remarque fort justement que "*his diction is not quite as direct as that of a Deschamps or a Molinet*"⁵⁴, mais l'idée que cette distinction produirait une différence de ton nous semble en revanche partiellement inexacte⁵⁵. Il en va notamment selon nous d'une différence de relation au langage obscène, véritable outil poétique, nous le verrons, sous la plume de Molinet. Il en va surtout de la place que chaque poète réserve à l'écriture du corps et plus précisément à l'impuissance dans ses autoportraits en vieillard : alors que Molinet l'évoque constamment et s'en amuse, elle forme essentiellement pour Charles d'Orléans le prétexte au rappel d'une posture de retrait de l'amour qui occupe la totalité de la dernière strophe de sa ballade et qui constitue le cœur même de son masque poétique. Prédéterminé par un ensemble d'images déjà existantes, l'écriture de l'impuissance a néanmoins encore le choix du degré de précision et de jeu qu'elle réserve aux métaphores traditionnelles.

Il faut dès lors souligner que le caractère convenu des images et de la trame des textes réunis n'empêche nullement que certains poètes élisent dans le répertoire disponible des traits d'écriture, des métaphores auxquels ils vouent un traitement plus approfondi. Ils les déclinent en un jeu littéraire comique ou en font des marqueurs de leur technique particulière d'écriture de l'obscène. La recherche d'un lexique imagé pour dire l'impuissance fait par exemple l'intérêt des textes de Molinet, dont le goût pour la création lexicale est connu⁵⁶. Nous avons déjà souligné que des textes présentant une vieillesse attribuée à un personnage et des épîtres aux intimes réemploient les mêmes métaphores, plaisanteries dont le poète semble satisfait et qui nourrissent probablement la connivence humoristique des cercles poétiques du nord. Investissant une culture littéraire commune, Molinet se dote pour désigner l'organe impotent d'un jeu de noms propres qui donnent forme à des métaphores attendues mais en des termes que l'on ne retrouve pas chez les autres poètes : de « Baiart » bien portant, compagnon idéal de

⁵⁴ « [S]a manière n'est pas aussi directe que celle d'un Deschamps ou d'un Molinet » (nous traduisons), Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, op. cit., p. 258.

⁵⁵ Leonard W. Johnson ajoute en effet : "*[t]his is a particularly striking example of the same poet treating the same theme, ostensibly elegiac, in two different tones – or according to two different conventions, the one traditionally called 'courtly', and the other 'bourgeois'*", « [c]'est là un exemple particulièrement frappant de la manière dont un même poète peut traiter le même thème, ostensiblement élégiaque, sur deux tons différents – ou selon deux conventions différentes, l'une traditionnellement appelée 'courtoise' et l'autre 'bourgeoise' » (nous traduisons), *ibid.*, p. 258-259.

⁵⁶ Nous rejoignons ici l'avis de Madeleine Jeay quant à la place particulière que Molinet accorde à l'écriture l'obscène. Le rhétoricien s'écarte selon elle du « répertoire limité de conventions, de formules, d'images » des poètes du cercle de Blois pour préférer une « abondance verbale » où « [l]a désignation des parties sexuelles, le déploiement des métaphores, l'emploi d'adjectifs orduriers et de termes scatologiques prend place dans un foisonnement lexical », « Dire ou ne pas dire », art. cit., p. 138.

guerre, le vit est tombé sous l'emprise néfaste de « Collin Ploiart⁵⁷ » – Madeleine Jeay a identifié derrière ce surnom un emprunt aux patronymes des époux des *Évangiles des Quenouilles*⁵⁸, référence dont Busnois et Molinet aiment à jouer. La même variation ludique sur une image usée se joue dans le *Debat du viel gendarme et du viel amoureux*, texte à propos duquel Leonard W. Johnson a montré qu'il constitue la parodie d'une tradition littéraire de débats entre amants et chevaliers, ici dégradés en deux vieillards impotents uniquement préoccupés d'amour sensuel⁵⁹. L'indiciaire file sur plusieurs strophes la métaphore de l'organe en instrument de musique cassé ou toujours opérant, selon le personnage qui l'évoque :

Mon flaiollet ne vault plus riens
 Et mon bedon ne voeult plus tendre (*F&D II*, PF, VII, *L'Homme armé*, v. 99-100).
 C'est ung plaisant esbatement
 De ce bas clicquant instrument,
 Qui si bien tambure et gringote (*ibid.*, *L'Amoureux*, v. 108-110).
 Oncques puis corde ne tendy
 Sus tamburin ne sus rebelle (*ibid.*, *L'Homme armé*, v. 118-119).

Le propos sur la fatigue et l'immobilité – ou son contraire, la verdeur toujours d'actualité dans le cas de l'Amoureux – se répète en de nouvelles images. Une vingtaine de vers suffit au poète pour surexploiter cette métaphore connue et en extraire toutes les ressources expressives. Il ne procède d'ailleurs pas sans méthode puisqu'il remotive au passage le syntagme de la « basse danse », souvent mentionnée par les adeptes de l'obscène, et qui se voit ici animée ou empêchée par l'état des instruments impliqués⁶⁰. L'impuissance offre alors la possibilité d'un jeu de variations virtuoses autour du lexique et des images obscènes, dont le poète alterne les versants positifs et négatifs pour mieux en explorer les possibilités⁶¹.

Les poèmes de l'impuissance sexuelle n'inventent donc pas un langage littéraire de la sensualité déchue mais réinvestissent les métaphores obscènes les plus attendues. En termes de technique d'écriture et de réception programmée, il suffirait de renverser négativement les images habituelles, l'impuissance sexuelle n'offrant par conséquent que le plaisir d'une

⁵⁷ « J'ay tant jousté sus mon Baiart / Que j'ay trouvé Collin Ploiart, / Qui luy a deffendu le feste », Molinet, *F&D II*, PF, VII, v. 213-215 ; « Se vous avés bruit es amoureux jus, / Comme un Perchant ou ung maistre Broiart, / Ce n'ay je pas, qui suis tout rué jus / Et trebuschiet es mains Collin Ploiart ; / J'ay veu le temps que mon gentil baiart / Faisoit les saulx, joustes, tournois et vaultes », *ibid.*, XLI, v. 71-76.

⁵⁸ Madeleine Jeay, « *Les Évangiles des Quenouilles* : contre-texte de référence pour Jean Molinet et Eloy d'Amerval », dans *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, *op. cit.*, art. cit., p. 117.

⁵⁹ Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, *op. cit.*, p. 237-239 et p. 262.

⁶⁰ « Le basse danse douce et tendre / Est hors de mon commandement » affirme l'Homme armé, *ibid.*, VII, v. 104-105.

⁶¹ Sur les potentialités ludiques et jubilatoires du langage obscène dans la poésie médiévale, voir Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, *op. cit.*, p. 271-279.

variation autour des figures ordinaires de l'obscène médiéval. Dès lors, ce n'est pas tant par le type d'image ou d'humour véhiculé que ces pièces suscitent le contentement du public médiéval mais par leur intégration à une esthétique de la déliquescence qui en détourne la teneur et produit un décalage ludique. L'application avec laquelle certains textes explorent des métaphores choisies et minent le traditionnel triomphe de l'organe laisse percevoir la jubilation qu'offre cette poésie de la déchéance, où la déconstruction du code consacré entend produire un amusement partagé. C'est ce plaisir à relater l'échec propre aux corps sénescents qui enrichit les représentations traditionnelles de l'obscène médiéval⁶².

3. Défaillances en opposition : regard sur soi, regard de l'autre

Il apparaît clairement à ce stade du raisonnement que les différentes thématiques abordées par les poètes de l'impuissance sexuelle relèvent d'un code qu'ils déclinent à l'envi selon un patron organisationnel et des ressources expressives relativement figées. L'un de ces passages obligés dont nous n'avons pas encore fait mention tient à l'opposition entre la perception mélancolique du corps vigoureux de jeunesse et le rejet actuel que les dames infligent aux impuissants. Notre corpus met en œuvre une dynamique nostalgique de l'écart qui, nous l'avons étudié à l'occasion des chapitres précédents, est propre aux écritures du vieillissement, mais il compose aussi avec l'adjonction d'un regard des femmes sur la sénescence des hommes. S'ajoute alors au diptyque temporel jeunesse/vieillesse une complémentarité de genre entre déchéances masculines et féminines.

La plupart des textes de notre corpus constatent la perte d'énergie de l'organe génital, son incapacité à se mouvoir comme auparavant, ce qui forme très vite le prétexte à un éloge des exploits sexuels jadis permis. Reginald Hyatte souligne cette réversibilité de l'impuissance sexuelle qui permet de s'attribuer une glorieuse sexualité de jeunesse et remarque très justement que "*boasting about the past is known to be a general characteristic of old age*"⁶³. Le régime est systématiquement celui de l'hyperbole, le regard porté sur le passé magnifie les merveilleux ébats devenus impossibles, permettant par exemple à Deschamps d'écrire que « Par tout m'aloie esbanoier, / Chascuns m'estoit saint Juliens », ou encore « Enclume n'y avoit si dure / Qui ne flechist soubz mes martiaux » ; de la même manière, le sujet lyrique d'une ballade anonyme

⁶² En cela, l'impuissance sexuelle produit encore une inversion riche de possibilités puisque si la transposition en littérature de l'érotisme est, selon Corinne Pierreville, « plaisir de dire le plaisir », celle de la sénescence tient au plaisir de dire l'impossibilité même du plaisir, *Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, éd.cit., p. 22.

⁶³ « [L]es vantardises sur le passé sont une caractéristique globale connue du grand âge » (nous traduisons), Reginald Hyatte, art. cit., p. 103.

qui semble tirer son inspiration de Deschamps se remémore avec nostalgie un temps où, affirme-t-il, « J’entroye partout où je pouoie / Tout m’estoie ung, fust droit ou tort⁶⁴ ». Ce principe de composition offre à Deschamps le canevas à partir duquel élaborer une série de trois ballades sur l’impuissance sexuelle, réunies en un ensemble cohérent dans le manuscrit de Raoul Tainguy, qui les place les unes à la suite des autres⁶⁵. Pour Leonard W. Johnson, Deschamps joue avec ces pièces un rôle central dans le façonnement du programme poétique bientôt inévitable de l’impuissance sexuelle : “*the regret for lost youth becomes the regret for lost sexual vigor, a complaint on impotence*⁶⁶”. Chaque pièce commence en effet par la célébration des exploits passés, qui garantissaient le succès auprès des dames et donnent la mesure de la déperdition présente. En vérité les poètes réinvestissent par ce type d’affirmations et d’organisation du propos les constances plus générales que nous avons déjà identifiées du discours sur le corps vieillissant. Il s’agit de comparer au corps déliquescents présent le reflet fantasmé d’une jeunesse non pas tant figurée à travers un portrait précis que présentée comme une intense capacité d’action, en l’occurrence d’ébats sexuels. Le regard mélancolique que les poètes portent sur le membre impotent doit donc se compléter de l’évocation plus joyeuse des exploits auparavant accomplis, comme si le chant de l’impuissance seul ne suffisait pas à combler les attentes de l’obscène médiéval, qui réclame les mots clés habituels de la sexualité triomphante. Il est frappant à cet égard que les descriptions de la mollesse de l’organe s’accompagnent du rappel de sa vigueur, exprimée en des termes attendus : le « vit d’Orléans » de Deschamps « grans fut et roide enhantez, / Gros et nervus, au dire voir » ; celui de Molinet « N’estoit legier, mais pesant, grant et gros⁶⁷ ». On retrouve le principe d’un corps de vieillesse essentiellement défini par la négative, par ce qu’il ne peut plus accomplir mais qui doit tenir conjointement les deux tonalités, celle de la jeunesse et du grand âge.

Au binarisme jeunesse/vieillesse s’ajoute un propos sur le rejet social du corps de vieillesse, qui ne bénéficie désormais plus du succès dont il jouissait auprès des dames. Les femmes qui accueillait auparavant bien volontiers l’organe en question sont généralement présentes dans ces textes qui les convoquent comme un groupe social à la fois cohérent et indistinct que les changements mentionnés ont rendu hostile. Cette constante souligne combien nos textes traitent d’une masculinité défaillante, inquiète de son déclin face à l’autre sexe. On doit donc nuancer l’idée que les poèmes du Moyen Âge sur l’impuissance sexuelle, par opposition aux textes latins

⁶⁴ ED, Vol. VI, MCV, v. 17-18 ; Vol. VIII, MCCCCLXXXVII, v. 5-6 ; *Jardin de Plaisance*, CXIII, v. 19-20.

⁶⁵ Il s’agit des pièces MCCXXVI, MCCXXVII et MCCXXVIII du volume VI des œuvres d’Eustache Deschamps.

⁶⁶ « [L]e regret de la jeunesse perdue devient le regret de la perte de vigueur sexuelle, une plainte sur impuissance » (nous traduisons), Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, op. cit., p. 246.

⁶⁷ ED, Vol. MCV, v. 21-22 ; *F&D II*, PF, XLIV, v. 40.

et néo-latins, auraient la particularité d'évincer totalement l'enjeu érotique et la présence de personnages féminins. Il reste vrai cependant que les femmes représentent un groupe relativement peu identifié, avec lequel le partage sensuel n'est plus possible : le contexte érotique qui est au cœur des textes latins et néo-latins s'efface et les femmes ne sont jamais présentées comme des alliées face au déclin de l'organe. Un auteur anonyme déplore ce changement d'attitude, « Se n'y a celle qui viellart ne m'appelle » ; Taillement lit la même indifférence des femmes face à celui qui a « la barbe grise » : « S'il veult dansser, dame est lassee, / S'il veult baisier, on le desprise » ; les sujets lyriques de Deschamps s'en plaignent presque systématiquement : « Helas ! mainte femme me fuit / Qui me souloit suir de près », « A present cornioribus / M'appellent les dames pour voir⁶⁸ ». L'évocation de l'impuissance représente donc l'une des voies que les poètes privilégient pour traiter la thématique de l'indifférence amoureuse, remarquablement absente de la partie plus ordinaire de notre corpus. Car s'il est certain que plusieurs poètes, au premier rang desquels Charles d'Orléans, clament avec force leur retrait du jeu amoureux, il reste rare en revanche qu'ils s'intéressent au déclin de leur pouvoir d'attraction sur l'autre sexe. Alors même qu'elle constitue l'ordinaire des pièces que les poètes consacrent au vieillissement au féminin, la thématique est essentiellement réservée pour les sujets lyriques masculins aux pièces obscènes, ce qui en amoindrit davantage le sérieux : le regard que les femmes portent sur la sénescence des poètes relève d'une thématique marginale et sa mention tend à classer les textes dans la veine obscène.

Certains auteurs exploitent plus avant cette thématique en dégradant les corps des femmes dédaigneuses, elles-mêmes vieilles. Il n'est pas question pour autant de procéder à l'un de ces chantages à l'amour dont nous avons déjà abordé le principe, l'évocation de la déliquescence des femmes se fait le miroir de l'obscénité vieillissante au masculin et touche essentiellement aux parties génitales. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une pièce impliquant clairement un sujet lyrique à la première personne, Deschamps exploite la confrontation comique entre un vieillard et une vieillarde dans une ballade dialoguée. Alors que la vieillarde harcèle son compagnon de propositions sensuelles, l'homme la repousse parce qu'il est « de viellesce atrapé » et constate en des termes que nous avons déjà rencontrés la faiblesse de son organe sexuel : « S'en est usez et destruis mes harnas⁶⁹ ». Nous aurons l'occasion de préciser la nature du stéréotype qui oppose l'appétit sexuel toujours bien vivace de la vieillarde au sage renoncement de l'homme, nous nous contenterons de souligner ici qu'à la destruction qui touche l'organe masculin caractérisé

⁶⁸ *PS*, LXXI, v. 14 ; Taillement, *La Bien Allée*, VII^e ballade, v. 185-186 ; ED, Vol.VI, MCCXXVII, v. 1-2 ; MCCXXVI, v. 13-14.

⁶⁹ ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 14 et v. 17.

comme toujours par l'affaissement – il est « tristes et mas⁷⁰ » – répond l'effarante dilatation d'une cavité féminine que l'usage a accrue jusqu'à l'outrance :

J'ay ventre emflé, grant cul et plate fesse,
Con estendu, large comme un cabas,
Pour herbergier tout le charroy d'Arras :
C'est droictelement hostel saint Julien,
Tout s'i reçoit (ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 25-29).

C'est également, nous semble-t-il, le sens de l'augmentation que Molinet propose des vers d'un rondeau que lui envoie Busnois :

Ne frequentons jamés a Le Bassee,
Car le retour est par trop dangereux.
Fuyons ces traux, passaiges perilleux,
Ou nuit et jour sont ces cache maree (Molinet, *F&D II*, PF, XLI, v. 3-6).

À partir de ces vers relativement elliptiques qui dépeignent les dangers de l'amour physique comme un périlleux voyage en terrain accidenté, Molinet produit une strophe qui étoffe fortement la métaphore de l'appareil génital féminin en espace hérissé de dangers :

Il vaudroit mieux de cachier aux fouans
Ou fastoullier dedens ces argillieres
Que de pesqueir en ces viviers puans,
Prés des limons des fines bordelieres :
Ce sont goufres, ce sont ordes crollieres,
Tant sont les traux horribles et parfonds.
Qui boutte avant, pour y trouver le fond,
Il est confus, intime et maleureux (Molinet, *F&D II*, PF, XLI, v. 31-38).

L'image du sexe féminin comme gouffre menaçant dans lequel le sujet masculin court le risque d'être englouti appartient à une longue tradition misogyne mais il semble que les « viviers puans » réinvestissent un imaginaire plus spécifique lié au sexe des femmes vieillissantes, dont nous verrons plus loin qu'il a pu stimuler l'imagination des poètes⁷¹. Le traitement obscène du vieillissement peut donc entraîner une dégradation plus générale du discours amoureux vers le licencieux et aboutir à une description également grossière de la sénescence des femmes. Ce procédé revanchard de dégradation trouve une illustration aboutie dans une ballade de Deschamps où le sujet lyrique, réemployant une métaphore érotique très usitée au Moyen Âge,

⁷⁰ *Ibid.*, v. 7.

⁷¹ Louise Dehondt montre que cet imaginaire misogyne se fait plus prégnant encore aux siècles suivants : « [d]errière la laideur du portrait longuement déployé de la vieille ridée émergent en effet l'angoisse d'une contamination par le contact avec un corps sale et malade ainsi que la vision fantasmatique d'un antre démesuré face auquel le phallus masculin apparaît dans toute sa vulnérabilité », « 'Mol comme laine' mais viril ? Mollesse phallique et virilité dans la poésie satirique », dans *Molleses renaissantes*, *op. cit.*, p. 224-225.

se lamente de ne plus pouvoir « broier » les « mortiers » comme il le faisait dans sa jeunesse, alors même que « Tousjours veult mortier qu'on besongne⁷² ». Il se console néanmoins de l'insatiable appétit sexuel des vieillardes en constatant que la déchéance ne les épargne pas et les conduit à des extrémités peu enviabiles :

Mais je me reconforte et cuit
Que du temps que je fu varlès
Les mortiers sont cassez et vuit,
Combien qu'ilz voudroient adès
Qu'om leur broyast sausse et brouès ;
Mais plus ne sera qui en soingne ;
Ains fauldra que chascune doingne
Des vielles pour son trou mouvoir :
Ma dame a prins pour moy un moingne,
Par default de bon vit avoir (ED, Vol.VI, MCCXXVII, v. 21-30).

De manière très exceptionnelle dans notre corpus, le sujet lyrique évolue d'un propos sur « les mortiers » désignant uniquement le sexe des femmes à une affirmation plus restreinte à propos de « [s]a dame ». Mais il faut comprendre le sens exact de cette restriction de la narration et ne pas s'arrêter à l'intuition qu'elle tend à rappeler, comme nous aurons l'occasion de l'analyser, le traitement d'ordinaire réservé aux vieillardes. Car s'il semble bien être question d'une femme particulière, à laquelle le sujet lyrique réserve qui plus est les égards d'une appellation élevée, le « moingne » que cette ancienne amante lui préfère ancre l'allusion dans un contexte comique bien précis plutôt que dans le regret nostalgique d'une relation amoureuse brisée. C'est à la tradition narrative et comique des fabliaux que Deschamps fait ici référence, la préférence pour le moine marquant une dégradation allusive mais très prégnante pour un public médiéval qui porte peu d'estime à ce personnage type.

Comme tout texte sur le corps sénescant, les poèmes de l'impuissance appellent à la fois un regard mélancolique qui magnifie la capacité d'action d'antan et un rejet cruel des contemporains. Avec l'organe défaillant s'introduit néanmoins le poids du regard des femmes, relativement absent des œuvres des poètes de la sénescence. En groupe indistinct et moqueur, elles méritent l'outrage que leur infligent les poètes : la perte de puissance se mue en pouvoir compensatoire de dégradation de l'autre sexe⁷³. À mi-chemin de notre raisonnement, il apparaît

⁷² ED, Vol.VI, MCCXXVII, v. 17.

⁷³ Remarquons qu'ici encore, les poètes du Puy de Rouen semblent revenir à une tradition d'inspiration latine ou néo-latine. Les figures féminines y apparaissent plutôt comme des alliées de la sexualité sénescante, tentant de stimuler leurs forces, quoique leurs efforts ne suffisent pas toujours : les poètes leur attribuent dans ce cas l'énonciation du refrain imposé, « Vieulx amoureux, faites ung sault ». Voir la ballade de S. Lambert, celle de Bertran et celle de Chapperon, *Petite anthologie palinodique*, éd. cit, p. 359, p. 361-362 et p. 363.

plus clairement que les poèmes de l'impuissance sexuelle ont l'intérêt de former une esthétique hybride en recourant à deux types d'écriture dont ils mêlent les traits. Tout en reprenant des thèmes, des métaphores ou des formulations déjà connus, ils utilisent le corps sénescence comme un opérateur de variation négative pour inverser de façon ludique le langage habituel de l'obscène. Sans nécessairement inventer de nouvelles manières de dire le vieillissement ou la sexualité, les poètes s'amuse à l'exploration d'un code existant qu'ils renversent avec jubilation : ils énoncent dans le même temps la possibilité et l'impossibilité de la jouissance, n'acceptent de se dégrader que s'ils dénigrent également les femmes qui les rejettent. La récupération de codes littéraires parfois très anciens ne va donc pas sans adaptation aux tendances esthétiques de la période : une grande importance est donnée à l'appréhension par la subjectivité d'un corps examiné avec inquiétude. La gaieté habituelle de l'obscène se nuance ainsi de l'angoisse incarnée du vieillir.

II. Les attrait de l'affaïssement : l'impuissance comme vogue de l'identité poétique

Nous avons montré que la multiplication des pièces portant sur l'impuissance sexuelle ne doit pas être imputée à une culture médiévale qui affranchirait le corps, où la nudité serait encore dépourvue d'un carcan social de pudeur. En opérant ce dévoilement, les poètes de la fin du Moyen Âge respectent un programme thématique bien défini dont nous avons circonscrit les attendus. Restent à comprendre les fonctions que cette intimité dévoilée remplit auprès de son lectorat. Est-ce pour le seul plaisir de décliner un type comique connu que les poètes s'attribuent à la première personne des défaillances sexuelles ? Pour Madeleine Jeay, les aveux d'impuissance de Deschamps entrent pleinement dans la lignée des autoportraits dégradés qu'aiment produire les poètes de la période :

[o]n reconnaît le topos de la présentation de soi du poète, frappé de déficiences physiques et morales, sur lequel Deschamps se plaît à moduler, comme Machaut, le vieil amant mélancolique du *Voir Dit*, affecté par la goutte, ou Villon le saturnien⁷⁴.

On ne peut pourtant nier que, dans une société et une littérature façonnées de discours sur l'amour et les exploits érotiques, le coût social de l'impuissance soit plus conséquent que celui

⁷⁴ Madeleine Jeay, « Dire ou ne pas dire », art. cit., p. 136-137.

des autres maux habituellement revendiqués par les poètes⁷⁵. Claude Thomasset note ainsi avec justesse que le récit de la « prouesse sexuelle » mené devant un public constitue au Moyen Âge le « morceau de bravoure » par excellence de l'exigence de virilité⁷⁶. Il semble dès lors que, par leurs aveux d'incapacité sexuelle, les poètes franchissent un degré supplémentaire dans le dévoilement des incommodités liées à la sénescence, outrepassant largement le récit des gênes dues à la goutte ou à la calvitie. C'est la raison pour laquelle nous entendons questionner dans les pages qui suivent l'idée que l'impuissance constituerait une défaillance comme une autre en termes d'identités poétiques et d'effets de réception⁷⁷.

1. De la provocation à la complicité masculine : fonctions du corps sénescence adressé en contexte obscène

Rejoignant certaines des caractéristiques d'écriture que nous avons identifiées au chapitre précédent, une part non négligeable des textes consacrés à l'impuissance se présentent comme des pièces adressées, qui s'inscrivent pour partie dans le cadre d'un échange poétique ou prennent pour d'autres le lectorat à témoin. En rendant ainsi publique l'intimité des corps de vieillesse, les poètes s'adjoignent les effets que nous avons déjà analysés : ils donnent à leur piteux état une véracité qu'entretient la présence d'un tiers et s'autorisent d'autant mieux l'exhibition de défaillances que celle-ci s'accomplit dans un espace poétique apparemment restreint. Par le caractère obscène de sa thématique principale, le corpus étudié ne va néanmoins pas sans des spécificités que le procédé d'adresse accentue. Nous en relèverons deux, qui tiennent à l'effet contraire que peut produire la prise à témoins : elle suscite conjointement la provocation et la complicité.

L'effet de provocation est particulièrement net dans le cadre d'une écriture de cour qui appelle à l'attention de tous et toutes pour clamer la défaillance de l'organe sexuel. L'adresse ne crée plus alors un resserrement du cadre énonciatif mais en élargit au contraire l'audience pour toucher le plus de lecteurs et de lectrices possible. Deux poètes en font usage, qui

⁷⁵ On sait notamment que l'impuissance était une cause possible d'annulation de mariage dans la société médiévale, voir à ce sujet Pierre Darmon, *Le Tribunal de l'impuissance, virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1979 et Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 230-236. Sur l'importance de la démonstration de la masculinité par la sexualité, voir Vern L. Bullough, "On Being a Male in the Middle Ages", dans *Medieval masculinities, op. cit.*, p. 41-42.

⁷⁶ *Histoire de la virilité. Tome 1. L'Invention de la virilité De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2011, p. 151.

⁷⁷ Cette interrogation anticipe quelque peu les analyses sur les masques de vieillesse que nous élaborerons dans la dernière partie du présent travail, les fonctions liées à l'impuissance nous semblent cependant suffisamment spécifiques pour être traitées dès à présent.

n'investissent pas au même degré l'obscénité du thème. Dans une ballade que nous avons déjà évoquée, Deschamps pleure la perte de son « vit d'Orleans », qui lui apporterait d'incommensurables joies s'il pouvait le retrouver. Le dernier dizain du texte, dont nous avons déjà cité un extrait, opère une gradation dans la précision de l'évocation et marque un passage plus net vers l'adresse puisque le poète souligne à propos du vit :

Qui grans fut et roide enhantez,
Gros et nervus, au dire voir,
Bien venuz et bien hostelez
En mains lieux ; or faiz a sçavoir
Qu'il est muez de rouge en noir,
Pale et destaint, sanz lui drecier (ED, Vol. VI, MCV, v. 21-26).

Ce n'est bien sûr pas un hasard si l'appel au lectorat s'inscrit dans la description la plus détaillée de la ballade, alors que le poète se met très concrètement à nu. Ce que nous affirmions plus haut au sujet des autoexamens répétés auxquels Deschamps nous a accoutumés vaut ici à plus forte raison : le vit fatigué est véritablement placé sous nos yeux, donné à voir. Avec Deschamps, l'évolution du vit devient l'affaire de tous et toutes, une nouvelle d'importance qui mérite d'être proclamée. Bien qu'habitué à la comédie du « povre Eustace », le public de cour n'en sera probablement pas moins sensible à la malice de cette adresse, qui s'assure à l'instant clé du poème d'avoir attisé tout son intérêt.

Taillevent produit une monstration semblable quoique moins éclatante dans la ballade qui conclut le cycle de *La Bien Allee*. Cette septième pièce ne convoque que de manière voilée le thème de la sexualité et se consacre plus largement à l'abandon nécessaire de l'amour pour l'homme âgé, « Pour ce qu'il a la barbe grise⁷⁸ ». Il est néanmoins bien question tout au long de la pièce, nous l'avons montré, du rejet dont le vieillard est victime face aux dames qu'il ne peut plus « baisier » ou « accoller⁷⁹ ». L'impossibilité de la relation charnelle sous-tend l'ensemble de ce texte qui, alors qu'il se présentait comme une considération générale sur le retrait de l'amour, acquiert *in extremis* en envoi une résonance toute personnelle :

Prince, a la court jamais celee
Ne soit ceste œuvre mais aprise ;
C'est de Michault la Bien Allee
Pour ce qu'il a la barbe grise (Taillevent, *La Bien Allée*, VII, v. 197-200).

Parce que le texte n'investit pas aussi fortement la thématique obscène, le vœu d'une connaissance large de la ballade est certes moins frappant que la proclamation de Deschamps

⁷⁸ Taillevent, *La Bien Allée*, VII, refrain.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 186-187.

mais n'en souligne pas moins le désir de mettre au jour ce qui est trop souvent caché et d'affirmer la dimension provocante de la pièce. Plus encore que dans le cas du seul corps sénéscent, les poèmes de l'impuissance sexuelle obligent à regarder ce qui est dévoilé et confèrent à leur sujet une aura de scandale.

Alors que Deschamps et Taillevent se montrent soucieux d'assurer la publicité de leurs textes auprès d'un large public curial, d'autres poètes préfèrent le cadre apparemment plus familier d'une adresse à un compagnon. C'est particulièrement le cas de Molinet, au sujet duquel nous avons montré que ses autoportraits en vieillard privilégiaient l'épître ; c'est aussi celui de Charles d'Orléans, qui n'est pas étranger au registre obscène en contexte d'échange poétique et dont l'une des seules pièces qui explore la thématique de l'impuissance prend la forme d'une ballade adressée au Duc de Bourbon⁸⁰. Plus que tout autre texte adressé qui traiterait de la sénescence, ces pièces sur l'impuissance ont pour vocation le tissage et la réaffirmation d'une complicité masculine autour d'une défaillance commune⁸¹. Deux textes nous intéressent particulièrement parce qu'ils prennent appui sur le geste initial du destinataire : l'envoi d'un rondeau par Antoine Busnois, qui sert de patron originel à la pièce de Molinet ; la transmission de « connins » par le Duc de Bourbon, qui donne lieu à la réponse de remerciement de Charles d'Orléans. Alors que le rondeau de Busnois a été conservé, nous n'avons pas trace du message original du cousin du prince, dont on ignore s'il se présentait sous une forme textuelle ou versifiée. Les deux correspondances affichent malgré tout le même principe de connivence autour d'une disgrâce physique liée au vieillissement et engagent le même type de discours codé propre à générer une complicité. Le premier degré de cette complicité amicale tient à l'expression d'une condition partagée. Accentuant la proximité de corps et de sentiments qui les lie à leurs destinataires, l'indiciaire comme le prince les désignent eux aussi comme des

⁸⁰ Madeleine Jeay montre ainsi que dans le manuscrit personnel du duc « [l]es plus directement crues de ses pièces, il est intéressant de le noter, se situent dans un échange avec un proche, Fredet, René d'Anjou, Étienne le Gout, le duc d'Alençon et son frère Jean d'Angoulême », « Dire ou ne pas dire », art. cit., p. 120. La présence de l'autre invite régulièrement le duc à l'écriture obscène. Il faut par ailleurs compter comme seconde déclinaison de la thématique de l'impuissance sexuelle la ballade *Portant harnoyz rouillé de nonchaloir*, qui l'exploite discrètement dans ses premiers vers et uniquement sous la forme de l'allusion, *HC I*, CVIII. Virginie Minet-Mahy a montré comment la pièce déploie autour du vieux « harnoyz » un réseau métaphorique multiple et cohérent, qui associe à l'image du vieux chevalier déshérité, en marge du monde courtois ordinaire, l'évocation gaillarde de l'impuissance et celle plus intellectuelle de la perte de capacités littéraires, *L'Automne des images*, *op. cit.*, p. 37-40.

⁸¹ Il est à cet égard intéressant d'opposer les textes de Deschamps et Molinet à une pièce néo-latine du poète italien Pontano écrite à la fin du XV^e s., qui invite deux amis à la même sympathie du grand âge – « *Annos sex novies, Marine, amici / Una viximus intellego amore* » (« Nous avons vécu ensemble cinquante-quatre années, Marino, / D'une amitié si intacte ») – mais pour mieux les convier à des réjouissances sensuelles auprès de femmes, « *Nostram ut calfaciant simul senectam* » (« Pour qu'elles réchauffent ensemble notre vieillesse »), *Vénus et Priape*, éd. cit., p. 158, trad. Charles Sénard, *Hendecasyllabi*, 2, 28, « Ad Marinum Tomacellum et Petrum Compatrem ».

vieillards impuissants, partageant donc leur déclin. La complicité se dit en des termes relativement sobres dans la ballade de Charles d'Orléans :

Et desormais, vous et moi, excusez
De tels esbas serons legierement,
Car faiz avons noz devoirs grandement
Ou temps passé : vers Amours me tiens quicte (*HC I*, LXXXV, v. 25-28).

Ces vers révèlent une tension souvent de mise chez le prince entre l'inclusion d'un tiers au discours et la réaffirmation d'une posture de renoncement à l'amour qui s'avance comme singulière. Le syntagme « vous et moi » demeure néanmoins fortement mis en valeur au sein d'une phrase dont il brise le déroulement pour anticiper l'obtention du privilège. Le poème s'affirme donc tout autant comme excuse polie que comme conseil avisé⁸². L'invitation à la complicité est bien plus protéiforme chez Molinet et sature tout particulièrement la réponse qu'il adresse à Busnois, dans laquelle il s'attache à augmenter considérablement le rondeau fort allusif que son ami lui avait envoyé. L'indiciaire entretient à cette occasion un jeu de surenchère littéraire : l'échange court selon Paul Verhuyck depuis plusieurs poèmes⁸³. Le premier texte que Molinet avait envoyé à son ami brossait un autoportrait en vieillard très dégradé – nous avons déjà évoqué cette pièce où Molinet se peint en « chetif veau lour et phebus / Du plat pays de Boulenois⁸⁴ » – et compensé par une *laudatio* ironique des qualités de Busnois. Ce dernier lui répond par un rondeau et s'inclut dans le portrait en vieillesse de Molinet, alors même que l'indiciaire l'avait exempté du grand âge. L'inspiration en est sans doute partiellement aurélienne, bien que colorée d'allusions licencieuses : Busnois entraîne un « nous », que l'on suppose référer à son ami mais qui pourrait tout aussi bien incarner une femme anciennement aimée, dans la complicité d'un « repos » bien mérité de vieillards – « Reposons nous, entre nous amoureux : / Du temps jadis, no saison est passee » –, il reprend des formules semblables à celles de Charles d'Orléans – « Sy me convient dormir grand matinee » – mais qu'il dégrade en une référence plus explicite à l'amour charnel, à « Le Bassee⁸⁵ ». Il n'en fallait pas plus à Molinet pour laisser libre cours à son goût de l'invention obscène. Il enrichit et surpasse fortement la pièce de départ, qui lui sert seulement de patron poétique, il déconstruit le rondeau

⁸² Soulignons qu'il ne forme pas l'unique occurrence d'une exhortation à la modération en matière de sexualité. Sans allusion particulière à l'impuissance, une ballade macaronique adressée à Fredet recommande au nouveau marié de « ne vouloir *effrenatis* », *HC I*, CIV, v. 3.

⁸³ Paul Verhuyck, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit., p. 424. Les manuscrits ne présentent pas explicitement le rondeau de Busnois comme une réponse à la pièce XL mais l'édition de Dupire encourage cette interprétation en plaçant les textes les uns à la suite des autres.

⁸⁴ Molinet, *F&D II*, PF, XL, v. 15-16.

⁸⁵ *Ibid.*, XLI, v. 1-2, v. 9 et v. 3.

bien proportionné de Busnois, qu'il n'utilise que pour former les conclusions des dizains d'une pièce bien plus ample. Le rondeau initial suivait une progression très nette, débutant par une troisième personne relativement générique avant de s'ouvrir en ses derniers vers à un propos plus directement subjectif – « Tant qu'est a moy, devenu suis precheux⁸⁶ ». Molinet éclate cette structure initiale et l'investit d'une omniprésence de la première personne du pluriel dont l'identification s'avère beaucoup plus précise :

Reposons nous, entre nous amoureux.
Car vous et moy avons prés de cent ans,
Du bas mestier les plus grans coups sont oultre,
Laissons bender ces archiers attendans (Molinet, *F&D II*, PF, XLI, v. 10-13⁸⁷).

Le rondeau de Busnois manipulait déjà les éléments d'un lexique de connivence, dont fait partie « Le Bassee⁸⁸ », expression métaphorique à coloration locale qui sert dans la poésie de Molinet à désigner l'acte sexuel⁸⁹. Avec la reprise de Molinet, qui nomme clairement son ami comme sujet complice de l'abandon d'amour, les poèmes de l'impuissance deviennent plus clairement un jeu littéraire de surenchère qui donne l'occasion de s'amuser des défaillances de deux vieux compagnons. Les deux cas étudiés montrent de fait qu'une complicité masculine est à l'œuvre lorsqu'il s'agit d'exhiber poétiquement ses faiblesses sexuelles : le regard de l'ami matérialise le spectateur nécessaire qui encourage au rire, stimule la monstration. Aussi le travail d'amplification de Molinet passe-t-il avant tout par l'inclusion de termes plus explicitement obscènes qu'il tend à disposer, comme il en a l'habitude, en d'étourdissantes énumérations d'un lexique grossier. Lorsque Molinet reprend la recommandation déjà évoquée de Busnois – « Ne frequentons jamés a Le Bassee » – c'est pour mieux l'assortir d'un ensemble de périphrases qui désignent toutes l'acte sexuel :

Ne nous hourdons jamés de cul sans braies,
Ne souhaitons jamés verte gringaude,
Ne marchandons jamés ces vieilles raies,
Ne martelons jamés sur broude caude [...] (*ibid.*, v. 21-24).

⁸⁶ *Ibid.*, v. 8.

⁸⁷ Sur ces vers et la datation qu'ils suggèrent de l'échange, voir Paul Verhuyck, « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse », art. cit., p. 424.

⁸⁸ Molinet, *F&D II*, PF, XLI, v. 3.

⁸⁹ Madeleine Jeay rappelle que l'équivoque joue sur le nom d'une « localité des environs de Lille » et que Busnois et Molinet reprennent probablement ici un épisode des *Évangiles des Quenouilles*, « Dire ou ne pas dire », art. cit., p. 141-142 ; voir également de la même auteure « *Les Évangiles des Quenouilles* : contre-texte de référence pour Jean Molinet et Eloy d'Amerval », art. cit., p. 117-118.

Dès lors, le texte de Molinet entend poursuivre la plaisanterie initiée par son ami et s'affirme comme prétexte à l'évocation de thématiques égrillardes, que le poète prend d'autant plus plaisir à multiplier qu'elles s'affichent sous la vertueuse posture du renoncement.

L'impuissance sexuelle constitue donc une thématique génératrice d'échanges potaches, qui relèvent en grande partie d'une pratique poétique ludique mais donnent aussi l'occasion de représenter une entente masculine relativement peu fréquente dans la poésie lyrique traditionnelle⁹⁰. Cadre amical nécessaire pour montrer ses défaillances, la présence de l'ami crée également une situation humoristique par le redoublement de la figure de l'impuissant. Molinet l'a bien compris puisqu'il fait s'affronter en un débat un vieil homme d'armes et un vieil amoureux, que la conduite de leur vie oppose mais qu'unit une même peinture pathétique de l'impuissance et des maux de la vieillesse⁹¹. Dédoublé, le comique ne tient plus uniquement à la monstration des faiblesses d'un poète mais à l'élaboration d'une complicité de déclassés, qui échangent selon un code poétique parfaitement compréhensible par d'autres mais qui leur appartient. Ce n'est alors plus la conquête de la dame qui unit les sujets lyriques masculins mais son nécessaire abandon. Saisies dans le contexte empathique d'un apitoiement mutuel, ces figures réprouvées paraissent sympathiques au lectorat médiéval. Les corps dysfonctionnels des sénescents s'entourent de ceux qui les comprennent et pratiquent un jeu poétique similaire. Du reste, le remplacement de la dame par le vieux compagnon est thématique à deux reprises par Molinet, qui présente la sociabilité amicale comme substitut idéal aux préoccupations amoureuses. Ce type d'affirmation correspond au revirement radical de comportement qui convient aux sénescents et dont plusieurs des poètes de l'impuissance s'emparent : ils évoquent le nouveau régime de vie qu'il leur faut adopter en insistant volontiers sur le repos qui leur est nécessaire. Nous avons déjà analysé la manière dont ce lexique de la matérialité renouvelle la lyrique, en appelant, comme le dit un texte attribué à Taillevent, au « Mol lit, blans draps, et parfonde escuelle⁹² ». Cet attrait revendiqué pour le confort matériel dessine un contrepoint volontairement excessif à l'épuisement hyperbolique qu'a provoqué l'activité sexuelle de la jeunesse : les poètes de l'impuissance sexuelle ne s'embarrassent pas de nuances pour produire

⁹⁰ Les poètes impuissants ne sont néanmoins bien sûr pas les premiers chez lesquels l'échange de pièces poétiques peut tourner à la complicité grivoise, voir à ce sujet l'analyse que Jean-Claude Mühlethaler propose des débats arrageois, à l'occasion desquels les poètes peuvent aussi bien mettre en cause la virilité de leur adversaire que s'unir autour d'une plaisanterie misogyne, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité, op. cit.*, p. 39-41 (ces réflexions sur le débat présentent la version remaniée de l'article « Disputer de mariage. Débat et subjectivité : des jeux-partis d'Arras à l'échange de ballades et de rondeaux chez Eustache Deschamps et Charles d'Orléans », dans *Il genere « tenzone » nelle letterature romanze delle origini*, éd. M. Pedroni et A. Stäuble, Ravenna, Longhi, 1999, p. 203-221).

⁹¹ Molinet, *F&D II*, PF, VII, voir particulièrement v. 225-238.

⁹² *PS*, XCVIII, refrain.

un comique de l'intensité des contrastes. À la nouvelle conduite de vie qui lui correspond, Molinet ajoute la compagnie de ses vieux amis : s'il se claquemure dans un espace domestique douillet, « Le dos au feu et le panche a le table », c'est « Avec gallans, pour estre plus joieux⁹³ ». Dans une déclaration de solidarité similaire, le rhétoricien conclut la *Lettre missive* dans laquelle il dépeint à un ami les affres de sa vieillesse par la consolation de se savoir accompagné : « [...] mais je bois a grands très, / Comme docteur, avec les bons *fratres*⁹⁴ ». Conçues comme un jeu amical, les épîtres de Molinet trouvent dans l'impuissance matière à entretenir la proximité avec son cercle, dont elles présentent l'affection comme une consolation suffisante au nécessaire abandon du commerce amoureux. La thématique apparaît plus discrètement chez Charles d'Orléans mais on peut en trouver la trace dans les recommandations qu'il communique à son cousin, qui doit oublier les « blans connins » :

Ne parlez plus de ce, je vous en prie,
Dieux ait l'ame de tous les trespassez !
Parler vault mieulx, pour faire chiere lie,
De bons morceaulx et de frians pasteuz,
Mais qu'ilz soient tout chaudement taster !
Pour le present, c'est bon esbatement,
Et qu'on ait vin pour nettier la dent :
En char crue mon cueur ne se delitte.
Oublions tout le vieil gouvernement,
Comme celui qui en riens ne prouffite ! (*HC I*, v. 11-20).

Opposant la « char crue », celle des jeunes femmes, aux « frians pasteuz » bien chauds et bien pris, le prince remplace les satisfactions sexuelles que lui offrait son parent sous la forme de « blans connins » par d'autres plaisirs charnels. Nous avons déjà précisé que les régimes de santé recommandent aux vieillards le vin plutôt que la bière – un vers du rondeau de Busnois propose la même résolution « Je me tenray a la bonne vinee⁹⁵ » –, mais nous voilà loin ici d'une sobriété de vieil homme. Parce que le poète est conscient que les mentalités médiévales voient entre l'appétit sexuel et le goût des mets de table une connivence étroite⁹⁶, la rime paronomastique qui lie « pasteuz » et « taster » joue d'une confusion sur le sens du participe – « taster » peut signifier en moyen français « toucher » ou « goûter » – et fait de cette promesse

⁹³ Molinet, *F&D II*, PF, VII, v. 99-100.

⁹⁴ *Ibid.*, PF, XXXV, v. 20.

⁹⁵ *Ibid.*, PF, XLI, v. 10.

⁹⁶ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 89-91. Voir plus globalement le chapitre consacré aux liens entre cuisine et sexualité dans l'œuvre aurélienne, « L'amoureuse cuisine : plaisirs et passe-temps de cour », *ibid.*, p. 89-103 (version remaniée de l'article : « L'amoureuse cuisine. Notes en marge du rondeau 277 de Charles d'Orléans », *Archipel*, n° 26, 2004, p. 35-46).

de festin un substitut non dénué de sensualité. Analysant cette ballade, Jean-Claude Mühlethaler remarque donc avec raison que

[...] la table est à la fois le substitut d'une sexualité défaillante et la métaphore de la jouissance érotique. Charles d'Orléans joue sur les sens possibles en écrivant à son cousin une ballade qui se présente comme un remerciement puis vire à la blague grivoise entre hommes⁹⁷.

Les agapes promises par le duc à son cousin sont autant de réjouissances futures que les deux vieillards impropres aux ébats physiques partageront, dessinant une entente autour de mets à profusion. Une complicité de seigneurs gourmets remplace ainsi celle des amateurs de *connins*.

Soulignons que le régime d'amitié masculine que Molinet et Charles d'Orléans mettent en place autour de l'impuissance sexuelle invite à repenser la conception de l'obscène comme choc esthétique. Dans son analyse des textes licencieux de Guillaume IX d'Aquitaine, Katy Bernard établit en effet une partition conceptuelle utile entre l'obscène et le grivois, qu'il faut selon elle opposer sur le plan de l'intentionnalité auctoriale et donc de la réception :

[...] l'obscène, par le choc qu'il implique, impose une démarcation nette entre l'émission et la réception ; le grivois, au contraire, implique une même visualisation du monde qui ne dramatise pas les seuils d'intentionnalité mais qui, au contraire, les gomme⁹⁸.

Parce qu'il implique une relation d'accointance avec leurs destinataires premiers, le traitement que nos textes proposent de l'impuissance sexuelle construit une communauté de corps vieillissants partageant les mêmes nécessités de renoncement. Il en appelle dès lors, pour reprendre les termes que Katy Bernard emprunte au lexique poétique du Duc d'Aquitaine, à « la communauté des *companho* » plutôt qu'à « choc de la réception⁹⁹ ». La nature même de leur propos empêche pourtant, nous semble-t-il, de qualifier ces textes de grivois, d'abord parce qu'ils prônent l'abandon des relations sexuelles plutôt que leur accomplissement et en second lieu car la gaieté qu'ils portent est fortement amoindrie par la vision de la déliquescence des corps qu'ils imposent¹⁰⁰. Les poèmes de l'impuissance sexuelle obligent donc à repenser les catégories de l'obscène médiéval parce qu'ils n'entendent pas susciter exactement le même effet selon le public auquel ils s'adressent. La scission ne relève pas uniquement, comme c'est souvent le cas dans les écritures de l'obscène, de la maîtrise d'un code langagier mais du vécu

⁹⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁸ Katy Bernard, « Les dés du Duc », art. cit., p. 84.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁰ C'est également la raison pour laquelle il paraît difficile de qualifier nos textes d'érotiques. Il va en effet de soi, pour Corinne Pierreville, que l'érotisme est dans la littérature médiévale une affaire de jeunes : « au Moyen Âge, il est inimaginable que le corps âgé puisse être perçu comme érotique. [...] Aux yeux des auteurs, seul le corps juvénile est susceptible de susciter le désir et lui seul est autorisé à donner et à ressentir du plaisir », *Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, éd. cit., p. 61-62. En cohérence avec cet interdit, Corinne Pierreville ne sélectionne par conséquent dans son édition aucun des textes de Deschamps portant sur l'impuissance sexuelle et préfère une ballade du Champenois représentant une relation sexuelle entre Robin et Marion, *ibid.*, p. 305-313.

d'un corps et de valeurs partagées. Chez les poètes de la sénescence, la monstration de la défaillance n'aboutit pas à « l'assouplissement de l'idéal viril¹⁰¹ » que les spécialistes de la Renaissance voient à l'œuvre dans l'impuissance telle qu'elle se décline par la suite : elle entretient tout au contraire une poésie entre hommes incompris, qui ressaisissent leur virilité par l'humour et la nostalgie. Œuvres de connivence pour leurs lecteurs sénescents, les poèmes de l'impuissance se posent néanmoins en contrepoint de l'obscène traditionnel auquel ils ne peuvent plus prétendre : ils sont l'envers des performances sexuelles d'ordinaire chantées en jeunesse. Sélectionnant le lectorat avec lequel ils choisissent d'entretenir une complicité, ils revendiquent la possibilité de la gaieté une fois passé l'érotisme, du rire dans la perte.

Certes délimités par des codes d'écriture bien identifiés, les poèmes de l'impuissance sexuelle conservent donc cependant la possibilité d'être exploités pour générer le scandale ou affirmer le lien. Ils construisent alors plus que jamais le corps sénescence comme un corps que l'on dévoile, qui s'affirme comme exceptionnel dans la mesure où il mérite que l'on s'y arrête et prétend créer une rupture dans les valeurs poétiques ordinaires, plus habituées à valoriser l'amour fonctionnel et le discours à la dame. De ce fait, l'impuissance sexuelle conduit à leur extrémité les fonctions déjà étudiées du corps sénescence. Elle se place pour bonne part au cœur de jeux poétiques de langage et de masques qui engagent une complicité masculine : elle fait de la défaillance le fondement même d'affinités électives, devient un principe qui singularise et réunit plutôt qu'il n'humilie, rallie et apitoie joyeusement plutôt qu'il ne choque. Doit-on dès lors attribuer à un contexte plus compétitif l'absence totale de ce type de complicité chez les poètes du Puy de Rouen ? Il en va peut-être davantage du type de subjectivité poétique mis en œuvre, qui relève dans le cadre du Puy d'un degré bien moindre d'investissement biographique¹⁰².

2. Impuissances subjectives et niveaux d'intégration biographique

Offrant l'occasion d'échanges poétiques qui développent une connivence de vieillards, l'impuissance sexuelle permet d'élaborer le corps que l'on se donne face aux autres et se fait

¹⁰¹ Daniel Maira, « Mollesse amollissante », art. cit., p. 199.

¹⁰² De manière intéressante, trois des poètes du Puy choisissent en effet tout au contraire de décliner la thématique imposée depuis le point de vue de la jeunesse, jouant le *topos* traditionnel du conflit des générations. La ballade de Chrestien, qui remporte le prix, encourage d'entrée de jeu à une guerre intergénérationnelle : « Gentils gallans, faictes armee / Pour assaillir tous faulx vieillars », v. 21-22. Un poète anonyme se représente en jeune homme assistant aux ébats ratés de deux vieillards et les remplaçant avec plus de succès. Dans le dernier texte proposé, Le Vestu sonne quant à lui un appel général au coït dont il exclut les vieillards : « Laissez faire aux jeunes leurs cours, / Vieulx amoureux, faictes ung sault ! », *Petite anthologie palinodique*, éd. cit., p. 357-358 ; p. 360 et p. 366.

par conséquent un puissant générateur d'identité poétique. Le caractère bien établi du programme thématique que respectent les poètes de l'impuissance tend pourtant à limiter la dimension subjective des textes et à interroger le degré exact d'investissement de la *persona* poétique dans ces scénarios éculés. Nous chercherons conséquemment à définir des critères de reconnaissance de l'investissement subjectif dans notre corpus et à comprendre la place particulière de l'impuissance dans une poétique plus générale de l'autoportrait dégradé.

Le corpus que nous avons réuni témoigne d'une certaine diversité auctoriale et énonciative : on compte des pièces dans lesquelles le sujet lyrique se confond avec le scripteur puisqu'il s'exprime directement à la première personne et d'autres qu'assume au contraire un personnage distinctement identifié ; on rencontre des textes composés par des poètes de la sénescence patentés et quatre à cinq poèmes anonymes. Cet ensemble varié répond cependant à l'ambition commune de donner de l'impuissance sexuelle une vision qui s'affirme comme résolument subjective, véhiculée à la première personne. Il est en effet frappant de constater que ce sont presque toujours des voix incarnées, parlant pour leur compte qui évoquent l'impuissance et qu'elle n'est quasiment jamais décrite depuis l'extériorité d'une troisième personne – seule l'épithète que Molinet compose pour le fou Hotin Bonnelle fait exception¹⁰³. Même lorsque les poètes composent des textes où la défaillance sexuelle est assumée par des personnages identifiables, il s'agit de formes dialoguées qui laissent donc malgré tout place à l'expression subjective, comme c'est le cas dans le dialogue comique de Deschamps entre une vieille et un vieillard ou dans le *Debat du viel gendarme et du viel amoureux* de Molinet. L'intérêt du corps impuissant ne réside donc pas seulement dans la description obscène d'organes défaillants mais tient d'abord et avant tout sa puissance d'une dimension incarnée, qui tient à entendre un vieillard se lamenter de son état à la première personne. Signe fort de l'importance qu'acquiert à la période tardo-médiévale le dispositif énonciatif d'une voix individualisée, pleurant les mésaventures de son corps : il investit même les codes de l'obscène, qui gagnent visiblement à en passer par le filtre d'une subjectivité.

L'individualisation des thématiques licencieuses ne donne cependant pas lieu chez tous les poètes ou dans tous les textes au même niveau d'intégration biographique. Certains auteurs choisissent sciemment d'entretenir la confusion entre le corps poétique affaibli qu'ils se donnent et leur corps véritable de sujet historique. Nous avons déjà considéré que c'est l'une des marques du discours sur le vieillissement que d'être investi de marqueurs biographiques

¹⁰³ « Son vit estoit droit comme broche / Et maintenant il est a croche ; / Il cline en bas et se desloche, / Et ne sonne qu'a une cloche », encore est-il difficile en ce cas de parler d'impuissance sexuelle puisqu'il est question d'un homme mort, Molinet, *F&D II*, PF, XXIX, v. 49-52.

forts, propres à générer ce type d'identification. Dans le cas de l'impuissance sexuelle, il en va néanmoins d'un propos sur l'intime et l'obscène où toute revendication personnelle du discours se fait plus frappante, et le désinvestissement tout aussi flagrant. Il n'est ainsi pas anodin que trois seulement des sept poètes qui participent à la thématique d'impuissance du Puy de Rouen choisissent une énonciation subjective de vieillard. Selon Denis Huë, ces textes se déploient dans le contexte particulier du banquet qui suit la compétition officielle et durant lequel les poètes seraient notamment invités à s'essayer à des pièces plus légères dites de « risée¹⁰⁴ ». Quoique probablement plus informel, le climat n'en est pas pour autant familier et n'invite pas à un investissement plus personnel du propos qui forme peu l'ordinaire des pièces du Puy rouennais¹⁰⁵. Surtout, les règles de complicité qui structurent le cercle du Puy relèvent bien davantage d'une unité collective trouvée dans la foi, dans le chant voué à la Vierge, aussi Denis Hüe affirme-t-il qu'au sein de ce collectif, « c'est bien le discours qui prime, plus que son locuteur ou son destinataire¹⁰⁶ ».

La pratique de l'adresse à des familiers que nous avons analysée chez Charles d'Orléans ou Molinet relève du type d'appropriation singulière absente dans les textes du Puy : orientés vers des amis qui ont une existence historique indubitable, les poèmes de l'impuissance sexuelle acquièrent une force de vérité. Le phénomène prend des formes différentes selon les poètes : chez Taillevent par exemple, l'appropriation singulière qui réoriente en ses derniers vers la septième ballade de la *Bien Allée* fait de la mention du nom et de l'appel à la cour un gage d'authentification. Les cas de Deschamps et de Molinet sont singuliers en ce qu'ils représentent les deux poètes de notre corpus qui multiplient avec le plus d'intensité les pièces sur l'impuissance sexuelle. Il est vrai que de tous nos poètes ils sont les plus prompts à traiter de thématiques licencieuses – quoique l'on s'étonnerait à bon droit que Villon s'abstienne d'investir cette part du discours de sénescence, mais le « povre ecollier » semble lui préférer un propos sur la permanence de la vigueur sexuelle qui s'accorde sans doute mieux à son esthétique. Les deux poètes n'investissent néanmoins pas la thématique dans des contextes similaires : Deschamps en fait l'objet central de six ballades et l'on dénombre également six

¹⁰⁴ Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen*, op. cit., p. 294 et p. 319-320.

¹⁰⁵ Denis Hüe affirme certes qu'« [u]n concours de poésie légère était l'occasion pour les poètes de se relâcher quelque peu et d'abandonner le style sublime nécessaire à la louange mariale » mais il rappelle aussi que le banquet joue un rôle important dans le cérémonial du Puy, dont il est la « facette somptuaire ». Il souligne du reste que « l'exemple [du Puy d'Amour] de 1511 n'est pas forcément le témoin d'une institution stable », seuls deux manuscrits ont conservé la trace de cette pratique d'une poésie plus leste. Il n'est pas impossible, suppose le même chercheur, qu'étant donné que peu de poètes ont participé au Puy d'Amour de 1511 – quatorze sur les vingt-trois présents seulement – la pratique ait été abandonnée, « Rouen, décembre 1511, quelques notes sur le lexique d'après-boire », *Le Moyen Français*, n° 35-36, 1994, p. 232 et *La Poésie palinodique à Rouen*, op. cit., p. 297, p. 321 et p. 456.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 775.

textes de Molinet qui l'exploitent, mais plus fréquemment sous un régime allusif, comme l'un des éléments du vieillissement qui mérite d'être mentionné dans ses épîtres, par exemple dans la *Lettre missive* ou dans celle *A Monseigneur de Ville*. La thématique de l'impuissance semble dès lors mériter chez Deschamps un traitement à part, qui ne se confond pas avec d'autres autoportraits en sénescence. L'obscène est nettement délimité dans des ballades qui lui sont consacrées et n'appartient pas à l'ordinaire des textes du vieil Eustache, mais le poète s'amuse visiblement à s'y exercer de manière répétée. Chez Molinet, en revanche, le dispositif épistolaire autorise toutes les privautés et fait de la défaillance sexuelle une thématique relativement banale et bien connue des amis, l'obscénité sénescence est banalisée. Cette différence de contextes dans l'exploitation du thème a des conséquences quant à son marquage biographique : hormis pour *Le débat du viel gendarme et du viel amoureux* qui externalise la voix de l'impuissant, le vit défaillant fait partie intégrante de l'identité poétique du vieux Molinet, qui le mentionne très régulièrement dans un cadre intime. Dans le cas de Deschamps, le poète n'assure un marquage biographique à proprement parler que pour une pièce, la célèbre ballade du « vit d'Orléans », où la mention de la ville fonctionne comme une allusion à la jeunesse du poète – Orléans est le lieu où Deschamps a mené ses études de droit¹⁰⁷. Quoiqu'écrits à la première personne, les cinq autres textes n'incluent aucun encouragement à une lecture référentielle. Il reste dès lors difficile de décrypter l'intention exacte de Deschamps : concevait-il les textes moins engagés subjectivement comme émanant de sujets lyriques plus fortement dissociés de sa personne historique¹⁰⁸ ? Sans disposer de suffisants indices pour répondre clairement à cette question, nous possédons néanmoins des éléments fort intéressants quant à la manière dont la ballade du vit d'Orléans a été reçue par les successeurs du bailli.

La pièce du Champenois a en effet bénéficié d'un curieux succès à la fin du Moyen Âge, qui en fait une veine à part entière à l'intérieur du courant plus vaste des textes sur l'impuissance sexuelle. Elle pose les contours d'une manière différente d'écrire l'obscénité sénescence, qui tient à un jeu permis par les règles de composition formelle de la ballade. Avec le vit d'Orléans, Deschamps adapte au discours licencieux l'un de ses procédés comiques fétiches, qui manie l'énumération apparemment sérieuse d'un certain nombre d'éléments que refuse ou dénigre le

¹⁰⁷ La fonction référentielle de l'allusion biographique a comme souvent été saisie par les lectures modernes, ainsi J. C. Rault lit-il dans la ballade du vit d'Orléans l'un des seuls textes grivois de Deschamps où se déploie un « accent de sincérité » et où se montre « le véritable Deschamps », « Les poèmes grivois d'Eustache Deschamps », « Les poèmes grivois d'Eustache Deschamps », *Le Moyen Âge*, n° 85, 1979, p. 295-296.

¹⁰⁸ J. C. Rault considère que l'ensemble des vers du Champenois sur l'impuissance sexuelle doivent être compris « comme l'expression d'un sentiment personnel de la part d'un auteur qui souffrira de sévères atteintes de fièvre arthritique dès la trentaine, maladie qui lui interdit probablement bien des excès auxquels il aurait pris grand plaisir », *ibid.*, p. 276.

sujet lyrique avant qu'on en comprenne l'exacte portée en refrain. La clé de compréhension des poèmes est ainsi suspendue et rejetée au refrain qui redéfinit l'ensemble de la tonalité du texte, bien plus dégradée que ne le laissaient soupçonner les premiers vers. Dans le cas du vit d'Orléans, le comique consiste à accumuler dans un premier temps des éléments dont l'unité apparaît d'abord peu compréhensible avant de révéler qu'il s'agit d'événements malheureux qui pourraient amoindrir le poète et dont il se moquerait éperdument s'il retrouvait la capacité sexuelle de sa jeunesse :

Des guerres, des mortalitez,
Du mal de non argent avoir,
D'estre en pluseurs lieux endebtez
Et qu'om n'a de paier pouoir,
Du tempest de gens esmouvoir,
D'estre sanz cause prinsonnier,
A ce ne comptasse un denier,
Ne d'acquérir tous autres biens,
Mais fusse riche a souhaidier
Se j'eusse mon vit d'Orliens (ED, Vol. VI, MCV, v. 1-10).

Le dizain fonctionne habilement par rétrécissement progressif du sens et de l'implication : il commence par la plus grande généralité possible – les malheurs énumérés ne relèvent pas forcément d'une expérience personnelle mais de calamités à valeur très générique – pour s'acheminer vers une mention de la première personne au vers 7 et clore la strophe sur le syntagme subjectif « mon vit d'Orliens ». Deschamps déjoue ainsi l'horizon d'attente établi : alors que le début de la strophe fait attendre un discours poétique élevé de type didactique, les derniers vers dégradent brutalement le sens et la portée du texte. Le poète n'invente pas ce procédé humoristique de suspension et de décalage de registre, fréquent dans les écritures de l'obscène. Il utilise régulièrement le même type d'expédient comique dans les poèmes de l'infortune qui mettent en scène le « povre Eustace », alimentant ainsi la rhétorique de surenchère qui fait toute la drôlerie d'une figure de poète accablée de malheurs. Il en a par exemple déjà été question dans la ballade des « blobes », dont on se souvient qu'elle énumère avec pompe les capacités intellectuelles phénoménales de la jeunesse, qui parvient à comprendre « [l]e ciel et les elemens, / Des estoilles les propres mouvemens », avant de s'effondrer en refrain sur les excuses d'un sujet lyrique que la vieillesse a rendu piteux : « Pardonnez moy, car je m'en vois en blobes¹⁰⁹ ». Par le réemploi d'un procédé habituel, la ballade du vit d'Orléans apparaît donc pour le lectorat de Deschamps comme solidaire du

¹⁰⁹ ED, Vol. II, CCXXV, v. 5-6 et refrain.

corpus de textes décrivant les malheurs du poète, la thématique obscène ne suffisant pas à l'instituer comme pièce isolée. Bien au contraire, l'organisation spéciale de la strophe contribue à normaliser la thématique obscène, en l'investissant d'abord à la marge, comme une simple allusion biographique et comique. Il est en outre particulièrement remarquable que la ballade n'emploie aucune des métaphores obscènes que nos textes attachent d'ordinaire aux membres fatigués : ni cheval, ni mortier, ni forge, ni instrument, aucune de ces images éculées que Deschamps emprunte dans les pièces sur l'impuissance moins investies biographiquement. La réussite de cette ballade tient donc sans doute à la simplicité efficace et épurée de son fonctionnement, à ce déploiement gradué du comique licencieux, qui n'explose véritablement qu'à la troisième strophe, où le poète propose une description plus détaillée de son organe sexuel, avant d'en revenir plus pudiquement en envoi au bonheur qui serait le sien de retrouver le vit d'antan.

Une fois élucidé le fonctionnement de cette pièce, intéressons-nous aux deux ballades anonymes qui en imitent le principe. Les deux textes sont transcrits par Schwob dans le *Parnasse satyrique* : il avait noté leur parenté incontestable avec la ballade de Deschamps sans pour autant investir plus avant la comparaison¹¹⁰. La première pièce tire très clairement son inspiration de la pièce du Champenois, dont elle reprend une partie des traits distinctifs sans pour autant en copier strictement l'expression :

Pluseurs gens demandent benefices,
 Grans dignitez et grans honneurs avoir ;
 Gens de court ne demandent qu'offices
 Qui leur puist rendre grant somme d'avoir
 Pluseurs y a qui demandent sçavoir
 Tous les sept ars de la theologie.
 Mais je ne quiers richesse ne clergie,
 Fors que Venus et Juno, sœur Bacus,
 Me donnassent, pas nature obligie,
 Vit de vint ans et tousjours vint escus (*PS*, LXXIV, v. 1-10).

De la pièce originelle de Deschamps, l'auteur anonyme a retenu l'effet de suspension que permet la ballade par la révélation du véritable sujet en refrain, qui brise une fois de plus la tonalité générique et morale initiale. La mention de « tous les sept ars de la theologie » renvoie-t-elle à la ballade des « blobes », où Deschamps se vante « Tous les .VII. ars oy en ma retentive¹¹¹ » ? La pièce anonyme semble en effet avoir combiné une inspiration issue de ces

¹¹⁰ Schwob souligne : « [i]l est évident que la pièce du ms. 2375 et celle du ms. LIII de Stockholm appartiennent au même cycle que la ballade MCV d'Eustache Deschamps qu'il est nécessaire d'y comparer », *PS*, p. 288.

¹¹¹ ED, Vol. II, CCXXV, v. 3.

deux textes de Deschamps portant sur le vieillissement, puisqu'elle oriente plus fortement l'énumération qui précède le regret du vit vers la thématique des honneurs sociaux et intellectuels, exactement comme le fait en première strophe la pièce des « blobes ». Il s'agit bien cependant d'énumérer des qualités et des biens apparemment souhaitables mais qui s'avèrent ridicules face au bonheur de posséder l'organe sexuel de la jeunesse. Conçue en lien étroit avec la ballade du vit d'Orléans, la pièce produit une variation d'importance en ajoutant au souhait du vit celui des « vint escus ». Il ne s'agit pas uniquement de façonner une formule qui, par le redoublement du numéral, aboutit à un refrain harmonieux et facilement mémorisable, semblable à un proverbe. Pour Rose M. Bidler, il ne fait pas de doute qu'il faille entendre ce syntagme comme un jeu de mots érotique, les « vint escus » renvoyant à un obscène « vin de cul¹¹² ». Sans évacuer cette hypothèse, rappelons que la mention de la somme chiffrée entre en dialogue avec la pièce originelle, dans laquelle Deschamps repousse la gravité du « mal de non argent avoir » : il n'est pas question, le sujet lyrique le précise bien, d'acquérir « richesse » mais de disposer d'une somme honnête et constante, toujours suffisante pour vivre. Ajoutant aux maux du vieillard la hantise de la paupérisation, le poète anonyme dégrade encore l'allusion à l'amour physique, ainsi apparenté à une pratique tarifée : il précise du reste à la seconde strophe que « Bien appartient, pour dame estre servie, / Vit de vint ans et tousjours vint escus¹¹³ ». Si l'on verra plus loin que l'assemblage de l'*ethos* de pauvreté et de vieillesse s'avère traditionnel dans la poésie en moyen français, cette association prend peut-être une signification particulière dans le cadre de textes sur l'impuissance sexuelle qui signalent une masculinité dégradée. Derek G. Neal défend en effet que la mauvaise gestion des finances personnelles et familiales met en péril la masculinité dans la société médiévale anglaise :

[p]roperty was the most tangible nonfleshly form of the substance comprising this masculine body. Men could experience its waste or loss like the emaciation of a muscle, or as the expenditure of a masculine essence, like semen depleted through unguarded sexual indulgence¹¹⁴.

Par la corrélation que la ballade anonyme établit entre déchéance sexuelle et déclin économique se forme ainsi peut-être l'image d'une virilité considérablement dégradée mais cohérente aux yeux du public médiéval.

¹¹² Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique*, *op. cit.*, entrée « vin », p. 636.

¹¹³ *PS*, LXXIV, v. 19-20.

¹¹⁴ « La propriété incarnait la forme abstraite la plus tangible de la substance qui compose le corps masculin. Les hommes pouvaient faire l'expérience de son gaspillage ou de sa perte, comme de celle de l'émaciation d'un muscle, ou comme la dépense d'une essence masculine, par exemple le sperme épuisé par une indulgence sexuelle non contrôlée » (nous traduisons), Derek G. Neal, *The Masculine Self in Medieval England*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008, p. 67-68.

La seconde ballade anonyme, dont seule la première strophe a été transcrite en note par Schwob, reprend également l'organisation de la pièce de Deschamps et son effet de suspension mais avec une moindre subtilité :

Je fus l'autrier en une compaignie
Où il avoit gens de plusieurs estas
L'un souhaitoit honneur, chevalerie
Et l'autre escus et florins à grans tas ;
L'autre beaulté, l'autre belle loquence ;
L'autre vouloit avoir toute science.
Mais quant à moy je souhaite sans plus
Vit d'Orleans et tousjours dix escus (*PS*, p. 288).

Sans que l'on puisse établir avec certitude l'ordre de composition des deux pièces, il est clair qu'elles sont inspirées l'une de l'autre. Au-delà même de la ressemblance évidente du refrain, toutes deux choisissent d'énumérer en début de strophe les bienfaits souhaités par certains plutôt que les malheurs qu'accumule Deschamps. Les mêmes éléments sont mentionnés d'une pièce anonyme à l'autre : grandeur sociale, richesse, connaissance intellectuelle, etc. La seconde ballade fait en revanche le choix d'ancrer immédiatement le discours dans une anecdote subjective – « Je fus l'autrier en une compaignie » – qui forme certes essentiellement le prétexte à l'énumération et place le sujet lyrique dans une position d'observateur très courante dans la lyrique des XIV^e et XV^e siècles, mais qui a l'inconvénient d'amoindrir l'effet de chute dans la subjectivité que produisent les derniers vers de la strophe. Il reste saisissant que le poète anonyme choisisse de s'approprier le « vit d'Orleans » alors même que celui-ci est à l'origine étroitement associé à la personne historique de Deschamps. De cette reprise par des anonymes d'un biographème et de la structure de la pièce initiale, on peut sans grand risque conclure au succès de la ballade de Deschamps, dont l'effet comique a paru suffisamment puissant pour être imité par d'autres. Deschamps est donc parvenu à inventer un canevas poétique d'évocation de l'impuissance sexuelle qui tire avantageusement parti de la forme de la ballade et contribue à renouveler les manières de dire l'obscénité sénescence. Les deux textes d'imitation prouvent de surcroît que c'est avant tout l'effet de subjectivité qui a séduit les successeurs du Champenois, les conduisant à investir tels quels des détails appartenant à la vie de Deschamps.

Une fois de plus, il apparaît donc non seulement que les thèmes et les procédés du comique obscène lié aux corps sénescents circulent intensément en cette fin de Moyen Âge mais on comprend qu'ils fonctionnent dans la mesure où ils se donnent comme comique incarné, que leur succès est souvent lié à des voix, à des *persona* spécifiques. Toujours attribuée à une subjectivité, l'impuissance sexuelle suppose un drame comique individualisé qui n'est

cependant pas toujours pleinement intégré au masque du poète. Nous avons déjà identifié au chapitre précédent une partie des expédients employés pour entretenir la projection biographique – mention du nom, autoportrait adressé. L’obscénité liée à l’impuissance sexuelle garde la particularité d’être souvent traitée de manière isolée, elle conserve jusqu’à la fin du Moyen Âge une spécificité de registre. Les déficiences de l’organe sont alors banalisées par Molinet qui en fait l’un des attendus de ses portraits en vieillard. Bien avant, Deschamps aura su donner une forme originale à la lamentation sur le vit de jeunesse, en usant finement des potentialités d’une forme fixe. Il n’est ainsi pas anodin que, de toutes les ballades de Deschamps sur l’impuissance sexuelle, ce soit la plus marquée biographiquement qui ait emporté la faveur des poètes qui lui succèdent.

3. L’obscène exemplaire ou les vertus didactiques de l’impuissance

Alors que le comique lié à l’indécence sénescence vaut la plupart du temps pour lui seul, certains textes lui accordent une portée didactique qui dépasse la simple exhibition de soi : l’organe sexuel défaillant se montre alors pour mieux apprendre, il devient l’instrument d’une leçon. Cette fonction d’instruction nous oblige à anticiper l’enquête sur le didactisme associé aux vieillards qui sera au cœur de notre troisième partie. L’association du discours obscène et de la tendance à l’instruction soulève malgré tout, pensons-nous, des questionnements suffisamment isolés pour être traités dès à présent : l’hybridation de registres entre la gravité de la mission morale que se donnent les poètes et la légèreté des fonctions les plus basses du corps interroge la cohérence de nos textes et la possibilité d’une contamination d’un discours par l’autre. En d’autres termes, nous nous demanderons si le didactisme a pour fonction d’amoindrir l’obscénité des textes en leur conférant un impact plus sérieux ou si, à l’inverse, l’impuissance sexuelle est utilisée pour saper la gravité du discours moral.

De fait, il ne s’agit pas d’une tendance majoritaire : seuls trois textes de notre corpus thématique contiennent une mise en garde explicite à l’encontre d’un public plus large mais il est significatif que, parmi ces trois pièces, deux soient écrites par Deschamps, le plus moraliste de nos poètes et celui qui tend le plus à employer son propre corps pour véhiculer un discours d’instruction. Il est aussi frappant que l’ensemble des trois textes véhicule rigoureusement le même type d’enseignement : il faut prendre garde à ne pas abuser de l’activité sexuelle, qui menace d’épuiser les forces corporelles et peut s’avérer néfaste. Le conseil correspond aux acquis de la médecine aristotélicienne que répètent les *regimines sanitatis* : la mesure est nécessaire en toute chose et les excès érotiques de la jeunesse ont de graves conséquences une

fois atteint le grand âge. Au-delà de la fixité de cette morale sexuelle, on peut noter que sans toujours diffuser *in extenso* une éthique de la modération, de nombreux textes de notre corpus mettent en scène des vieillards confessant leurs excès : « Trop ay fréquenté le mestier » se lamente par exemple le sujet lyrique d'une ballade de Deschamps, affirmation que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les épîtres de Molinet, où l'aveu de débauche accompagne la construction d'un *ethos* de poète vieux et désargenté :

Et tant au bas mestier je me suis occupé
Qu'en la fin de mes jours je me trouve pippé (Molinet, *F&D II*, PF, XXXIV, v. 8-9).
Depuis le jour que fortune m'advint
De perdre l'oeul, nul plaisir ne me vint ;
D'argent je suis et de jeunesse vuit,
Viellasse approche et gaires ne me duit ;
J'ay perdu voix et sy ay perdu nom,
Chanter ne puis le Credo *in unum*
Et mon pauvre v.i.t. ay perdu aux
Deduis d'amours, en faisant ung duo
Sus ung lit mol (*ibid.*, XXXV, v. 11-19).

Le premier extrait exprime de manière relativement attendue les dérèglements de la jeunesse mais il en va différemment du second, qui forme le point culminant de l'énumération des différentes dégradations qu'a connues le sujet lyrique. Jacques Lemaire prend partiellement au sérieux cette plainte et y lit une entreprise d'autojustification par laquelle le poète « cherche à tout prix des explications médicales à la faillite de ses entreprises érotiques », mais paraît soupçonner l'emploi d'un *topos* lorsqu'il reconnaît que Molinet suit là « une opinion assez communément admise¹¹⁵ ». On soulignera surtout que l'humour de ces vers tient à l'idée que l'on puisse « perdre » son vit comme on perd l'œil, la voix ou l'argent ; Molinet réemploie le mécanisme comique bien connu de l'obscène médiéval qui tient à autonomiser l'organe sexuel, doué de volonté et de vie, pour déplorer sa disparition. Bien qu'elles ne proposent pas d'enseignement particulier, ces pièces rejoignent les textes plus directement didactiques en ce qu'elles exposent la part dysphorique d'une sexualité pourtant prolifique, prenant donc l'exact contrepied de l'orientation obscène traditionnelle, qui consiste plutôt en une célébration de la « basse ». Une partition de contenu s'applique donc à notre corpus qui tient à la manière dont sont considérés les exploits de la jeunesse, avec une nostalgie qui souhaiterait pouvoir de nouveau les accomplir – c'est l'inflexion que porte la série du vit d'Orléans – ou selon les remords qu'imposent les douleurs qu'en a tirées le corps. Le corps sénescence porte par conséquent la possibilité de renouveler le discours de l'obscène en se présentant comme le

¹¹⁵ Jacques Lemaire, « Jean Molinet et le thème de la vieillesse », art. cit.

négalif des exploits sexuels de jeunesse que ce type de discours prône habituellement : revenu de ces débordements, il en mesure les conséquences. Il incarne en partie ce que David Dorais nomme pour la poésie renaissante le « corps contre-érotique », c'est-à-dire « un corps placé dans une situation érotique, mais exprimant des valeurs esthétiques ou morales négatives » et qui permet par conséquent de « sanctionner un comportement érotique répréhensible¹¹⁶ ». Quoique dissociés, comme nous l'avons dit, d'un contexte érotique, les textes réunis témoignent de cette tendance à réprimer l'excès vénérien par l'exemple.

On doit néanmoins reconnaître qu'il arrive que les poètes de l'impuissance continuent d'encourager le plus traditionnellement du monde à la débauche sexuelle, selon un principe de stricte dissociation des âges de la vie qui fait de l'excès érotique le privilège de la jeunesse. C'est le cas de Molinet qui, dans la réponse qui met à profit le rondeau de son ami Antoine Busnois, enjoint à ceux qui en sont encore capables de profiter des plaisirs sensuels :

Se vous avés les harnais bien tendus,
Cornés, prenés et abbatés la beste,
Busquiés, mailliés, usés d'escus fendus,
Perchiés, lanchiés et faictes grand tempeste (Molinet, *F&D II*, PF, II, v. 61-64).

C'est à la suite immédiate de ces vers qui mobilisent des métaphores guerrières et cynégétiques éculées que le poète évoque « [s]on roncinet » qui « ne voeult lever la teste¹¹⁷ ». La liste étourdissante d'actions désignant l'acte sexuel correspond à l'esthétique générale de Molinet et de la pièce en question mais a aussi plus particulièrement pour fonction de dessiner un contraste compensatoire et saisissant entre l'état léthargique de l'organe sexuel et l'énergie débordante que demandent les ébats érotiques de jeunesse. Dans la violence avec laquelle il évoque les corps des femmes – certes typique des textes licencieux –, la leçon prodiguée par Molinet rejoint la veine des contre-leçons habituellement véhiculées, nous le verrons, par les *vetulae* comme la Belle Heaulmière : le vieillissement qui dégrade irrémédiablement les corps encourage d'autant plus à tirer profit de l'autre sexe durant la jeunesse bien portante.

Si l'impuissance sexuelle constitue l'une des affections traditionnelles des vieillards en poésie, elle n'emprunte donc pas toujours pour autant les mêmes procédés d'élargissement du discours ni n'acquiert la même valeur didactique. Il faut encore déterminer si la leçon de

¹¹⁶ David Dorais, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, op. cit., chapitre 2, disponible en ligne, <https://books.openedition.org/pum/9323> (consulté le 19/06/2021). Ce « corps contre-érotique » s'incarne notamment dans les excès des vérolés, qui porte de manière similaire des enseignements sur les excès sexuels, voir à ce sujet la thèse inédite de Jérôme Laubner, *Vénus malade : représentations de la vérole et des vérolés dans les discours littéraires et médicaux en France (1495-1630)*, thèse de doctorat en cours à l'Université de Bâle et à Sorbonne Université, soutenance prévue le vendredi 18 juin 2022. Voir également son article « La 'chair molle' de la vérole : réflexions sur une virilité vérolée », dans *Molleses renaissantes*, op. cit., p. 113-131.

¹¹⁷ Molinet, *F&D II*, PF, II, v. 65.

modération sexuelle professée l'est de façon sérieuse ou s'il s'agit essentiellement d'une parodie de poésie morale. Il est certain que Deschamps investit dans les deux textes sur l'impuissance qui véhiculent un enseignement le même code d'écriture que dans son didactisme habituel. Dans l'une de ces deux ballades, la leçon apparaît comme de coutume en envoi et assure le glissement final vers un propos à valeur plus générique :

Princes, le broyer m'a destruit
En jeusne temps, pensez y tuit ;
Gardez vous d'ainsi encheoir.
Par jeunesse ay esté seduit
Tant que jamais n'aray deduit,
Par default de bon vit avoir (ED, vol.VI, MCCXXVII, v. 31-36).

La mise en garde s'énonce dans les termes habituels, employant le lexique moral attendu : il faut éviter les pièges de la jeunesse, qui « séduit » et menace les jeunes âmes. Mais l'injonction « pensez y tuit », qui est d'ordinaire associée aux sujets sérieux du *memento mori* ou du *memento senescere* et enjoint à se préoccuper du salut apparaît ici dans un contexte bien moins solennel. Car des références crues à l'activité sexuelle encadrent le texte – « le broyer », le « bon vit » – et en nuancent la gravité, qui apparaît dès lors comme obligatoirement déplacée dans ses formulations hyperboliques – « le broyer m'a destruit ». Il n'est plus question de prôner un enseignement qui élève l'âme des lecteurs et lectrices mais de garantir simplement la persistance du « deduit », du plaisir dont le sujet lyrique est désormais privé. Dans le cas du texte qui nous occupe, la thématique de l'impuissance sexuelle ne conduit donc qu'à une morale elle-même licencieuse, qui invite à limiter les ébats pour mieux les apprécier tout au long de l'existence. Il en va de même d'un poème anonyme où le sujet lyrique décrit les conséquences sur son corps des turpitudes qui l'ont poussé plus jeune à « Boire sans soif et chevaucher sans selle¹¹⁸ ». Après avoir décrit les signes d'une vieillesse causée par les excès et exposé l'impuissance sexuelle qui l'a atteint, le sujet lyrique exprime la violence des douleurs qu'il éprouve et affirme son renoncement aux plaisirs de la chair :

Au dernier point je n'y retourneroye
A chevalcher sans selle nullement :
Car tout le cul je m'y escorcheroye.
Boire sans soif fait on communement.
Il y pert bien a mes yeux seulement
Qui rouges sont comme charbons d'atelle.
Tels les aront les aultres seurement
Buvans sans soif et chevauchans sans selle (PS, LXXI, v. 17-24).

¹¹⁸ PS, LXXI, refrain.

La description des maux éprouvés par un corps trop sollicité doit fournir une vive illustration des méfaits d'une vie dissolue mais il ne faudrait pas y lire un trait d'écriture réaliste, emprunté à une tradition médicale de discours sur les excès sexuels ou les maladies vénériennes. Les poèmes de l'impuissance sexuelle tirent peu profit des traités médicaux et reproduisent essentiellement les codes d'une veine littéraire à la fois comique et morale : il n'est ainsi jamais question en des termes techniques de la déperdition des fluides qu'a pu causer une sexualité à outrance¹¹⁹. Les yeux rouges « comme charbons d'atelle » présentent un signe de lubricité et d'alcoolisme relativement courant dans la littérature médiévale : il est par exemple semblablement question dans une ballade attribuée à Deschamps d'une figure comique de prêtre aviné dont les yeux sont « plus rouges que corail¹²⁰ ». L'envoi de la ballade anonyme prône sans conteste un retour à des habitudes de vie plus modérées :

Prince, je dis à mon bon essient
Que vouldroit mieulx, qui n'a bonne cervelle,
Soy reposer que menu et souvent
Boire sans soif et chevaucher sans selle (*PS*, LXXI, v. 25-28).

Le repos reste cependant le seul horizon de cette pièce qui expose pourtant avec virulence un corps dévitalisé : quoiqu'il soit ici véritablement question d'abstinence, cette perspective de relâchement n'a rien d'une élévation. Il est vrai que le conseil entre une fois de plus en franche contradiction avec l'encouragement aux exploits sexuels que contient ordinairement la veine licencieuse. Les poètes de la sénescence s'intéressent désormais aux conséquences des beuveries et des excès de luxure, prenant avec ostentation le contrepied d'une poésie obscène de la jeunesse. Mais l'on soupçonne rapidement que ce chant inverse se complait trop à détailler les effets de la débauche passée : le « cul » écorché, les yeux « rouges [...] comme charbons d'atelle » dessinent le portrait d'un sujet lyrique qui n'est en vérité pas moins excessif que son équivalent de jeunesse et l'exagération de cette description ne manquait probablement pas de susciter l'hilarité d'un public médiéval friand de ce type d'humour. C'est donc dans le plaisir

¹¹⁹ Sur les conséquences de l'excès de relations sexuelles telles que la tradition médicale les décrit, voir Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 76-78 ainsi que Bernard Ribémont, qui reprend en partie leurs analyses dans *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 115-116.

¹²⁰ ED, Vol X, XXXIV, v. 9. Voir également le refrain de la ballade : « S'il n'eust eu les paupieres sy rouges ». Rappelant qu'une rougeur oculaire est fréquemment associée aux lubriques, David Dorais cite Évrard de Conty : « [l]a rouge couleur se signifie l'amour furieuse et ardant ou les amans esprendent et ardent come feu, pour le desir desordené qu'ilz ont de ataindre le delit ymaginé qu'ilz quierent et attendent [...]. Briefment, c'est l'amour fole et l'amour bestial », *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal, CERES, 1993, p. 622 (cité par David Dorais, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, chapitre 2, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pum/9323#ftn29>).

de relater les conséquences d'une pratique sexuelle et festive outrancière que les poèmes de l'impuissance sexuelle tirent une partie de leur attrait : la leçon ne réoriente pas le discours mais constitue au contraire un ingrédient comique supplémentaire.

Dans ce jeu de dupe autour du véritable sérieux des enseignements véhiculés, la seconde ballade didactique de Deschamps s'illustre de manière toute particulière. Le forgeron qui a comme tous consommé à outrance la sensualité se plaint à la dernière strophe du degré inédit de son mal – « Nulz ne scet les maulx que j'endure¹²¹ » – et forme immédiatement le vœu que sa douleur serve d'exemple aux plus jeunes :

Ne frapez sur les enclumiaux
Tant com j'ay fait, doulz jouvenciaux ;
Par moy vous sont figures peintes
D'eschuer les ardans fourniaux (ED, Vol. VIII, MCCCCLXXXVII, v. 26-29).

L'adresse inhabituellement élégante aux « doulz jouvenciaux » ancre le texte dans le style élevé qui correspond à l'ensemble du poème. Dans cette pièce en effet, Deschamps use de la métaphore relativement habituelle du forgeron mais contrairement à la manière dont elle est utilisée dans d'autres poèmes, l'image aboutit plutôt à une atténuation de l'obscénité. Aussi le refrain de la ballade évoque-t-il toujours l'impuissance mais selon une modalité relativement elliptique : « Toutes mes forces sont estaintes¹²² ». La pièce joue d'un double langage permanent qui traite avec noblesse un sujet évidemment vulgaire. La leçon prônée à la fin du texte marque donc l'aboutissement de cette emphase héroï-comique et prend l'allure d'une recommandation élevée, qui a trait aux âmes des lecteurs et des lectrices, les « ardans fourniaux » désignant aussi bien les sexes redoutables des femmes que les feux de l'enfer. L'envoi achève de semer une confusion comique quant au véritable niveau d'expression de ce texte ambigu :

Princes, je suis en adventure,
Par default de garder mesure,
De requerir Dieu, sains et saintes
Que la mort ne me queure seure ;
Ma vie en voy en adventure :
Toutes mes forces sont estaintes (ED, Vol. VIII, MCCCCLXXXVII, v. 31-36).

Après avoir orienté son propos vers l'enseignement d'autrui, le sujet lyrique revient à son désespoir mais c'est pour en faire comprendre l'extrémité parodique. L'appel à « Dieu » et aux « sains et saintes » reprend l'inflexion chrétienne déjà posée : l'impuissance sexuelle fait courir

¹²¹ ED, Vol. VIII, MCCCCLXXXVII, v. 25.

¹²² *Ibid.*

un danger considérable au sujet lyrique, qui voit son péril proche à cause de l'activité sexuelle trop intense dans laquelle il s'est abîmé. Il est vrai que toute référence obscène a quitté l'envoi, qui se présente comme n'importe quelle pièce morale sur la nécessité de penser au salut : Deschamps s'amuse à tenir jusqu'au bout l'ambiguïté du procédé. Une fois de plus le didactisme lié aux poèmes de l'impuissance ne se présente donc pas comme une morale du corps à part, considérée avec sérieux, mais exploite les codes traditionnels de la poésie didactique chrétienne pour les détourner en une version plus ou moins obscène.

Impudique et dérangeant, le geste de monstration du vit impuissant dispose somme toute à la fin du Moyen Âge d'une esthétique d'une grande stabilité qui en circonscrit les thèmes, les effets et les images. En se plaçant à l'exacte conjonction de deux types de discours, l'obscène et la sénescence, il porte néanmoins la possibilité d'un enrichissement des codes textuels impliqués. Tout en empruntant à la tradition élégiaque qui les précède, les poèmes de l'impuissance sexuelle en redéfinissent largement les enjeux et le contexte d'évocation, désormais fortement détaché du chant érotique. Gros plans et personnifications imagées de vits défaillants se teintent d'inquiétude ou de jubilation, inversent les formules habituelles de la sexualité puissante pour transformer l'échec en triomphe comique. Sans inventer pour autant un nouveau langage licencieux, les poètes de la sénescence appliquent à l'obscène leurs techniques et leurs tonalités : la défaillance devient une vantardise inversée. Elle est un marqueur de distinction, de complicité masculine entre ceux qui ont renoncé à l'amour, voire une occasion de professer des leçons en vérité dépourvues d'esprit de sérieux. Deschamps est pour beaucoup dans ce mouvement de réajustement d'un *topos* préexistant, qu'il s'amuse à décliner dans des ballades auxquelles il confère une coloration biographique plus ou moins importante. Bien conscients de la richesse de ce programme comique, ses successeurs ont su faire de l'impuissance le cœur d'un jeu littéraire inépuisable, qui transforme la défaillance sexuelle en principe d'une prise de pouvoir poétique.

Deuxième partie

Le vieillissement au féminin :
vers d'hommes, sénescences de femmes

Fallait-il consacrer une partie intégrale de ce travail à l'étude des représentations du vieillissement au féminin ? Plus que son pendant masculin, le vieillissement des femmes a attiré ces dernières années l'intérêt des spécialistes de littérature, sans doute parce qu'il associe aux problématiques très actuelles de la sénescence des populations les enjeux propres aux représentations des femmes. Qu'elles s'inscrivent ou non dans le florissement des études de genre, de nombreuses études récentes se penchent sur le vieillir des femmes en littérature¹. Or les corps de vieilles femmes sont rares dans la poésie de la fin du Moyen Âge, trop rares, peut-être, pour leur accorder une part si importante de l'analyse et amplifier un phénomène esthétique somme toute marginal. Les poètes préfèrent évoquer leur propre corps, ou s'intéresser à un dépérissement universel et par défaut masculin ; ce sont les XVI^e et XVII^e siècles qui cristalliseront davantage le grand moment de représentation des vieillardes². Pourtant, isoler la sénescence des femmes est pertinent dans la mesure où l'on s'assure de respecter une différenciation entretenue par la littérature médiévale elle-même. La vieillarde n'est certes pas un type structurant dans tous les discours. Lorsque Carla Casagrande analyse les discours didactiques consacrés aux rôles et aux règles de comportements que doivent

¹ Voir notamment, pour le domaine français, l'ouvrage essentiel de Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Seyssel, Champ Vallon, 2013. Une étude d'Annette Keilhauer avait inauguré ce renouveau de l'intérêt pour les représentations des femmes âgées, « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », *Gérontologie et société*, n° 114, vol. 28, 2005, p. 149-165. La même chercheuse a dirigé un volume portant sur la question et s'intégrant à la série d'ouvrages initiés par le CRLMC à l'Université de Clermont-Ferrand, *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007. Pour ce qui concerne le Moyen Âge, on peut citer les travaux de Julien Maudoux, dont la thèse est actuellement en cours à l'Université de Bordeaux, portant sur « La vieille femme dans la littérature du Moyen Âge ». Nous renverrons régulièrement aux articles du même auteur : « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », dans *L'Inconvenance*, dir. Béatrice Laville, Élisabeth Magne et Florence Plet, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 41-51 et « Le charme et les vieilles femmes dans l'Antiquité et au Moyen Âge », dans *Le Charme de l'Antiquité à nos jours*, dir. Géraldine Puccini, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 145-157. L'intérêt croissant pour les représentations du vieillissement au féminin trouve enfin un écho incontestable dans les travaux de la jeune recherche : Lola Marcault-Derouard travaille actuellement à l'Université Paris-Cité à une thèse portant sur « Féminin, sexualité et vieillissement dans le théâtre comique du XVIII^e siècle ». Nous préparons avec sa collaboration et celle d'autres jeunes chercheurs et chercheuses (Lucie Nizard, Anne-Claire Marpeau, Charles Plet, Stéphane Pouyaud), des journées d'études intitulées « Corps désirés, corps indésirables : âges de la vie des femmes et sexualités en littérature du Moyen-Âge à nos jours » qui se tiendront à l'hiver 2023.

² Voir à ce sujet le travail de doctorat mené par Louise Dehondt à l'Université d'Amiens et soutenu le 2 décembre 2021 : *Le Poète, la rose et le sablier. Représentations de la vieillesse féminine dans la poésie en langue romane de la Renaissance*, ainsi que l'article de Jacques Bailbé : « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 1, 1964, p. 98-119.

adopter les femmes dans la société médiévale, elle montre par exemple que les catégories que construisent ces discours relèvent de la sexualité plutôt que de l'âge :

[...] la majorité des sermons et des traités moraux adressés aux femmes [...] choisissent de classer les femmes sur la base du critère spirituel de chasteté et laissent au second plan, ou même mettent complètement de côté, les classifications de type social³.

Moins qu'un désintéret de la période pour l'âge des femmes, la prééminence d'un critère spirituel et sexuel traduit l'obsession d'une société pour la valeur d'honneur, entendue pour les femmes comme la préservation de leur intégrité charnelle. Déssexualisées, les vieillardes entrent moins dans le champ de compétence d'une littérature prescriptive : leurs péchés sont trop lointains, elles ne sont plus concernées par les préceptes qui doivent les garder du désir.

La poésie, pour sa part, élabore la vieillarde comme un type à part entière, avec lequel elle entretient un rapport ambigu. Dans les règles implicites qui modèlent les représentations poétiques, la sénescence au féminin possède des traits propres qui la distinguent nettement de ses équivalents masculins et cette distinction n'a bien sûr pas échappé aux spécialistes de littérature médiévale. Ainsi Bernard Ribémont souligne-t-il très justement que les incarnations du vieillissement dans la littérature médiévale s'ordonnent autour de deux oppositions : l'une éthique, entre valorisation de la sagesse et négativité de la décrépitude ; l'autre genrée, entre vieillissement au féminin et vieillissement au masculin. Contrairement aux hommes, les vieillardes ne connaîtraient pas le pôle positif de la sénescence :

[d]ans nos textes en effet, le départ entre l'homme et la femme est assez net. Du côté masculin, on peut proposer une première bipartition : du côté positif, la sagesse et la piété ; du côté négatif, l'avarice et le fol désir, souvent incestueux. Du côté féminin, les personnages oscilleront entre piété et lubricité : mais l'âge au féminin fait nettement pencher la bascule vers le pôle misogynne et c'est surtout la vieille lubrique qui occupe le devant de la scène⁴.

D'autres analystes ont remarqué l'écart frappant qui sépare les représentations du vieillissement des deux sexes et qui dégrade davantage les vieillardes : Alice Planche propose une analyse croisée des deux régimes et souligne que « [b]ien qu'elles aient un bon nombre de traits communs, les deux figures ne se recouvrent pas⁵ ». Madeleine Jeay rappelle que si les poètes s'expriment sur la sénescence « en termes plus violents, plus dégradants lorsqu'il s'agit du corps féminin », cette « asymétrie » est d'abord imputable « à des cultures où la femme est posée en objet du désir de l'homme⁶ ». Les textes du Moyen Âge reproduisent donc ce que Susan Sontag, dans un article resté célèbre, nommait pour la période contemporaine le « *double standard of aging* » : aujourd'hui comme hier, le vieillissement pèse davantage sur les femmes,

³ Carla Casagrande, *Histoire des femmes en Occident, tome 2, Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1990, p. 116.

⁴ Bernard Ribémont, « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », art. cit.

⁵ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 40.

⁶ Madeleine Jeay, *Obscène Moyen Âge, op. cit.*, p. 142.

qui ne connaissent pas les bénéfices qu'il apporte aux hommes dans la culture collective⁷. Sans nier qu'elles fassent état d'une conception patriarcale des âges de la vie dont les manifestations dans la société médiévale sont bien réelles, nous pensons que ces représentations méritent d'être ancrées dans un type d'écriture, tout particulièrement pour ce qui concerne un corpus de nature poétique.

Plus que pour les hommes encore, la sénescence des femmes serait contraire aux codes de l'imaginaire lyrique, inassimilable par un univers courtois. L'allégorie de Vieillesse peinte sur les murs du verger du *Roman de la Rose* a bien les traits d'une femme. Guillaume de Lorris ne respecte pourtant pas l'interdit posé et intègre à son texte un personnage de vieille femme que son continuateur se charge de rendre mémorable, comme si l'interdit de représentation posé ne pouvait qu'être outrepassé tant le personnage de la *vetula* antique est ancré dans les mentalités médiévales⁸. C'est cette répugnance mêlée de fascination dont héritent les poètes de la fin du Moyen Âge pour les corps de vieilles femmes. Quelques vieillardes surgissent dans la poésie de la période et elles sont d'autant plus remarquables qu'elles sont extrêmement marginales : nous supposerons que dans leur exceptionnalité se jouent des choix d'écriture particulièrement forts, des modalités de représentation singulièrement significatives. Nous souhaitons interroger leurs incarnations en les mettant en lien avec les représentations que proposent les poètes de leur propre sénescence : la sempiternelle *vetula* est-elle modifiée, en cette fin de Moyen Âge, sous l'effet de l'intensification des représentations de la sénescence ? Parce qu'ils s'arrogent plus fréquemment le masque de vieillards, les poètes refondent-ils le regard qu'ils portent sur le grand âge des femmes ?

Assurément les vieilles femmes se voient façonnées par un regard essentiellement masculin, qui définit leurs contours en respectant une tradition misogyne. Nous formons néanmoins l'hypothèse que les vieillardes ne sont pas uniquement utilisées par les poètes comme des corps repoussoirs permettant de questionner les limites des codes lyriques ou comme des antinomies des vieux hommes. Leurs représentations doivent être envisagées dans leur altérité avec le vieillissement au masculin mais peuvent aussi porter des stratégies poétiques particulières, s'inscrire dans une tradition qui leur est spécifique et que nous analyserons dans un premier temps. Les représentations qu'Eustache Deschamps et François Villon proposent de la vieillarde occupent une place particulière dans notre corpus poétique :

⁷ « [L]e double standard du vieillissement » (nous traduisons), Susan Sontag, "The Double Standard of Aging", *Saturday Review*, n° 39, 1972, p. 29-38.

⁸ Sur ce geste paradoxal, voir Melinda Marsh Heywood, "The Withered Rose: Seduction and the Poetics of Old Age in the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris", *French Forum*, vol. 25, n° 1, Janvier 2000, p. 5-22.

appartenant à des générations différentes, Deschamps et Villon font des vieillardes des sujets lyriques s'exprimant à la première personne, participant et se détachant tout à la fois du modèle contraignant de la *vetula*. Ce faisant, ils élaborent un dialogue intéressant entre les personnages de vieilles qu'ils laissent s'épancher et l'expression de leur propre vieillissement, sous son incarnation masculine et prétendument biographique. La vieillarde ne constitue plus uniquement un corps à repousser mais une identité qui peut servir le masque du poète. Ces expressions du vieillissement au féminin incarné à la première personne nous intéresseront dans un second temps : les textes d'Eustache Deschamps et de François Villon constitueront la pierre angulaire des analyses de notre second chapitre, qui ne s'interdira pas l'étude ponctuelle d'autres corpus. La célébrité de la Belle Heaulmière suffirait à nous en convaincre : les vieillardes méritent une analyse à part entière.

Chapitre 4

Les potentialités réduites du vieillissement au féminin

Exclues, selon Bernard Ribémont, de la « polarité » qui caractérise les évocations des vieillards, les vieilles femmes possèdent elles aussi un ensemble constant de vices et de disgrâces. Plus encore que pour les corps d'hommes, les poètes s'inscrivent dans une tradition fixe de représentation lorsqu'ils évoquent la sénescence au féminin. Tout corps de vieille femme porte en lui la matrice de la *vetula*, ne serait-ce que dans l'horizon d'attente du public médiéval. Ce personnage de vieille entremetteuse rusée, laide, inquiétante et malveillante a été façonné conjointement par différents types de textes, laïcs ou cléricaux. De l'Antiquité au Moyen Âge, des traités scientifiques ont établi les causes naturelles de sa nature vicieuse, des textes misogynes en ont proposé un portrait à charge, le théâtre comique et la narration ont investi ses premières manifestations fictionnelles. Le type s'enrichit durant la période médiévale d'un folklore et d'une littérature théologique nourris par les fantômes qui entourent la sorcière. En somme, le type de la *vetula* est en circulation constante au Moyen Âge, repris, échangé, complété, pris dans le processus mouvant d'une culture collective. Si d'excellentes études se sont déjà chargées d'établir les contours généraux de ce personnage¹, nous entendons comprendre plus spécifiquement la manière dont les poètes se saisissent de cette identité bien établie par une tradition qui les précède. La *vetula* forme indubitablement le modèle mental que les poètes ont à leur disposition lorsqu'ils choisissent d'écrire sur la vieillesse au féminin. Nul doute que les vieilles femmes de Villon ou Deschamps sont en grande partie des avatars de la

¹ Citons en premier lieu l'étude très complète que Joseph de Morawski consacre à la *vetula*, et plus largement au personnage de l'entremetteuse, « La vieille, histoire d'un type », *Pamphile et Galatée*, Paris, Champion, 1917, p. 90-155. Adoptant un point de vue disciplinaire différent, Jole Agrimi et Chiara Crisciani ont également produit une étude d'importance sur le personnage : « Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula* (XIII^e-XV^e siècles) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 48, 1993, p. 1281-1308, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_5_279212 (consulté le 28/01/2022). Voir enfin l'étude d'Heather Arden, « La vieille femme dans la littérature médiévale : sexualité et narrativité », dans *Europäische Literaturen im Mittelalter. Mélanges en l'honneur de Wolfgang Spiewok à l'occasion de son 65^e anniversaire*, dir. Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke, 1994, p. 1-7 et celle de Gretchen Mieszkowski, « Old Age and Medieval Misogyny: The Old Woman » dans *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, dir. Albrecht Classen, Berlin et New-York, De Gruyter, 2007, p. 299-309. Nos réflexions prennent leur source dans ces différents travaux auxquels nous référerons tout au long de cette partie.

vetula latine, mâtinés de l'héritage du *Roman de la Rose* et du *De vetula*, que Jean Le Fèvre traduit en langue vernaculaire durant notre période d'étude. Ces survivances de la *vetula* donnent une image peu enviable du vieillissement au féminin mais l'inscrivent aussi dans une réception comique : les défauts dont les vieillardes sont criblées doivent faire rire.

Établir la manière dont les textes rendent compte du vieillissement au féminin suppose de brosser le portrait type de cette *vetula*, dans ses dimensions physiques et intellectuelles. Afin d'éviter une fastidieuse énumération de caractéristiques comiques, nous nous attarderons sur les éléments qui apparaissent le plus fréquemment et qui révèlent le mieux la recherche d'une différenciation entre vieillissements au masculin et au féminin. Quels défauts déjà fixés par la tradition antique les poètes réinvestissent-ils le plus volontiers ? Nous nous intéresserons aux modalités d'apparition de la *vetula* en poésie, à la recherche de ce qui les distingue du vieillissement au masculin dans les types d'écriture et les contenus thématiques. Les vieillardes apparaîtront dans un premier temps comme sujets ou cibles de la parole poétique, mais souvent associées aux mêmes contenus et générées par les mêmes intentions esthétiques. Nous nous pencherons ensuite sur les caractéristiques les plus frappantes du corps des *vetulae* : limitée à première vue par une palette plus étroite de formes et de tons, la sénescence des femmes éclate pourtant davantage que celle des hommes par sa dimension charnelle, commandée par les attendus du type.

I. La *vetula* : une identité textuelle contraignante

Comme leurs homologues masculins, les corps de vieillardes sont pris dans des dispositifs précis d'énonciation, de narration et de monstration qu'il nous faut considérer. À la différence des vieillards, leurs contours sont plus contraints, leurs traits définitoires plus stables encore. Les vieilles femmes sont convoquées par les poètes comme de véritables personnages, elles possèdent un rôle et un langage bien établis. Même sollicitées dans la brièveté d'un contexte poétique et non plus romanesque ou théâtral, elles portent les actions mécaniques de la *vetula*. La vieille femme est l'intruse, l'invitée indésirable de la poésie, sa parole émane depuis une position fragile et toujours menacée d'expulsion. Parce que l'éviction la guette, sa présence doit être d'autant plus manifeste, sa voix résonner avec d'autant plus de netteté. Elle est dès lors souvent prise dans des cadres énonciatifs efficaces qui feront l'objet de notre analyse et qui la campent comme un personnage particulier et comique : un discours à la première personne

véhiculant des leçons licencieuses et une poésie de l'insulte qui la désigne comme cible privilégiée de la haine.

1. Des personnages restreints à un discours comique sur l'amour

L'une des caractéristiques les plus stables de la *vetula* est de nature narrative ou discursive : elle se distingue quasi systématiquement par son influence négative ou positive sur l'économie amoureuse qui forme la toile de fond des poèmes dans lesquels elle apparaît. La restriction thématique est claire : le modèle persistant de la *vetula* condamne les vieilles femmes, bien plus que leurs homologues masculins, à ne se déterminer qu'en réaction à leur exclusion du jeu amoureux. Entremetteuses destinées à dévoyer les jeunes filles, elles s'acharnent désespérément à rester les actrices de ce jeu, mues par leur insatiable besoin de jouissance sexuelle. Vieilles sorcières jalouses, elles tâchent d'en interrompre le cours à l'aide de médisances. Elles continuent, quoi qu'il en soit, de graviter autour du thème de l'amour. Plus restreint que celui des vieillards, ce rôle poétique limite leur profil psychologique dont la fonction se résume à motiver une telle malveillance : elles se présentent comme incorrigiblement rapaces et lubriques. Elles sont à l'origine des figures secondaires de l'amour courtois, incarnant une péripétie possible parmi les multiples embûches que doivent traverser les amants. Par la force de leur langage et le comique de leurs interventions, elles acquièrent dans notre corpus le statut autonome de personnages foncièrement anti-lyriques.

a. La verve des *vetulae* ou la vengeance par le langage : proposer un contrepoint didactique

Des *Évangiles des Quenouilles* à la Belle Heaulmière, la réputation d'incorrigibles bavardes des *vetulae* n'est plus à faire : cette « fécondité verbale », pour le dire à l'aide des termes bien choisis d'Heather Arden, « contraste avec leur stérilité physique² ». Il fait peu de doute que les auteurs de notre corpus trouvent dans les incontournables d'une culture littéraire de leur temps l'inspiration de leurs loquaces vieillardes : le *Roman de la Rose* ou *Pamphile et Galatée* et, pour ce qui regarde l'héritage latin, la *Dipsas* que développe Ovide dans les *Amours* constituent d'incontournables références³. Tout en intégrant les personnages de vieilles femmes dans une fiction amoureuse bien définie, ces récits qui précèdent nos auteurs ont conféré une identité

² Heather Arden, « La vieille femme dans la littérature médiévale », art. cit., p. 1.

³ Sur les correspondances et les différences entre les *vetulae* médiévales et la *Dipsas* ovidienne, voir Gretchen Mieszkowski, « Old Age and Medieval Misogyny », art. cit., p. 302-303.

fortement discursive aux vieillardes, elles s’y démarquent avant tout par leurs conseils amoureux⁴. Selon les réflexions de Joseph de Morawski, les récits médiévaux d’inspiration ovidienne contribuent en effet à fixer le type de la « vieille qui enseigne », qu’il considère complémentaire de « la vieille qui agit⁵ ». Les narrations médiévales ne réservent certes pas la vivacité du dialogue à la première personne au seul personnage de la vieille : *Pamphile et Galatée* se présente comme la traduction d’une pièce latine, où les différents personnages paraissent nécessairement définis par leurs discours ; quant au *Roman de la Rose*, la place qu’y tient la parole dans l’introduction des différents protagonistes est connue⁶. Il se peut pourtant que la transposition en langue vulgaire du personnage – qu’assurent durant notre période d’étude le *Pamphile et Galatée* et la version que Jean Le Fèvre livre du *De Vetula* – ait contribué à étendre l’ampleur des prises de parole des vieilles femmes⁷. Dans l’éventail des prises de parole distribuées, l’ingéniosité du propos des *vetulae*, leur rôle décisif dans l’intrigue agencée en font quoi qu’il en soit des personnages hautement mémorables.

Plus brefs, les textes de notre corpus ont su retenir ce caractère fondamentalement discursif des vieillardes : quoique leurs prises de parole n’atteignent pas les quelque mille huit cents vers de la Vieille du *Roman de la Rose*, elles sont régulièrement introduites par un discours direct à la première personne, sans que l’entremise d’un narrateur ne soit plus nécessaire. Parce qu’elle peut l’enserrer dans des formes brèves, la poésie de la fin du Moyen Âge autonomise donc le personnage de la *vetula*, résumant ses apparitions à la chair de ses discours. La fiction qui devrait générer l’apparition du personnage n’apparaît plus qu’en filigrane et ne fait plus intervenir les différentes étapes narratives que respecte par exemple le *De vetula* et que Bernard Ribémont, dans un article éclairant sur le discours de la Vieille chez Jean de Meun,

⁴ Le long discours sur les bénéfices de la séduction que la Vieille de Jean de Meun fait valoir à Bel Accueil est bien connu, le rôle des vieilles femmes d’Ovide et de *Pamphile et Galatée* l’est peut-être moins. Dans les *Amours* d’Ovide, la vieille Dipsas se présente comme une sorcière inquiétante, une force malveillante opposée à la réussite de l’amant auprès de la dame aimée. Le narrateur surprend un discours dans lequel elle conseille à une jeune femme d’accorder ses faveurs à des hommes plus riches que des poètes et de les exploiter sans vergogne, *Les Amours*, I.8., éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1997 (1^{ère} éd. 1930). *Pamphile et Galatée* est à l’origine une comédie composée en latin au XII^e siècle, narrant comment le héros, Pamphilus, parvient à séduire Galatée grâce aux ruses d’une vieille entremetteuse qui ménage une rencontre entre les deux jeunes gens. Ce texte est traduit en langue vernaculaire par Jean Brasdefer au XIV^e siècle.

⁵ *Pamphile et Galatée*, éd. cit., p. 106-115. Le *Pamphilus* aurait contribué à définir le type de la vieille qui agit, alors que la Dipsas ovidienne relèverait de la vieille qui enseigne, mais Morawski souligne la porosité du type, car Ovide a évidemment inspiré le *Pamphilus*.

⁶ Joseph de Morawski a sans doute raison de souligner que la Vieille reste néanmoins « le seul personnage du roman qui ne soit pas une pure abstraction, mais qui, par son réalisme même, forme un heureux contraste avec les autres personnages », *ibid.*, p. 115.

⁷ Julien Maudoux note par exemple la manière dont la version en langue vernaculaire du *Pamphilus* amplifie considérablement les justifications que la Vieille développe auprès de Pamphile pour justifier un retard : développée en deux vers dans l’original latin, cette intervention « s’étale sur une quarantaine de vers, tout à fait hors sujet du point de vue de son interlocuteur », « Autour des vieilles femmes et de l’inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 46.

désigne comme caractéristiques de ce qu'il nomme « le motif de l'entremetteuse⁸ ». Dans la déclinaison que les poètes produisent du type, la « vieille qui agit » s'efface, le propos de la vieille suffit à construire son caractère : lorsqu'ils leur délèguent la parole, les vieilles femmes se chargent seules de révéler leur vraie nature. Les dispositifs textuels qui encadrent leurs apparitions ont ceci de paradoxal qu'ils se présentent comme la divulgation d'un secret – celui de la vraie nature des *vetulae* –, comme une parole échappée, intime, là même où les poètes ne font qu'entretenir un mythe que leur lectorat connaît déjà par cœur : la vieillard est amère et duplice, elle est une menace pour le bon fonctionnement de la société amoureuse.

Sur le plan thématique, les vieillardes véhiculent avec constance la même morale problématique que les personnages d'Ovide ou de Jean de Meun, ce qui les rend nécessairement condamnables : elles tâchent de dévoyer les jeunes femmes en les encourageant à user le plus intensément possible de leurs charmes tant qu'il en est encore temps, à séduire les hommes et à leur soutirer des richesses. L'invitation à la luxure qui apparaît presque systématiquement dans leurs discours suppose en premier lieu que, même lorsqu'ils leur permettent de s'exprimer hors des contraintes narratives d'un cadre fictionnel, les poètes ne confèrent pas aux vieilles femmes la possibilité de s'extraire du schéma contraignant de la *vetula*. Elles demeurent rivées à un discours vénal sur l'amour, au rôle d'entremetteuses rapaces, en somme à une sénescence dans laquelle s'épanouissent les vices, notamment celui de la cupidité fréquemment associée au grand âge. L'ensemble de leurs prises de paroles incite à une morale du *carpe diem* dénuée d'élévation. Ce faisant, la sénescence au féminin ne semble pas posséder le pouvoir de rédemption et de transformation intérieure que les poètes lui accordent pour eux-mêmes. Bien au contraire, elle constitue une force avilissante : les vieillardes vont, moralement, vers le pire. Elles ne recherchent pas le rachat de leurs fautes dans une perspective chrétienne mais encouragent les jeunes femmes à se comporter de manière plus luxurieuse encore qu'elles-mêmes ont pu le faire. Pourtant, nous l'avons vu, les poètes de la fin du Moyen Âge répètent l'obligation de se retirer du jeu amoureux lorsque survient le grand âge : Charles d'Orléans tire gloire de s'extraire sagement d'une activité épuisante, Deschamps met en vers à plusieurs reprises l'anomalie qu'incarnent les couples disproportionnés en âge. Au rebours de ces sages renoncements, ils présentent les vieillardes comme incapables de se satisfaire de leur exclusion d'un monde qui faisait leur puissance sociale, elles gardent une main mise sur le jeu amoureux

⁸ Parmi ces caractéristiques, Bernard Ribémont distingue le « bon accueil » réservé au client potentiel, l'affirmation par la *vetula* de sa « bonne volonté » ou encore « [l']atmosphère du complot, du secret », « La vieille et le sexe, ou la revanche du *chastoiement* (À propos du *Roman de la Rose*) », dans *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international des 18 et 19 mai 2006*, dir. Corinne Pierreville, Lyon, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 137.

en se faisant incitatrices de duperie. Leur discours compose donc un strict contrepoint aux conseils de sagesse donnés par les poètes à partir de leur expérience malheureuse : elles n'incitent pas à thésauriser les forces physiques de leurs corps, ni à surveiller les risques inhérents à une sexualité trop soutenue. Mais une vieillardesse vertueuse aurait-elle l'heur d'intéresser les poètes ? Il revient à Heather Arden d'avoir montré que les récits qui mettent en scène des personnages de vieillardesses « raille[nt] la vieille femme qui essaie de préserver l'honneur d'une autre femme », alors que « [I]es poètes s'intéressent beaucoup plus à sa sœur corrompue⁹ ». La remarque nous semble pleinement applicable à notre corpus non narratif : autant les poètes de notre corpus prescrivent aux vieillards les plus hautes vertus, autant ils préfèrent se montrer intarissables sur les défauts des *vetulae*. La leçon qu'elles donnent demeure la contre-leçon attendue, un *carpe diem* qui incite à une dépense irraisonnée et que Bernard Ribémont identifie, à partir de la Vieille de Jean de Meun, comme la « 'fausse sagesse' de la femme âgée », une « tendance au dévoiement du 'chastoiement' au féminin¹⁰ ». L'enseignement prôné par les vieillardesses est une sagesse dénaturée, c'est encore ce que montrent, pour ce qui concerne le discours en prose, les *Évangiles des Quenouilles*. On doit donc nuancer la portée scandaleuse et inattendue souvent prêtée à la Belle Heaulmière lorsqu'elle intime aux filles de mettre à profit leur jeunesse et de « n'espargne[r] homme¹¹ ». Elle reproduit bien sûr dans sa fonction la Vieille de Jean de Meun, qui fait de Bel Accueil l'instrument de sa vengeance mais aussi la femme vieillissante de la « Ballade du désert d'amour » d'Eustache Deschamps, qui conseille à ses jeunes destinataires « Prenez vo temps, car trop vault un bon jours¹² », ou une autre figure de vieillardesse imaginée par le même poète, qui s'adresse à son public de jeunes femmes en ces termes :

Juvenecule, in etate prima
Sit vobis pax, laus, honor, gloria ;
 Plumez, prenez *cunctis hominibus*,
 Car assez tost viellesce vous vendra (ED, MCLXXXV, v. 31-34).

⁹ Les propos d'Heather Arden se basent sur le sort réservé aux personnages de vieillardesses dans les récits : lorsque les duègnes qui ont la garde des jeunes femmes restent incorruptibles aux tentatives de l'amant, elles sont durement réprimandées et reléguées au second plan du récit, alors qu'un rôle plus conséquent est conféré aux vieilles matoises, « La vieille femme dans la littérature médiévale », art. cit., p. 3-4.

¹⁰ Bernard Ribémont, « La vieille et le sexe », art. cit., p. 134.

¹¹ Villon, *Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie*, T., v. 538. Pour le scandale prêté aux propos de la Belle Heaulmière, voir Gérard Gros, « La vieille femme dans le *Testament Villon*. Étude sur un caractère », dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations. Actes du Colloque international de Spa (21-25 octobre 1998)*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1999, p. 118. L'auteur de l'article considère comme particulièrement remarquable que, dans le cas de la vieille prostituée, « les conseils pratiques disjoignent sagesse et morale ». Or cette disjonction nous semble constitutive du type de la *vetula* : il manquait probablement à Gérard Gros le principe de dissociation genrée des discours pour identifier la distinction entre parole de vieillesse sage, réservée aux locuteurs masculins, et leçons dévoyées, associées aux *vetulae*.

¹² ED, *Ballade du désert d'amour*, Vol. III, DXXXV, v. 33.

De ce dernier exemple se dégage nettement le mélange d'inquiétude et de mépris à l'origine des représentations si constantes de vieillardes : retirées de leurs fonctions essentielles de séductrices, il est pourtant impensable que les femmes âgées puissent adopter un langage autre que celui de la vengeance par la séduction. La violence des ordres est sans équivoque, chez Villon comme chez Deschamps : il faut « n'espargner » les hommes, tout faire pour les « plume[r] ». L'animalisation portée par ce second terme est bien faite pour exciter la haine contre ces personnages qui réduisent les hommes à leur argent et formulent explicitement une incitation à leur nuire, elle reprend les rêves de revanche de la Vieille de Jean de Meun :

Tant les plumasse et tant preïsse
Dou leur, de tort et de travers,
Que mengier les feïsse a vers
Et gesir tous nuz es fumiers (RR, v. 12914-12917¹³).

L'image est moins figurative chez Ovide mais véhicule le même principe d'une alliance féminine dont les personnages masculins seraient les malheureuses victimes : « *Et soror et mater, et nutrix quoque carpat amantem*¹⁴ ». De tous les conseils diffusés par les *vetulae* de narration, c'est cette incitation directe à la duperie et au profit que retiennent les poètes, sans que le détail des différentes techniques à mettre en œuvre ne soit plus nécessaire. Les minutieuses exhortations que développent Ovide ou Jean de Meun n'ont plus leur place. La haine prônée gagne alors en violence parce qu'elle ne s'adosse plus à la fiction d'une intrigue amoureuse.

Remarquons du reste que le message des *vetulae* entend s'adresser au seul public des femmes, signifiant combien le corps sénescant féminin est impropre à porter une parole morale universelle. Il ne s'agit pas tant pour les poètes de diversifier le discours édifiant qu'ils tiennent sur la mort et le vieillissement, en s'assurant que les femmes trouveront-là matière à réflexion, mais de scinder la réception de ces textes en créant l'illusion d'un gynécée malveillant qui se liguerait contre les hommes. D'un discours universel de souci du salut, on passe à un discours clivant de guerre des sexes qui confirme les fantasmes de solidarité féminine néfaste jusque dans le vieillissement, directement emprunté aux velléités revanchardes de la Vieille de Jean de Meun. Cela signifie néanmoins que, comme l'ensemble des corps vieillissants, le corps des

¹³ Voir également RR, v. 13701-13702 : « Fole est qui son ami ne plume, / Jusqu'à la darreniere plume ».

¹⁴ « Que ta mère, que ta sœur, que ta nourrice aussi tondent ton amant », Ovide, *Les Amours*, éd. cit., I.8, v. 91. Il nous semble que ce sont ces vers que Jean de Meun reprend dans son dernier emploi de la métaphore de l'oiseau plumé : « Mais au plumer couvient manere : / Ses vallez et sa chambereiere / Et sa sereur et sa norrice / Et sa mere, se mout n'est nice, / Pour qu'il consentent la besoigne, / Facent tuit tant qu'il leur doigne / Seurcot ou cote ou gans ou mouffles », RR, v. 13713-13719.

vieillardes reste principalement utilisé pour son potentiel didactique : il peut difficilement valoir pour lui-même, pour la seule expression de sa laideur, sauf dans le cadre de discours uniquement comiques sur lesquels nous reviendrons. Soulignons de nouveau que le principal témoignage de la restriction didactique réside dans la nature de l'adresse assumée par le discours des vieillardes, limitée thématiquement – elle porte majoritairement sur l'amour et la séduction, comme nous venons de le voir – et plus concrètement dans la sélection des destinataires qu'elle opère. Cette limitation est rendue très nette dans la forme poétique de la ballade, où l'envoi se charge de destiner le texte à des récepteurs spécifiques. La *Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie* de Villon, l'exemple est connu, interpelle tout au long du texte des amies de la vieille prostituée. La sélection fictivement opérée est claire :

Or y pensez, belle Gantiere
Qui m'escoliere souliez estre,
Et vous, Blanche la Savetiere,
Or est il temps de vous congnoistre.
Prenez a destre et a senestre ;
N'espargnez homme, je vous prie (*T.*, v. 533-538).

Il s'agit de mettre en garde les jeunes prostituées contre leur vieillissement à venir en détournant, comme Villon sait si bien le faire, les marqueurs stylistiques classiques du *memento mori*. L'emploi du verbe « pensez » à l'impératif, l'injonction à se « connaître » contrefont le ton grave de l'incitation à l'introspection dans la perspective du salut et jurent avec la véritable nature de l'enseignement donné. La vieille prostituée ne peut délivrer qu'une leçon problématique, qui mine le sérieux de ses lamentations. La leçon finale est aussi adressée et l'ensemble du poème sert un discours sur la séduction réservé aux femmes : « Filles, vueillez vous entremettre / D'escouter pour quoy pleure et crie¹⁵ ». Il est assez notable que la Belle Heaulmière revienne en envoi, lieu poétique de l'élargissement conclusif, à son propre malheur individuel : le *memento mori* dévoyé ne parvient pas à atteindre l'ampleur qu'il devrait, il ne culmine pas en une leçon universelle. L'irrévérence de Villon se résume à cette adresse imaginaire à un groupe de jeunes prostituées parisiennes avec lesquelles son lectorat est bien obligé de se confondre, requis par une adresse au « vous » qui lui est aussi destinée. Les lecteurs et les lectrices de Villon sont donc convié-es à se mettre à la place de jeunes prostituées menacées de sénescence, incarnation dont le fondement impensable neutralise d'emblée l'importance de la leçon proférée.

¹⁵ Villon, *T.*, v. 557-558.

On peut y lire une autre conséquence de cette permanence du discours sur la séduction : elle nuance la charge émotionnelle conférée aux personnages de vieillardes. L'encouragement à tromper les hommes doit inciter le public, masculin comme féminin, à trouver là une confirmation de stéréotypes misogynes ancrés et probablement une satisfaction à les entendre ainsi reconduits. Car une proposition si manifestement anti-courtoise ne saurait trouver de réprobation uniquement chez les hommes : la réaction de Christine de Pizan à la lecture des conseils de dévoiement de la Vieille en est un suffisant témoignage¹⁶. Il est certain que les leçons données par ces femmes n'atteignent pas la hauteur des leçons tirées de la sénescence de corps d'hommes mais il est peut-être excessif de lire dans ces adresses finales une véritable proposition identificatoire : comment Deschamps ou Villon pourraient-ils réellement assumer les incitations lubriques des vieillardes qu'ils proposent ? L'empathie, la pitié que le lectorat pouvait être amené à éprouver pour ces figures de vieilles femmes proférant de touchantes lamentations sont nécessairement nuancées par une morale qui les désigne explicitement comme cibles privilégiées. Mais l'esprit de jouissance que porte ce contre-discours lyrique n'en demeure pas moins soluble dans la morale amoureuse de nos poètes. Avant que Ronsard ne vieillisse à dessein le corps d'Hélène pour les besoins d'un violent chantage affectif, Deschamps et Villon utilisent les personnages de vieillardes pour perpétuer le même type de mise en garde quant à la fugacité de l'amour et du pouvoir de séduction. Les vieillardes sont le reflet négatif des jeunes femmes aimées de la lyrique, celles dont les poètes médiévaux pleurent tant la dureté. Leur corps est laid, mais elles tiennent un discours plutôt favorable à la progression des jeunes amants de la lyrique : il faut saisir toutes les occasions possibles d'aimer. Insistons de nouveau sur l'évidente distance qui sépare ce *carpe diem* de séductrices des morales de mépris du monde portées par les voix de vieux hommes, et ce sous la plume des mêmes poètes ! Cet écart manifeste combien la figure du vieillard garde en poésie le privilège de la sagesse ou du moins celle de l'erreur bien comprise, ce qui lui confère une distance plus grande avec le récit amoureux. Les excès commis, le regard posé sur le passé d'amant forment la possibilité de chanter l'amour avec nostalgie, très rarement celle de s'y investir de nouveau. Le personnage

¹⁶ Pour cette raison, il nous semble que le cadre de réflexion posé par Sheila Fisher et Janet E. Halley s'applique difficilement à notre corpus. Généralisant les conclusions d'un article d'Elaine Tuttle Hansen portant sur l'œuvre de Chaucer, elles affirment que toute écriture d'un personnage de femme par des auteurs masculins recouvre une adresse à un cercle exclusivement masculin, pour lequel se construit systématiquement le texte. Voir l'introduction de *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, dir. Sheila Fisher et Janet E. Halley, Knoxville, University of Tennessee Press, 1989, p. 4. Voir également dans le même ouvrage l'article d'Elaine Tuttle Hansen, "The Feminization of Men in Chaucer's *Legend Of Good Women*", p. 55-57.

de la *vetula* est au contraire toujours implicitement intégré à la narration amoureuse puisque son intervention sert d'incitation à l'amour.

Présentées comme maîtresses dans l'art du discours, les *vetulae* sont la plupart du temps inaptes à supporter la haute inspiration du *memento mori*. Elles assurent cependant l'existence d'un contre-discours didactique, ayant la charge de morales licencieuses qui sapent les conseils plus sages procurés par les vieillards. Les vieux hommes prônent la sobriété sexuelle, la thésaurisation, le retrait de la vie amoureuse et l'économie des forces pour préférer une vie respectueuse des principes de la foi. Qu'à cela ne tienne, elles répondent par une invitation à la débauche, à l'accumulation de biens acquis par la séduction, à jouir pleinement du présent. Ce faisant, elles s'éloignent peu du rôle qui leur est alloué dans les fictions narratives, dont les poètes réactivent implicitement l'imaginaire en le tronquant d'une partie de ses étapes distinctives. Résumé à leur haine des hommes, leurs conseils les rendent plus uniment détestables que les *vetulae* de narration, plus prolixes en techniques de manipulation. Il est difficile de distinguer la part d'anachronisme contenue dans la sympathie qu'une lecture contemporaine peu habituée à ce type de figure peut porter à ces impertinentes vieillardes. Le discours des *vetulae* est enclenché mécaniquement par les poètes qui en respectent les différents codes et n'est pas destiné à être pris au sérieux par le lectorat, mais il n'en investit pas moins les vieillardes d'une véritable existence textuelle. Elles n'agissent pas seulement comme des contrepoints comiques, des détentes qui rendent peut-être mieux audibles les discours plus graves de la sénescence au masculin mais se dotent d'une identité poétique spécifique.

b. Les motivations possibles du type : rôle éducatif et excès de lubricité

L'analyse que Claude Thomasset propose des personnages de vieilles femmes entremetteuses dans *Le Roman de la Rose*, *L'Arbre de science* de Raymond Lulle ou *La Celestina* apporte un éclairage anthropologique aux représentations des *vetulae* :

[c]e cas extrême de complicité des femmes est tout de même révélateur de l'anxiété masculine face à une information qui lui échappe et à laquelle il n'a aucun moyen d'accéder. [...] Entremetteuse, spectatrice de la débauche, sage-femme introduite dans la vie du couple par la justice pour les procès en impuissance, seule la femme peut se poser en témoin de l'acte sexuel au Moyen Âge. Voilà une forme de pouvoir dont l'homme sent la menace et dont la littérature, fiction ou écrit scientifique, porte le reflet¹⁷.

Un article de Jan M. Ziolkowski portant sur les liens étroits qui associent vieillardes et obscénité langagière partage ces conclusions et n'hésite pas à leur donner une réalité plus vive encore. Il

¹⁷ Claude Thomasset, « De la nature féminine », dans *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., p. 89.

prend appui sur des sources cléricales qui condamnent le dévoiement des jeunes filles par des *vetulae* mal intentionnées et considère que la société médiévale aurait véritablement conféré aux vieilles femmes un rôle d'éducation des jeunes filles. Parce qu'il les soustrayait à l'influence jalouse d'une sphère masculine, ce rôle aurait été conquis par les clercs dans les représentations qu'ils en donnent¹⁸. Mais la fonction de dévoiement que les clercs prêtent naturellement aux vieillardes est dûment nuancée par les analyses de Nicole Gonthier qui, à partir du cas restreint de sources judiciaires dijonnaises de la fin du Moyen Âge, montre le « choix assez large » de « profils de maquerelles¹⁹ » que présentent ces sources, ne se limitant pas à de vieilles femmes. Ses conclusions nous enjoignent à la prudence, et renforcent le parti de nous intéresser à une représentation poétique qui n'est certes pas dénuée d'ancrage référentiel mais dont le cœur réside, pensons-nous, dans l'invention et la récupération d'un personnage.

Dans l'imaginaire médiéval, les vieilles femmes sont vouées à cet encouragement à la séduction car elles sont perçues comme incorrigiblement lubriques. C'est l'un des traits définitoires les plus exploités par les poètes, conduisant à enfermer les personnages de vieilles femmes dans un discours à tonalité majoritairement comique, et permettant aux auteurs masculins de s'exercer dans un registre de l'obscène mâtiné d'inquiétude et de crainte. Il est du reste intéressant de souligner qu'on rencontre peu dans notre corpus le discours comique traditionnel portant sur la vieillesse maquillée par des artifices féminins. Peut-être ce type de propos est-il davantage décliné par des textes à teneur plus fortement moraliste, qui souhaitent condamner les vieillardes dévoyées²⁰ ? Julien Maudoux rappelle à propos de la satire des vieillardes fardées que

[d]es auteurs font disparaître la veine comique et l'humour attachés à ce type de personnage pour ne conserver que la réprobation qui n'était pas forcément sérieuse chez leurs devanciers ou leurs contemporains²¹.

¹⁸ Jan M. Ziolkowski, "The Obscenities of Old Women: Vetularity and Vernacularity", dans *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, dir. Jan M. Ziolkowski, Boston, Leiden, 1998, p. 81-88. Julien Maudoux cite et rejoint cette analyse, affirmant que les clercs considèrent la vieille femme comme « l'un des vecteurs d'entrée de l'inconvenance » dans l'éducation des jeunes filles, car leur grand âge les rendrait plus libres de leurs paroles et de leurs mouvements, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 47.

¹⁹ Nicole Gonthier, « Maquerelles et maquerillage au XV^e siècle d'après quelques sources dijonnaises », dans *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature*, op. cit., p. 148. Parmi les divers exemples étudiés par l'historienne, une maquerelle seulement présente le profil d'une femme âgée, utilisant sa vieillesse comme gage d'inoffensivité, *ibid.*, p. 145-146.

²⁰ Voir par exemple le portrait que Philippe de Novare propose au XIII^e siècle des mauvaises vieilles, qui « sont volantes de pechier de leur cors a vilain tort ; et se parent et amplastrent lor chieres ; et taingnent lor chevous ; et ne veulent quenoistre qu'elles soient vieilles ne remeses », *Les Quatre âges de l'homme*, éd. cit., p. 100.

²¹ Julien Maudoux, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 45.

Les vieilles des textes que nous étudions s'épanouissent dans la sénescence et ne peuvent s'en cacher, l'évidence de leur grand âge constituant probablement l'un des ingrédients du comique. Leur faute ne tient pas à la dissimulation mais à l'effronterie outrancière de leurs avances. Leur insatiable désir sexuel constitue l'exagération d'un défaut que les sociétés antiques et médiévales attribuent traditionnellement aux femmes, ainsi « [l]a vieille femme amplifie de fait les caractéristiques négatives inhérentes à son sexe tout en perdant les qualités reconnues au genre féminin dans la jeunesse²² ». L'appétit sexuel outrancier des vieillardes trouve une explication rationnelle dans la théorie des humeurs : cet appétit érotique doit compenser le refroidissement causé par la sénescence²³. Citons encore à ce sujet les analyses de Julien Maudoux :

[d]un côté considérée comme refroidie, de l'autre comme un réservoir de lubricité incapable de se purger, la femme âgée ne dispose plus que d'un système humoral détraqué ; la voilà marginalisée, ne serait-ce que sur le plan de son statut théologique et médical²⁴.

Aux plaintes des poètes se lamentant sur le dysfonctionnement de leurs organes sexuels correspondent donc les regrets des vieillardes d'être irrémédiablement retirées du marché de la séduction, mais essayant par tous les moyens d'assouvir leur soif de luxure. À l'image de la Belle Heaulmière, qui prend en envoi de sa ballade les jeunes prostituées à témoin de son inaptitude à éveiller le désir sexuel des clients :

Filles, vueillez vous entremettre
D'escouter pour quoy pleure et crie :
Pour ce que je ne me puis mettre,
Ne que monnoye qu'on descrie (*T.*, v. 557-560).

Il reste cependant rare que les poètes expriment avec la clarté des *Lamentations de Matheolus* le lien entre tarissement des humeurs et débordements érotiques :

Vieilles, ridées et chenues
Et perdent leur propre chaleur
Et sont de petite valeur,
Lors convoitent elles le joindre ;
Vieille savate se veult oindre²⁵.

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ Jole Agrimi et Chiara Crisciani le rappellent : « la *vetula* est une nature (*complexio*) physiopathologique maligne. Froide et sèche comme la terre – c'est l'élément qui domine – la vieille femme a besoin d'une chaleur qu'elle va chercher dans la boisson et la luxure », « Savoir médical et anthropologie religieuse », art. cit., p. 1297-1298. Voir également les explications que donne Bernard Ribémont dans « La vieille et le sexe », art. cit., p. 135-136.

²⁴ Julien Maudoux, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 42-43.

²⁵ Jean le Fèvre de Resson, *Les Lamentations de Matheolus*, éd. cit., v. 1807-1814, cité par Heather Arden dans « La vieille femme dans la littérature médiévale », art. cit., p. 2. Il est intéressant de noter que ce passage est une amplification apportée au texte latin que traduit Jean Le Fèvre. L'ensemble des vers qu'il consacre aux *vetulae* est directement traduit de sa source latine et revendique l'inspiration conjointe du *Pamphilus* et du *De vetula*.

La lubricité légendaire prêtée aux vieilles femmes trouve à s'articuler dans une ballade d'invectives de Deschamps, qui l'illustre de manière saisissante et détaillée, quoiqu'il n'emprunte pas le détour du proverbe si suggestif que convoque Jean Le Fèvre. Le Champenois y fustige les agissements d'une vieille prostituée qui pourrait bien être la Belle Heaulmière, perçue cette fois du point de vue du poète, et qui concentre plusieurs des vices de la *vetula* : la médisance, la luxure. Elle est de prime abord apostrophée comme

Vielle, laide, barbue et diffamée,
Orde en tous cas, desplaisant et baveuse.
Qui le cul sec n'eus[t] onques journée
En jeune temps, et viel luxurieuse (ED, Vol. VI, MCCXXXI, v. 1-4).

L'analogie tacite entre la bave s'écoulant de la bouche de la vieille médisante et la lubrification permanente de la jeune débauchée qu'elle était constitue une injure considérable. Aussi bien la plus significative des disgrâces que le poète souhaite à la vieille a-t-elle évidemment trait à l'absence de relations sexuelles : « Jamais n'avez ribaut ne rufien / Pour vous aisier, vielle, ne vous desplaise²⁶ ! ». L'inextinguible voracité sexuelle des vieilles femmes s'exprime de manière plus grossière encore dans un autre poème de Deschamps écrit sous la forme d'un dialogue entre un vieux et une vieille. Il s'agit de nouveau de camper une *vetula*, le type de la vieille lubrique jamais rassasiée de rapports sexuels malgré son grand âge et son physique peu attrayant. La ballade se présente sous la forme d'un dialogue, d'une demande de la répugnante femme faite à un pauvre vieillard incapable de satisfaire ses attentes :

O domine, respondeas michi :
Que te semble il du noble temps passé ?
Qualiter te habes de presenti ?
As tu encor en armes poesté ?
— Queles armes ? — Ton bourdon acéré,
Dont je t'ay veu joster au talevas ?
— Nenil, par Dieu, il est tristes et mas,
Car puis .X. ans ne m'en aiday en rien (ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 1-8).

Robert Magnan et Susanna Bliggenstorfer remarquent que, d'entrée de jeu, le poème établit volontairement une ambiguïté quant à son registre exact : la solennité des trois premiers vers entre en contraste avec le sujet du reste du poème et la noblesse du latin macaronique, encore

²⁶ *Ibid.*, v. 28-29.

accentuée par l'emploi du « O » lyrique, produit un effet d'héroï-comique²⁷. L'analyse de Madeleine Jeay est peut-être plus juste, qui rappelle le caractère traditionnel de l'emploi du latin dans les textes obscènes – « [I]e choix de la désignation latine de la part de Deschamps suffit-il pour déchiffrer la ballade comme un simple exercice rhétorique sur une figure type des genres bas ? », s'interroge-t-elle – et souligne que Deschamps emploie régulièrement le latin macaronique lorsqu'il manipule le type de la *vetula*, ce qui fait selon elle des diverses déclinaisons du personnage un « jeu littéraire²⁸ ». Reste que la métaphore des « armes » n'est pas tout de suite explicitée dans ce texte, Deschamps joue donc bien avec l'horizon d'attente de son public : s'apprête-t-on à lire la déploration d'un vieux chevalier, pleurant la perte de sa force physique et de ses prouesses passées ? Il n'est en vérité question ni d'épée ni de lance, mais bien de l'équivalence grivoise connue du public médiéval entre assaut guerrier et relation sexuelle. Après s'être intéressée à l'impuissance du vieillard, la ballade revient sur l'insatisfaction sexuelle de sa partenaire :

— *Ad hec autem confiteor tibi*

Que vielle suy, mais riens n'est qui me blesse,

Nisi tantum quod omnes amici,

Et chascun d'eulx, ma poursuite delesse ;

J'ay ventre emflé, grant cul et plate fesse,

Con estendu, large comme un cabas,

Pour herbergier tout le charroy d'Arras :

C'est droicement hostel saint Julien,

Tout s'i reçoit — Aler n'y puis, hélas !

Onques mais homs n'ot si foible merrien (ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 21-30).

Si, comme dans la première strophe, les trois premiers vers et leur utilisation du latin macaronique pourraient faire attendre un développement sérieux, le poète prend une fois de plus notre horizon d'attente à contrepied. La gravité de l'annonce de la confession est rapidement annulée par le comique gras de l'autoportrait brossé par la vieille. Le monumental « cul » doit faire sourire : les hyperboles qui le caractérisent rendent d'autant plus désespérante l'incapacité du vieillard à le remplir, permettant à J. C. Rault de s'amuser de cette image à

²⁷ Robert Magnan écrit : « *he seems to have used these words and phrases in Latin, the language of the educated, as a linguistic counterpoint to the vulgar terms used for parts of the anatomy* », « pour écrire ces mots, il semble avoir choisi le latin, langue des érudits, comme un contrepoint langagier aux termes vulgaires utilisés pour désigner les différents membres anatomiques » (nous traduisons), *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 185. Susanna Bliggenstorfer affirme pour sa part que « l'apostrophe '*O domine respondeas michi*' dissimule un texte parodique dans la mesure où ce début latin et l'apostrophe '*domine*' créent l'attente d'un discours sérieux à laquelle le style bas du poème ne répond nullement. La question qu'une vieille femme pose à son mari : 'Que te semble il du noble temps passé ?' vise exclusivement le déclin de sa virilité et constitue une moquerie. La parodie du modèle maître-disciple humilie davantage le mari », « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », dans *Autour d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 21.

²⁸ Madeleine Jeay, *Obscène Moyen Âge, op. cit.*, p. 136.

laquelle il confère « une puissance graphique qu'il serait difficile d'améliorer²⁹ ». Il est intéressant de souligner que ces plaintes de vieilles forment un contrepoint aux lamentations des poètes sur la perte de leur puissance sexuelle : le vieillard dépassé par les demandes de son amie fait écho aux pièces dans lesquelles Deschamps pleure la perte des exploits de son « vit d'Orléans ». Si les poètes affirment que leur organe génital ne fonctionne plus, celui des vieilles telles qu'ils les décrivent ne fonctionne que trop : elles sont victimes de la perte d'intérêt des hommes, eux du dysfonctionnement de leur corps. Une même répulsion amusée doit certes frapper hommes et femmes dans l'écriture de ces textes sur la sexualité du grand âge : la simple idée d'un acte sexuel entre personnes âgées condense pour la société médiévale comme pour notre société un fort potentiel grotesque, révélateur des gênes que cristallisent des corps vieillissants interdits d'érotisme. Mais la permanence de la lubricité féminine apparaît davantage condamnable et ridicule que les défaillances masculines. David Dorais établit le même constat à propos de la poésie du XVI^e siècle, témoignant de la stabilité des représentations :

[...] les corps vieux ne se transforment pas de la même manière selon les sexes, et cet écart détermine une subtile différence de perspective : le vieux, possiblement impuissant, ne « peut plus » s'adonner aux jeux de Vénus, tandis que la vieille, nécessairement laide, ne « doit pas » le faire. On trouve entre l'homme et la femme la distance qui sépare l'incapacité de l'interdiction, le pouvoir du devoir³⁰.

Quoique fondée sur une incapacité, la sagesse des vieillards face à la tentation de la sensualité nous semble être souvent mise en lumière dans les textes de notre période. À l'instar de Charles d'Orléans repoussant sagement les « blancs connins » offerts par son ami le duc de Bourbon³¹, les incarnations masculines du vieillissement prennent acte de leurs limites physiques. Comme nous l'avons montré, les poètes impuissants, même en régime comique, ont le bon goût de se détourner d'une activité érotique qui ne convient plus à leur âge, à l'instar du vieil homme de Deschamps qui repousse, harassé, son insatiable femme : « Va t'en, vielle, loing de moy, je t'en pri³² ». Pour le dire avec Louise Dehondt, qui constate le caractère topique que cristallise, jusqu'au XVII^e siècle, « [l]a rencontre entre le poète et la vieille femme qui exprime son désir pour lui », « [l]a virilité s'affirme dans la maîtrise rationnelle sur ses passions qui doit passer par un accord entre désir et puissance sexuelle³³ ». Le tort des vieillards est de ne pas respecter le renoncement sexuel que leur impose la sénescence. Que la pièce de Deschamps aboutisse à un geste de rejet est évidemment significatif : la *vetula* est la perdante de ce dialogue obscène

²⁹ J. C. Rault, « Les poèmes grivois d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 294.

³⁰ David Dorais, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, op. cit..

³¹ Voir Charles d'Orléans, *HC I*, LXXXV.

³² ED, Vol. VI, MCCXXV, v. 24.

³³ Louise Dehondt, « 'Mol comme laine' mais viril ? », art. cit., p. 218 et p. 223.

qu'elle avait engagé. La posture de supplication et par conséquent de faiblesse dans laquelle sont fatalement prises les vieillardes lubriques participe de leur identité discursive et crée le comique de leur personnage. Jugées depuis une instance énonciative extérieure ou incarnées à la première personne, les vieillardes sont en demande d'un amour, d'un contact sexuel qu'elles sont risibles et coupables de quémander et qui attaque le bien fondé de leurs conseils. On aurait raison d'arguer qu'après tout, les poètes masculins choisissent de construire leur *ethos* de vieux hommes dans une position discursive similaire de demande, de supplique. La différence tient à ce que le ridicule qu'ils portent est alors pleinement assumé et non pas subi. Les poètes présentent la *vetula* comme un personnage motivé par ses désirs, contrôlé par eux, dans un régime d'écriture où ce sont d'abord des hommes qui se saisissent des représentations du vieillissement au féminin.

Les apparitions de femmes vieillissantes dans la poésie tardo-médiévale rejouent donc les différents ingrédients d'un type bien connu de son public. Circonscrites au sein d'un discours comique, les vieillardes composent avec régularité les mêmes figures de *vetulae* lubriques et cupides. C'est néanmoins sous une forme allusive qu'est repris le contexte narratif qui nécessite d'ordinaire leur apparition : quelques traits, et la plupart du temps quelques paroles suffisent pour camper le personnage et susciter le rire. Soulignons enfin que le primat de la séduction contribue à gommer d'autres aspects possibles du corps des vieillardes : pour les poètes, leur souffrance est uniquement psychique, liée au délaissement dont elles sont les victimes. Leur corps a certes l'enlaidissement, mais il n'a pas les maux qui vont avec : le corps des vieillardes n'est dans la plupart des pièces qu'une surface sans beauté, tourmentée par la perte des regards désirants, mais auquel on n'accorde pas l'expression de la souffrance physique, celle d'avoir la goutte, de prendre froid³⁴. L'empathie des poètes, l'expérience d'incarnation d'une expérience du vieillissement qui n'est pas la leur ne va pas jusqu'à la pensée des douleurs physiques propres au vieillissement au féminin. Le corps des vieilles femmes est trop bien réglé sur le plan thématique pour accueillir un discours plus référentiel de souffrance médical.

2. Le mécanisme du rejet : les *vetulae*, cibles privilégiées des invectives

L'étude de son cantonnement à un discours problématique sur l'amour en a donné l'idée : la *vetula* est un personnage que le public médiéval aime détester. La lyrique du Moyen Âge

³⁴ Nous rejoignons donc l'avis d'Alice Planche : « [L]a douleur physique, mais aussi les douceurs du soir et les méditations spirituelles sont étrangères à cette statue animée qu'est ici la femme », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 53.

finissant en a pleinement conscience et en fait un ingrédient formel des apparitions de vieillardes : en un bref espace de texte, elle les convoque pour mieux les repousser. C'est là la seconde modalité d'apparition des vieillardes qui nous intéressera, distincte de la première en ce que la parole leur est alors strictement interdite. Tout autant que le discours direct, le mécanisme de rejet semble constitutif du personnage de la vieillard. Les textes reproduisent alors l'attitude ambiguë du *Roman de la Rose* à l'égard de la vieillesse, interdisant sa représentation puis donnant au sein de son intrigue un rôle d'importance à une *vetula*. Dans certains des récits qui appartiennent à la culture commune de nos auteurs, ces réflexes apparaissent avec force : Joseph de Morawski le soulignait déjà, constatant que, dans les textes narratifs, l'évocation du personnage de la vieille duègne s'assortit presque systématiquement de malédictions³⁵. Le congé donné aux vieillardes va jusqu'à se présenter comme paratextuel et programmatique : lorsque les manuscrits de *La Vieille* de Jean Le Fèvre mentionnent dans leurs premières pages l'entremetteuse, c'est toujours pour anticiper la trahison dont elle se rendra coupable. Sa perfidie est annoncée dès l'ouverture du texte, puis proclamée dans des titres, précédant de loin sa première apparition :

Ci commence Ovide *De la vielle* translaté de latin en François par maistre Jehan Lefevre procureur en parlement, et fut trouvé ce livre en un petit cofret d'ivoire en la sepulture dudit Ovide IIIc ans après sa mort, tout frais et entier, ouquel livre sont contenuz moult nobles diz et enseignemens **et comment il fut deceu par la vielle**.

Comment Ovide fut deceu par la vielle matrone.

Comment Ovide divise la beauté de sa dame par amours et comment il fut deceu par la vielle matrone³⁶.

Répétée, cette association de la vieille à l'action néfaste de tromper forme presque un syntagme figé, indice de l'horizon d'attente dans lequel est pris le personnage. De « La vieille », et l'emploi du déterminant défini est éloquent, cette vieille-là valant bien toutes les *vetulae*, un jeune homme ne peut attendre que tromperie, ruse, duplicité. Le texte traduit par Jean Le Fèvre a néanmoins la particularité d'exposer une trame narrative bien déterminée : amoureux d'une jeune femme, le narrateur recourt aux services d'une vieille entremetteuse qui doit lui assurer l'accès à l'aimée. Feignant dans un premier temps de considérer que l'entreprise est trop risquée, la vieillard se laisse acheter et promet d'organiser une nuit d'amour. L'anticipation fébrile du jeune héros se brise sur la découverte horrifiée d'une ruse : c'est le corps fripé de la

³⁵ *Pamphile et Galatée*, éd. cit., p. 134. Il relève notamment la réaction que déclenche immédiatement la Vieille à sa première apparition dans les deux versions du *Roman de la Rose* : « Une vieille, que dieus honisse, / A avec li por li garder » ; « Enseurquetout me repartue / L'orde puant vieille mossue / Qui de si pret le set garder », *RR*, v. 3918-3919 et v. 4108-4110.

³⁶ *La Vieille. Traduction du De Vetula par Jean Le Fèvre*, éd. Marie-Madeleine Huchet, Paris, Société des anciens textes français, 2018, p. 3, p. 19 et p. 201. Marie-Madeleine Huchet note bien que ces mentions n'apparaissent pas dans tous les manuscrits, mais il faut souligner qu'elles sont présentes uniquement dans la traduction et non dans le texte latin initial.

vieille qu'il distingue à tâtons dans l'obscurité trompeuse du rendez-vous, et non la tendre jeune femme attendue. On peut remarquer avec Marie-Madeleine Huchet qu'en réinvestissant ainsi le type de la *vetula*, l'auteur de la version latine et à sa suite Jean Le Fèvre l'ancrent dans « une double tradition littéraire qui s'est souvent recoupée : celle de l'entremetteuse et celle de la fiancée substituée³⁷ ». Dans la mesure où elle ne compose qu'une infime partie du texte intégral, l'intrigue se présente comme un épisode relativement isolé, circonscrit au livre II. Quoiqu'il donne son titre à l'ouvrage, le personnage de la vieille est loin d'être central dans ce récit qui, rappelons-le avec son éditrice moderne, « se signale de prime abord par son hétérogénéité générique³⁸ ». Tout à la fois méditation sur le temps qui passe et traité d'astronomie ou de chasse, le *De vetula* ne se restreint pas à sa courte partie narrative. Celle-ci semble néanmoins avoir particulièrement séduit le lectorat médiéval, friand d'une intrigue dont le registre graveleux dégrade un auteur respecté au rang de héros de fabliau : les adaptations de l'épisode à d'autres langues suffiraient à le prouver³⁹.

La poésie de la fin du Moyen Âge dispose de cette tradition de représentation d'une vieillarde programmée pour être détestée mais se distingue en ce qu'elle sait tirer parti de la variété des formes à sa disposition pour s'approprier cette nature étonnante d'un personnage convoqué pour être renvoyé. Joignant peut-être à cet héritage médiéval le souvenir d'une tradition satirique latine, certains poètes choisissent l'invective pour mettre à l'honneur les *vetulae*. Les textes d'invectives qui touchent les vieillards ne sont pas légion, mais ils forment une tradition à part entière, dont Deschamps incarne l'un des plus ardents promoteurs. Il y est sans doute encouragé par son goût pour les formes brèves : sans les contraintes de longueur propres aux textes plus narratifs dont il s'inspire, il peut s'amuser de personnages de vieilles femmes qu'il dépeint en peu de vers, *vetulae* dont les traits se condensent en quelques caractéristiques suffisantes pour déclencher le comique haineux désiré, puis écartées.

Les invectives de Deschamps se chargent dans leur forme seule de signifier le caractère foncièrement paradoxal de la présence des vieillards, profondément indésirables et pourtant campées avec une grande vivacité. D'autres critiques ont noté combien le poète Champenois s'érige au rang de spécialiste de ces portraits injurieux⁴⁰. Ses pièces manifestent au plus haut

³⁷ *Ibid.*, p. 461.

³⁸ *Ibid.*, p. LV.

³⁹ D'après Marie-Madeleine Huchet, l'intrigue a en effet été traduite dans une version catalane et occitane, *ibid.*, p. XXVI. Sur les liens de l'épisode avec le genre du fabliau, voir *ibid.*, p. 293. Gretchen Mieszkowski souligne par ailleurs que Jean Le Fèvre a doublé la longueur de l'épisode original incluant la vieille femme, "Old Age and Medieval Misogyny", art. cit., p. 302.

⁴⁰ C'est notamment le cas de Madeleine Jeay : « Deschamps a amplement exploité cette rhétorique de la vitupération qui porte à parodier les conventions du portrait féminin », dans *Obscène Moyen Âge, op.cit.*, p. 133. Mais son propos porte davantage sur la laideur féminine en général.

degré le réflexe antipathique mécaniquement engendré par la représentation de la sénescence au féminin, leur réussite suppose que le public s'associe sans réserve au déversement comique de haine vertement mené par le poète. Chaque vers abat une nouvelle caractérisation négative qui justifie le rejet de ces vieilles. On ne les convoque que pour mieux les congédier : leur présence devrait être impensable, et c'est le désir de leur absence qui fait le sujet même de ce type de pièces. Les raisons de ce renvoi ne sont jamais clairement explicitées par les textes : il est possible que, sur le modèle des invectives horaciennes, les répugnantes *vetulae* osent poursuivre les poètes de leurs avances sensuelles. Mais il paraît plus probable qu'elles aient joué un rôle défavorable dans la tentative d'union du poète avec une femme, selon le modèle narratif médiéval, car les invectives mentionnent régulièrement leur propension à la médisance. En passant sous silence les tenants de ce récit, les textes déplacent quoi qu'il en soit le centre d'intérêt du personnage, dont le rejet jubilatoire devient la principale fonction. Les invectives répètent virulemment aux vieilles des paroles de renvoi, qui prennent la forme extrêmement violente d'ordres à l'impératif ou de simples constats au présent : « chascun vous delesse », « Alez vous ent », « Alez desor chanter le Requiem », « qui vous voit, arrier s'en trait et ruse⁴¹ ». Pourtant, c'est à l'aide de ce procédé récurrent d'adresse directe que les invectives s'acharnent à donner corps aux vieillardes, à façonner leur physique repoussant au moment même où elles souhaitent leur anéantissement. La première strophe de l'invective adressée à la vieille « baveuse », ballade que nous avons déjà évoquée, offre un exemple de choix de ce geste contradictoire d'appel et de rejet :

[...] Vous estes trop de parler outrageuse
 En mesdisant sur les femmes de bien ;
 La monstrez vous que vous ne valez rien
 Et que tousjours avez esté mauvaïse ;
 Alez vous ent, vous puez comme un chien :
 Le feu d'Enfer puist ardoir vo fournaïse ! (ED, Vol. VI, MCCXXXI, v. 5-10).

La révocation ne fait aucun doute, elle s'énonce dès les premiers vers alors que le poète a seul suscité l'apparition de cette odieuse vieille. En s'adressant à elle, en la caractérisant avec vivacité à coups d'énumération d'adjectifs, il lui donne corps plus solidement que s'il avait simplement passé sous silence son existence.

Que des corps de vieillardes puissent être pensés comme un thème possible d'insultes est déjà signifiant : il faut comprendre qu'ils sont propres à susciter le rire, à produire un renversement des codes courtois. Le choix n'a cependant rien de très inattendu ni de

⁴¹ ED, Vol. V, DCCCCLXXV, v. 35 ; Vol. VI, MCCXXXI, v. 9 et v. 19 ; Vol. VI, MCCXVI, v. 33.

particulièrement personnel, il puise à la source d'une tradition poétique solidement ancrée d'invectives misogynes. L'héritage n'est d'ailleurs pas explicitement revendiqué et n'apparaît qu'en filigrane. D'autres influences, plus explicites, se manifestent : deux des textes de Deschamps mettant en scène une vieille adoptent le titre de « sotte chanson », bien que le rapport qu'ils entretiennent avec le genre dans son origine demeure très partiel⁴². À ce titre, Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg ont raison de rappeler que la sotte chanson telle qu'elle s'écrit à la fin du Moyen Âge n'a plus qu'un lien distant avec les textes originaux. D'un « *contre-texte lyrique* dont le *comique parodique* permet de subvertir le Grand Chant tout en le célébrant », le genre a changé de « cible formelle » pour se tourner vers la ballade et a évolué vers un simple « cadre général et intemporel », celui de « l'amour ridicule⁴³ ». Il est vrai que l'assignation du titre a sans doute été encouragée par le fait que la sotte chanson originelle puisse inclure des vieillards. Se présentant comme une déclaration d'amour parodique à une femme hideuse, il arrive naturellement que la sotte chanson loue ironiquement les beautés d'une vieille, la vieillesse signifiant pour une femme l'apogée de la laideur⁴⁴. Mais le rejet des *vetulae* n'est pas ironique chez Deschamps, il est au contraire explicite : il les maudit sans prétendre les révéler. Le titre a sûrement été donné par simple extrapolation générique, les deux pièces étant de nature comique. Le prouve, d'ailleurs, que des textes de Deschamps qui ne représentent pas de vieille mais s'inscrivent également dans un registre comique reçoivent eux aussi le titre de « sote balade⁴⁵ ».

Certains poètes de la fin du Moyen Âge semblent avoir saisi les textes de Deschamps comme un appel au renouvellement du genre de la sotte chanson. *Le Parnasse satyrique* de

⁴² ED, Vol. VI, MCCXVI *Sote chançon en balade d'une vielle merveilleuse*, Vol. VI, MCCXVII *Sote chançon de cinq vers a deux visaiges a jouer de personnaiges*. Le second texte tient du dialogue farcesque entre un vieillard et une vieille, mais les injures de l'homme dressent le portrait en règle d'une *vetula*.

⁴³ « *Sottes chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*, textes présentés, édités et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion, 2010., p. 25 et p. 82-83. Commentant l'un des textes de Deschamps, l'ouvrage propose en vérité une définition plus précise encore de ces nouvelles sottes chansons : « c'est la seule sottise qui perdure. On pourrait les définir désormais comme une mise en scène bouffonne d'un couple affreux occupé à régler ses comptes ». Elle ne nous semble cependant pas tenir compte des ballades d'invectives contre les vieillards, dont le dispositif textuel n'est pas celui du dialogue bouffon. L'un de ces textes est pourtant bien qualifié de « sote chançon » dans l'œuvre de Deschamps.

⁴⁴ Quelques exemples de ces louanges paradoxales suffisent à le montrer : « Je croi plus ait de cent ans ne fut nee. / C'a droit la voit, bien samble forcenee » ; « Dame d'onor, blanche con poix chafee, / A vos loeir ne doi je pas mantir. / La faice aveis brune, noire et ridee », *ibid.*, texte 2, 3.1-3.3 ; texte 3, 3.8- 3.9. Voir également les exemples pris par Marie-Geneviève Grossel dans son article « *Por la biauteit dont vo cors est torchiés*. L'inversion esthétique dans les Sottes-Chansons », dans *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/4028> (consulté le 21/12/2021). Elle défend notamment que l'âge constitue l'une des explications privilégiées de la laideur hyperbolique des femmes louées par la sotte chanson.

⁴⁵ Voir ED, Vol. VII, MCCCCLXIII « *Sote balade. De messire regnault d'angennes* » ; Vol. VIII, MCCCCLV, *Sote balade. Un maître doit aimer les serviteurs qui ne le démentent pas* et MCCCCLXXXVIII, *Sote Balade a deux visages. D'un compaignon qui venoit de paris*.

Schwob recense en effet plusieurs pièces très proches de l'esthétique des invectives du Champenois, qui prennent comme lui une vieille femme pour cible de l'invention poétique. Certains traits d'écriture de ces textes les apparentent sans aucun doute à la verve de Deschamps : Schwob avait du reste déjà noté ce possible rapprochement⁴⁶. Mais le rejet se fait moins systématique, il n'est plus un passage obligé du portrait des *vetulae* qui peut de nouveau servir une simple déclaration d'amour comique. Ces textes qui reviennent donc à l'esprit initial de la sottise ont également influencé l'écriture de l'amour parodique au Moyen Âge. Ainsi, la ballade LXVIII, contenue comme exemple de sottise dans un art poétique anonyme du début du XV^e siècle, *Les Règles de la seconde rhétorique*, reprend les chapelets d'adjectifs injurieux de Deschamps pour les compléter d'une déclaration d'amour. Villon saura réinvestir ces vers dans la célèbre *Ballade de la Grosse Margot* mais retirera néanmoins à la « belle » le stigmate de la vieillesse :

Face meselle, atout teste tengneuse,
 Yeux renversez et le menton rongneux,
 Les dens puans, la narine morveuse,
 Le col flestry, langaige desdaigneux,
 Le sain ridé plus que tripe de baque
 Porte la dame en qui mon cueur se flaque,
 Et s'est encore maistrasse du bordel ;
 Si m'est adviz que roy suis, par Saint Jaque,
 Quant je me puis logier en son hostel (*PS*, LXVIII, v. 1-9⁴⁷).

Si l'on tâche de dépasser le strict cadre de la poésie médiévale et d'explorer les racines plus anciennes de l'invective, il s'avère difficile de situer précisément dans quel lieu et à quelle époque vociférer des attaques particulièrement dégradantes contre une vieille femme s'est imposé comme un geste littéraire comique. Il est certain que la mode avait déjà cours dans la poésie latine et hellénique : Amy Richlin, dans une étude portant sur la poésie érotico-comique de l'Antiquité romaine, identifie les textes qui dégradent des vieilles femmes comme l'un des sous-

⁴⁶ Il écrit en effet à propos de la pièce VIII de son recueil qu'elle « est fort analogue à certains poèmes d'Eustache Deschamps, et [qu']il faut la classer dans ce cercle », *PS*, p. 16. Voir également la pièce LXII qui relève selon nous de la même influence.

⁴⁷ Le texte est issu du manuscrit Bnf fr. n. a. 4237, et est identifié comme *Une Sotte Balade*. Il est également édité par Ernest Langlois dans le *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. cit., p. 38. Voir également, dans le *Parnasse satyrique*, la pièce LVII, proche de la ballade de Villon mais probablement écrite à sa suite.

genres de l'invective⁴⁸. De manière intéressante, elle souligne la possible vocation apotropaïque de cette tradition “*that attempts to belittle and control the power of old women, pitting the phallus against the threat of sterility, death, and the chthonic forces*”⁴⁹. Plus proche de notre période d'étude, Nella Bisiacco-Henry rappelle l'importance pour la période médiévale du modèle proposé par Matthieu de Vendôme dans son *Ars versificatoria*⁵⁰. Le *vituperium* composé contre la vieille Beroe forme un type canonique d'écriture et brosse un portrait hideux bien plus développé et plus cinglant que les sottés chansons de Deschamps :

*Est Beroe rerum scabies, faex livida, vultu
Horrida, Naturae desipientis opus,
Altera Tesiphone, confusio publica, larvae
Consona, conspectu sordida, tabe gravis,
Corpore terribilis, contactu foeda, quietas
Cervicis scabies non sinit esse manus*⁵¹.

Deschamps songe-t-il au texte de Matthieu de Vendôme lorsqu'il écrit ses sottés chansons contre les vieilles ? La question est complexe et ne trouvera pas de réponse ferme tant les influences qui sédimentent la tradition misogyne d'expression de dégoût face au corps des vieillardes sont multiples. Le texte du XII^e siècle est en tout cas plus volontiers prolixe en détails et constitue, de l'avis de Julien Maudoux, un véritable « modèle de portrait de l'immonde⁵² ». Le clerc enregistre la décomposition en action du corps de la vieille croulante et liquéfiée, qu'il liste avec une minutie jubilatoire : « l'oreille dégouline de saleté », « [l]es joues dégoûtantes sont raidies de crevasses », « [l]es jambes grouillent de gale et la goutte oblige à se

⁴⁸ Voir les pages qu'elle y consacre dans *The Garden of Priapus, op. cit.*, p. 109-116. Pour les textes concernés, voir tout particulièrement l'Épode VIII d'Horace, souvent citée par les spécialistes de la laideur ou de la vieillesse féminine y compris par l'étude d'Amy Richlin. On peut également citer l'Épode XII. Le montage énonciatif horacien est similaire aux pièces d'invectives : une bordée d'injures est adressée à la deuxième personne à une vieille femme. Tout comme la sotté chanson, ces textes diffèrent néanmoins fortement de ceux de Deschamps dans la mesure où Horace s'inscrit dans un schéma narratif particulier : jeune homme, il demande à une vieillarde de cesser de le harceler de ses avances sexuelles, *Odes et Épodes*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1927, vol. 1, p. 217-218 et p. 223-224. Notons que le thème de la femme vieillissante à qui le poète conseille de se retirer du jeu amoureux sous peine de sombrer dans le ridicule est également traité par Horace avec moins de virulence dans plusieurs odes, *ibid.*, vol. 1, Ode 25 ; vol. 3, Ode 15 ; vol. 4, Ode 13.

⁴⁹ « [Q]ui tente de déprécier et de contrôler le pouvoir des vieilles femmes, en opposant le phallus à la menace de stérilité, de mort et de pouvoirs chthoniens » (nous traduisons), Amy Richlin, *The Garden of Priapus, op. cit.*, p. 113.

⁵⁰ Nella Bisiacco-Henry, « L'invective dans la poésie comico-réaliste italienne », dans *L'Invective au Moyen âge : France, Espagne, Italie, actes du colloque L'Invective au Moyen âge, Paris, 4-6 février 1993*, dir. Éric Beaumatin et Michel Garcia, *Atalaya*, n° 5, automne-hiver 1994, p. 92-94.

⁵¹ « Beroe est la gale du monde, excrément verdâtre, au visage / repoussant, œuvre de la Nature en délire, / Autre Tésiphone, fléau public, à un spectre / semblable, d'aspect répugnant, alourdie de souillure, / au corps terrifiant, au contact dégoûtant. / La gale de la nuque ne lui laisse pas tenir les mains en repos », trad. Nella Bisiacco-Henry (*ibid.*), extrait tiré de l'ouvrage d'Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle, op. cit.*, cité dans « L'invective dans la poésie », art. cit., p. 92-94.

⁵² Julie Maudoux, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 43.

recroqueviller les orteils malades⁵³ », etc. Matthieu de Vendôme poussait remarquablement plus loin que Deschamps ou Villon l'exercice de style du portrait anti-lyrique : on pense plutôt à l'autoportrait de Deschamps sur les divers maux de sa vieillesse⁵⁴ qu'aux textes sur le vieillissement au féminin. Est-ce parce que Matthieu de Vendôme est plus proche d'une langue et d'une tradition latine dans lesquelles ces listes de hideurs étaient courantes ? Soucieux comme il semble de s'exercer à tous les types de poésie, l'invective contre les vieillards constitue peut-être pour Deschamps une simple occasion de pratiquer un genre auquel il s'essaye peu dans la totalité de son œuvre, cherchant par là à faire valoir sa posture cléricale de poète moraliste. Ces textes ne trouveraient pas tant leur principe de composition dans le dégoût du corps des vieilles ou dans une volonté affirmée de représenter la sénescence au féminin mais dans la facilité à imiter un modèle d'invective établi de longue date. Prescrites comme cibles idéales par le traité de Matthieu de Vendôme et par une longue tradition comique, les vieillards permettent de générer aisément des trouvailles dans l'expression de la répugnance ou du dégoût, elles ne constituent peut-être qu'un déclencheur privilégié d'une poésie de l'insulte. Cet exercice de style qui prend les vieilles femmes pour cible est encore bien vivace durant la période médiévale et son succès est au moins européen : Deschamps aurait cédé à la tendance. Dans son enquête sur les formes de l'invective dans la poésie comique toscane du XIII^e siècle, Nella Bisiacco-Henry s'intéresse par exemple à un sonnet de Rustico di Filippo qui rit de la puanteur d'une vieille ; le premier quatrain suffit à en apprécier la cruauté :

*Dovunque via, conteco porti il cesso,
oi buggeressa vecchia puzzolente,
che quale unque persona ti sta presso
si tura il naso fugge inmantenente*⁵⁵.

La mode de l'invective contre les vieillards ne s'arrête d'ailleurs pas à la période médiévale : Jacques Bailbé identifie le genre comme l'un des deux modes de présentation possibles de la vieille femme dans la poésie satirique des XVI^e et XVII^e siècles⁵⁶. Le fonctionnement de ces pièces repose sur un principe fort similaire, permettant à Jacques Bailbé de souligner qu'« [à] lui seul, le mot 'vieille' [...] marque une flétrissure, ce qui explique que

⁵³ Nella Bisiacco-Henry, « L'invective dans la poésie », art. cit., p. 94.

⁵⁴ ED, Vol. VII, MCCLXVI, « Je deviens courbes et bossus... ».

⁵⁵ « Où que tu sois, tu emportes tes chiottes, / comble de puanteur, vieille bougresse, / tant que quiconque à tes côtés se tient / le nez bouché et fuit sans plus tarder », *Rustico Filippi. Les sonnets comiques et courtois*, éd. et trad. Nella Bisiacco-Henry et Sylvain Trousselard, La Rochelle, *Rumeur des Âges*, 1998, sonnet XXI, p. 54-55. Cité dans « L'invective dans la poésie », art. cit.

⁵⁶ Jacques Bailbé, « Le thème de la vieille femme », art. cit., p. 106.

les insultes prennent l'aspect de véritables litanies commençant par ce mot⁵⁷ ». Alors que le critique voit dans Horace ou Properce les seuls modèles de Marot, de Montgaillard ou de Sigogne, certains de leurs vers nous semblent rappeler avec force l'esthétique de Deschamps, la poésie tardo-médiévale ayant, pensons-nous, contribué au figement de l'expression poétique liée au corps vieillissant des femmes.

Quoique héritier d'une longue tradition d'invectives antiques et européennes, le choix même de la vieille femme comme cible du défoulement poétique doit attirer l'attention. Cette élection peu enviable est bien la preuve que les pauvres vieilles sont aptes à être injuriées à loisir, à réunir contre elles un processus social de rejet collectif destiné à s'accomplir en toute sérénité et dans un grand éclat de rire. Les vieilles femmes font donc partie de ces personnages contre lesquels les poètes ne se lassent pas d'épuiser des trésors de vocabulaire grossier et insultant, comme si leur nature même justifiait un tel déchaînement. La qualification par Deschamps d'une de ces ballades d'invectives comme « sote chançon⁵⁸ » n'en est que plus paradoxale : les sottes chansons, soulignons-le de nouveau, sont à l'origine des chants parodiques de déclarations vibrantes à des femmes extrêmement laides, pas des énumérations d'insultes. La compassion a peu sa place dans le discours comique sur les vieillards. Il est très significatif que dans l'un des trois poèmes seulement la désignation de « vieille » soit utilisée dès le premier vers et entraîne machinalement à sa suite le cortège de représentations péjoratives traditionnellement associées à la *vetula* (médisance, lubricité malade, cupidité). Pour l'une des deux autres pièces, l'emploi du terme n'apparaît qu'en envoi :

Vielle, sote, fausse et enchanteresse,
Visaige d'ours, griffes de lyonnaise,
Voix de torel, vous estes en decous,
Menton et peaulx avez comme singesse :
Pour voz grans maux dont chascun vous delesse,
Tous les diables vous aiment par amours (ED, Vol. V, DCCCCLXXV, v. 31-36).

La mention du vieillissement a certes été préparée par le portrait à charge de la femme visée par l'invective, qui la présente comme une sorcière : s'appuyant sur le *Contra superstitionem* de Gerson, Jole Agrimi et Chiara Crisciani ont en effet montré comment se systématisait au tournant des XIV^e et XV^e siècles, dans les représentations collectives et dans la langue vulgaire

⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁸ ED, Vol. VI, MCCXVI, *Sote chançon en balade d'une vielle merveilleuse*.

au premier chef, l'association entre vieillissement au féminin et sorcellerie⁵⁹. Dans la troisième invective de Deschamps, la vieille de l'insultée n'est cependant pas spécifiée par le poème lui-même, elle n'apparaît que dans son titre, *Sote chançon en balade d'une vieille merveilleuse*⁶⁰. Le contenu de la pièce se résume au portrait d'une femme absolument monstrueuse, enlaidie des traits les plus répugnants mais permettant peu de lui attribuer un âge. Seul l'un de ces éléments fait signe vers le vieillissement, ses seins pendants : « Vous estes bien de tettes acesmée / Qui vous pendent devant jusqu'au brodier⁶¹ ». Le titre suffit-il à programmer l'identité de la femme comme vieille, ou ne consiste-t-il qu'en une extrapolation de la description offerte par le poème ? Il semble que dans les invectives de Deschamps un portrait féminin globalement négatif appelle forcément la qualification de vieille, comme pour produire un supplément d'injure⁶². Le poète se fait l'écho d'un mépris déjà systématisé par la langue. Nicole Gonthier remarque que le Moyen Âge emploie volontiers les termes de « vieux » et « vieille » comme insultes, ou comme intensification d'une insulte :

[...] les adjectifs 'vieux' ou 'vieille' sont plus souvent employés en épithètes d'un autre mot injurieux. Ils soulignent alors l'ancienneté dans le vice dénoncé tout autant que le dégoût physique et moral que peut inspirer la vieille pécheresse⁶³.

L'incarnation féminine la plus parfaite du vice peut-elle se concevoir autrement que comme vieille ? Alice Planche en doute et lie étroitement les deux éléments :

Eustache Deschamps choisit comme support des outrages une femme âgée ; c'est une originalité toute relative dans une littérature qui prône la transparence des signes : la laideur révèle et appelle le mal⁶⁴.

Présentées comme expertes dans l'art du discours et de la manipulation, les *vetulae* savent aussi déclencher la haine jubilatoire des poètes, pour le plus grand bonheur d'un lectorat qu'on suppose habitué de longue date à faire de la vieille une cible compensatoire. La vieille femme demeure l'incarnation la plus parfaite de la hideur, support privilégié d'un comique de parodie. La mention de la sénescence fonctionne dès lors comme un élément incontournable des portraits de laideur, symptôme d'une littérature qui conçoit difficilement la beauté hors de

⁵⁹ « Savoir médical et anthropologie religieuse », art. cit., p. 1281. Comme le rappelle Julien Maudoux, les textes de l'Antiquité romaine avaient déjà contribué à systématiser cette association, « Le charme et les vieilles femmes dans l'Antiquité et au Moyen Âge », art. cit., p. 154. Voir également, du même auteur, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 50-51.

⁶⁰ ED, Vol. VI, MCCXVI.

⁶¹ *Ibid.*, v. 15-16.

⁶² Julien Maudoux souligne également cette tendance de la littérature médiévale à caractériser « comme « vieilles » des femmes laides, sans pourtant qu'elles aient atteint l'âge qui le justifierait » et y voit une « preuve de la force de la relation entre les deux éléments », mais ne cite pas d'exemple précis, « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », art. cit., p. 43.

⁶³ Nicole Gonthier, « Vieux..., vieille... », dans « *Sanglant Coupaul ! Orde Ribaude !* ». *Les Injures au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 177.

⁶⁴ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 44.

la jeunesse. Convoqué pour mieux être évacué, le portrait dégradant des vieillards se renouvelle par l'entremise de Deschamps mais se dessine toujours sur fond de poésie amoureuse, portant la marque du genre parodique de la sottise chanson, avec lequel il dialogue.

II. Le corps des vieillards et ses marqueurs privilégiés de sénescence

Le physique des vieillards est en grande partie commandé par le canon remarquablement stable de la laideur féminine, dont Claudine Sagaert a montré les invariants⁶⁵. Il est ardu de distinguer au sein des évocations poétiques de vieilles femmes les traits qui relèveraient spécifiquement du vieillissement et non d'une topique plus générale du portrait disgracieux ; sans doute doit-on renoncer à établir une séparation trop nette, laideur et vieillesse féminines entretenant un lien trop étroit. La conception de portraits de laideur fait depuis longtemps déjà partie des exercices auxquels doivent s'adonner les clercs : nous avons montré le rôle que tient la vieille Beroe dans les prescriptions de Matthieu de Vendôme⁶⁶. La distance qui sépare les corps féminins des corps masculins dans les manifestations de leur sénescence est bien plus cruciale, tout comme l'intention qui préside à la description de ces corps. De la même manière, nous ne prétendons pas parvenir à isoler les caractéristiques propres au discours poétique sur les vieilles femmes dans un contexte culturel global de misogynie. Bien souvent, les vieillards sur lesquelles portent nos analyses rejoignent les vieilles femmes du roman mais la spécificité des textes étudiés demeure leur inscription dans une mode du vieillir : puisque les poètes de la fin du Moyen Âge investissent si volontiers le thème de leur vieillissement, peut-être réservent-ils au vieillissement au féminin une attention plus soutenue ? Car si le mécanisme du déséquilibre humoral touche indistinctement hommes et femmes, le regard des poètes ne se pose pas nécessairement sur les mêmes parties du corps pour signifier le passage du temps. Le manque de patience, les rhumatismes, l'incapacité à s'atteler avec efficacité à des activités d'ordre intellectuel ne sont pas mentionnés lorsqu'il s'agit de dépeindre les vieillards. D'autres travers leur sont assignés, construisant un personnage distinct, produisant un autre type de discours.

⁶⁵ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015. Nous ferons abondamment référence à cet ouvrage dans les analyses qui suivront.

⁶⁶ Voir à ce sujet les analyses de Henrik Specht, "The Beautiful, the Handsome, and the Ugly", art. cit., p. 134-136.

1. Une hideur superlative : vieilles monstrueuses et corps déréalisés

Selon les auteurs, selon la réception souhaitée et le régime d'énonciation choisi, le vieillissement au féminin s'incarne de manière plus ou moins détaillée, plus ou moins repoussante. L'un des premiers traits distinctifs de la *vetula* réside cependant bien souvent dans la cruauté du regard qui la détaille : les poètes de la fin du Moyen Âge ne sont pas avares de termes dépréciatifs pour caractériser les vieillards ou pour se décrire eux-mêmes, mais ils observent les corps de vieilles femmes avec plus de sévérité encore. Supérieurement laids, les corps de vieillards n'en demeurent pas moins rares, plus rares que ceux des hommes. Une logique de compensation préside peut-être au plaisir que semblent prendre les poètes à détailler les effets des ravages du temps sur les vieillards. Pour avoir loué, admiré jusqu'à la lassitude la parfaite beauté des dames courtoises, ils n'en tirent que plus d'exultation à flétrir ces corps de vieilles. Ainsi le corps des vieillards constitue-t-il sans doute moins un interdit de la lyrique courtoise qu'un contrepoint, un corps compensatoire, semblable au rôle que joue le corps des vilains dans le roman chevaleresque. Au sublime idéal des jeunes femmes aimées doit répondre un type capable de catalyser toutes les haines et les dérisions : la vieille représente le pôle féminin comique de la lyrique, c'est le corps dont on peut rire. Les corps comiques de vieillards s'incarnent pleinement et dans leurs parcelles les plus intimes, ils sont davantage matérialisés que les corps jeunes. Ils peuvent faire l'objet de portraits complets : double portrait mené par la Belle Heaulmière, qui scrute point par point la déchéance de son ancien corps en gloire ou invectives de Deschamps, qui renchérit sur leur laideur avec jubilation. Il convient par conséquent que le corps des vieillards soit plus laid, plus répugnant encore que celui des vieux hommes pour tirer toute la saveur de cette revanche poétique, il convient tout d'abord qu'il soit déréalisé, comme le prouve son basculement fréquent dans l'animalité. Ressaisi dans le contexte médical plus traditionnel de la théorie des humeurs, le corps des femmes est également frappé plus systématiquement par un assèchement qui doit être lu différemment de celui des hommes : signe évident d'une perte d'humidité et de fécondité, il traduit la fin d'un désir qu'il éveillait jadis.

a. Pie et singesse : quand l'hybridité déforme le corps des vieillards

L'une des premières voies de déconstruction jubilatoire du corps des femmes réside dans une hybridation propre à donner l'idée de la laideur des vieillards, de la désorganisation de

leur corps. Les pièces d’invectives catégorisées comme « sottes chansons⁶⁷ » par Deschamps illustrent bien ce principe : le réalisme de la souffrance qui fait tout le sel des évocations de son propre vieillissement n’est alors certainement pas l’objet principal de la représentation des corps de vieillards. Bien au contraire, les vieilles femmes sont des créatures monstrueuses, déformées par une hybridité qui en fait des figures simultanément comiques et cauchemardesques. La réaction suscitée est le dégoût, non la sympathie⁶⁸. Comme souvent, le vieillissement au féminin charrie un faisceau de traits et d’images qui témoignent d’une culture misogyne commune plutôt que de la connaissance partagée de références canoniques, culture qui, jusqu’à l’*acme* de la chasse aux sorcières, tendra de plus en plus à animaliser le type de la *vetula*⁶⁹. La poésie latine d’invectives, les bestiaires documentant des exemples de vieilles hybrides ont peut-être enrichi un fond commun d’images, d’équivalences animales, sans qu’on puisse relever avec précision des modèles plus décisifs que d’autres⁷⁰. Examinons deux des invectives de Deschamps qui présentent des portraits similaires dans la confusion créée entre la femme et l’animal :

Vielle, sote, fausse et enchanteresse,
 Visaige d’ours, griffes de lyonesse,
 Voix de torel, vous estes en decous,
 Menton et peaulx avez comme singesse (ED, Vol. V, DCCCCLXXV, v. 31-34).

D’un cahuant fustes poste et couvée,
 Oeulx de torel et bouche de lymier,
 Grosses lefres pour gelines jouchier,

⁶⁷ La généralisation de la catégorisation est volontairement excessive : le manuscrit de Raoul Tainguy ne désigne que deux de ces cinq textes comme « sottes chansons » (Vol. VI, MCCXVI, *Sote chançon en balade d’une vielle merveilleuse* et MCCXVII, *Sote chançon de cinq vers a deux visaiges a jouer de personnaiges*). La proximité thématique des trois autres textes, qui prennent la même forme d’invectives pour rejeter des vieilles lubriques (Vol. V, DCCCCLXXV, *Injures contre une femme qui l’avait trahi* ; Vol. VI, MCCXXXI, *Contre une vielle femme médisante*) ou d’un dialogue farcesque entre deux vieillards (Vol. VI, MCCXXV : *De la demande d’une vielle a un vieillard pat manière de moquerie et la response sur ce*) nous autorise à élargir la catégorie.

⁶⁸ Voir ici encore l’article d’Henrik Specht : “[t]he primary function of hideousness in the literature of the Middle Ages may be summed up as that of arousing aesthetic disgust and moral aversion against the person (or being) who is described as physically repulsive”, « [l]a fonction première de la laideur dans la littérature médiévale peut se résumer au dégoût esthétique et à l’aversion morale qu’elle suscite à l’égard de la personne (ou de l’être vivant) décrite comme physiquement repoussante » (nous traduisons), “The Beautiful, the Handsome, and the Ugly”, art. cit., p. 134.

⁶⁹ C’est là l’argument de Jole Agrimi et Chiara Crisciani, qui montrent comment la démonologie s’empare du type de la *vetula*, passant d’une animalisation fantasque de bestiaire à une « anthropomorphisation diabolique » de plus en plus stable et efficace (*lamiae* et *striges*, animaux dévoreurs d’enfants, ou *stryx*), « Savoir médical », art. cit., p. 1302-1303.

⁷⁰ Pour la prédication comme pour les bestiaires, voir les exemples donnés par Jole Agrimi et Chiara Crisciani, soulignant que « [l]a vieille entremetteuse est la ‘*fera pessima*’, l’incarnation d’une espèce rare du bestiaire médiéval, la bête ‘chronocrate’, mi-louve, mi-chienne, qui, conjuguant la voracité du chien et la cruauté du loup, corrompt et prostitue vierges, épouses et veuves, c’est-à-dire, sans en oublier aucune, les trois ‘classes’ du peuple des femmes selon le jugement des prédicateurs ». Ils renvoient sans préciser plus avant les références à l’« *anus maledicta* » de Conrad de Mengenbergh pour les bestiaires, à Bernardin de Sienne et Jacques de Vitry pour les sermons, *ibid.*, p. 1301-1302.

Joes comme a trompeur qui souffle et muse.
Digne n'estes pas d'avoir un porchier,
Dens de serpent, orde, laide et camuse.
Les crins avez plus noirs que cramillie,
Visaige d'ours, langue desordonnée,
Baveuse aussi, janglant comme une pye (ED, Vol. VI, MCCXVI, v. 5-13).

Il est difficile de faire la part dans ces deux textes de ce qui appartient au comique général du genre des sottis chansons et de l'invective et de ce qui relèverait d'une poétique plus précise du vieillissement au féminin. Les deux corps de vieilles femmes ne sont pas organisés selon l'arrangement traditionnel des portraits courtois, qui aurait été en soi un gage d'harmonie, ce qui permet à Alice Planche de souligner à propos de ces textes que « [c]e bestiaire de métaphores tient du cliché, et ne dessine aucun portrait : c'est un jeu de superlatifs⁷¹ ». Le corps des vieillardes prend l'apparence d'un puzzle bizarre et éclaté, et l'ajout vers par vers de nouveaux éléments de bestialité entretient la difficulté à se représenter une laideur quasi prodigieuse. Chez Deschamps le vieillissement au masculin prend rarement les traits de l'animal : la pièce dans laquelle le poète se lamente d'être devenu un « viel roucin » exilé à « la Saussaye⁷² » est une exception toute particulière et nous avons vu qu'elle tend plutôt, par la référence affirmée à Ovide, vers un registre élevé. Quant au vieux chien d'inspiration ésopique auquel Deschamps consacre trois pièces au propos quasi similaire⁷³, nous avons montré qu'il constitue une figure utile pour établir une équivalence avec la situation des vieux courtisans, certainement pas une hybridation monstrueuse. Il y aurait donc bien là une spécificité de la sénescence féminine. Survient encore cependant la difficulté à établir ce qui appartiendrait exactement à un portrait comique de vieille femme et ne serait pas uniquement la marque de la laideur féminine monstrueuse telle que la pense et la stylise le Moyen Âge. Donnant l'exemple du portrait de la laide demoiselle dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Claudine Sagaert met ainsi en valeur l'importance de l'animalité dans les descriptions de la laideur au féminin :

[...] dans certains textes, la femme est renvoyée à un être hybride, un mixte d'humanité et d'animalité. Être intermédiaire, elle est comparée à un animal dont le symbolisme est parlant. Comme le porc, elle est sale, comme le rat, elle est porteuse de maladies, comme le bœuf, elle a une apparence inesthétique, comme l'âne, elle est stupide, comme le renard, elle est rusée... De la même manière que la beauté en tant qu'image idéalisée est hyperbolique, la laideur incarne la disgrâce et la difformité de manière outrancière⁷⁴.

⁷¹ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 43.

⁷² ED, Vol. V, DCCCCI.

⁷³ ED, Vol. I, LXX. Vol. VI, MCCLIII ; Vol. VII, MCCCXCI.

⁷⁴ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 54.

La spécificité des portraits en invectives de Deschamps tient sans doute à ce qu'ils s'inscrivent dans un contexte narratif sous-jacent qui est, nous le savons désormais, clairement identifiable par le lectorat médiéval et qui oriente en partie les traits assignés aux vieilles femmes. La ligne narrative d'arrière-plan se dessine implicitement : les vieillardes sont molestées parce qu'elles ont empêché la réalisation d'un projet amoureux, ou médit du sujet lyrique. Les difformités physiques de ces deux corps de vieilles femmes relèvent bien sûr de la transposition d'un vice plus intérieur, de la méchanceté traditionnelle de la *vetula*. Deschamps a assimilé les leçons du *Roman de la Rose*, elles-mêmes informées par une connaissance approfondie et plus directe d'Ovide. Le premier quatrain cité forme les derniers vers d'une pièce consacrée à conspuer une vieille traîtresse : ce monstrueux portrait n'est donc que le point d'aboutissement logique des lâches actions de la vieille. De fait, certaines des hybridités animales développées ne sont pas surprenantes : la comparaison de la vieille avec une « pye » « janglant » est attendue d'un public accoutumé aux personnages de vieillardes médisantes, tout comme les « dens de serpens » réactivent l'imaginaire misogyne ancien de la vile serpente. Notons que certains poètes se dotent de formes d'hybridités plus étonnantes pour saisir la laideur du vieillissement des femmes. Héritant sans doute comme Deschamps de la fantaisie imagée des sottises chansons, Guillaume Coquillart fait intervenir dans son *Enquête d'entre la Simple et la Rusée* des personnages de vieillardes dont la description n'a rien à envier à celles du Champenois. « Dame Flourence l'Escornée » est « aagée comme une vielle oye » ; « Valentine l'Irregulière » est « ridée comme une marmote⁷⁵ ». Si l'on doit compter avec l'outrance lexicale de Guillaume Coquillart, qui se nourrit volontiers d'associations surprenantes et n'épargne du reste pas les figures masculines⁷⁶, on retiendra toutefois que la valeur référentielle de l'animal s'estompe alors au profit d'une monstruosité débridée.

Parmi l'ensemble des animaux convoqués par Deschamps, la « singesse » est somme toute la seule qui fasse explicitement signe vers une caractéristique physique propre au vieillissement. Pour Robert Magnan, il ne fait pas de doute que la comparaison est inspirée de la Satire X de Juvénal, qui emploie déjà l'image pour dessiner les rides du visage des vieillards :

[...] *et tales aspice rugas*
quales, umbriferos ubi pandit Thabraca saltus,
in uetula scalpit jam mater simia bucca (Juvénal, Satire X, v. 193-195⁷⁷)

⁷⁵ Guillaume Coquillart, *L'Enquête d'entre la Simple et la Rusée*, *Œuvres*, éd. M. J. Freeman, Paris, Droz, 1975, v. 312, v. 322, v. 559 et v. 569.

⁷⁶ Le cinquième témoin du procès, « Godeffroy de Rachace », vieil homme d'armes, est quant à lui « aagé comme une vielle gode », *ibid.*, v. 701 et v. 704.

⁷⁷ « [C]es rides pareilles à celles que gratte une mère guenon autour de sa vieille bouche dans les forêts ombrées de Thabraca », Juvénal, *Satires*, éd. cit., trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve.

Pourtant, si elle est fréquemment utilisée dans la tradition misogyne pour moquer la vanité des parures des femmes, on trouve peu cette référence dans les portraits de vieillards que contient la littérature médiévale⁷⁸. Deschamps revient donc au texte de Juvénal et utilise à son tour l'image pour traduire l'aspect visuel de la peau de la vieille femme : l'animal semble se spécialiser dans l'expression de la laideur féminine. Le poète champenois mobilise à plusieurs reprises la singesse dans des portraits à charge, toujours dirigés contre des femmes, mais dont les traits ne sont pas forcément vieillissants. Il est vrai que lorsqu'il traduit le *De Contemptu Mundi*, l'image de la singesse lui permet de nouveau de dire la plissure de la peau de Vieillesse « Fronciez est comme singesse ; / S'alaine sent de foiblesse⁷⁹ ». Mais l'animal est également convoqué dans un rondeau d'invectives adressé à une femme dont l'âge n'est nullement mentionné : « vous semblez une singesse morte⁸⁰ ». Dans *Le Miroir de Mariage*, il sert tout simplement à évoquer l'épouse, « vile et orde singesse », de manière insultante⁸¹. La singesse ne serait alors que synonyme de laideur, comme elle l'était déjà dans les fables de Marie de France qui lui donnent la place d'héroïne malheureuse moquée pour sa hideur⁸². Faut-il malgré tout en conclure que la « singesse » constitue un référent animal réservé, pour une grande partie de ses occurrences, à la part féminine de la hideur ou du vieillissement ? Non, car le singe réapparaît dans un autre texte de Deschamps, cette fois consacré aux maris jaloux, c'est-à-dire toujours en contexte comique :

Plus vit singes, plus est malicieux,
 Ceste nature a toudis le corbault ;
 Aussi li homs de tant qu'il est plus vieulx
 Se doubtte plus en l'art ou il default (ED, Vol. V, DCCCLXXVII, v. 9-12).

⁷⁸ Jole Agrimi et Chiara Crisciani renvoient par exemple aux sermons de Jacques de Vitry, Etienne de Bourbon et Gilbert de Tourmai qui montrent que « [l]es vieilles femmes, rongées par leurs désirs inassouvis, veulent paraître belles. Elles se parent, elles maquillent leur laideur extérieure et dissimulent sous ce masque leur laideur intérieure. Elles contrefont, pour plaire aux hommes et pour complaire au diable, le visage que Dieu leur a donné. Elles se dépeignent elles-mêmes comme des 'idoles' et, déguisées en singes ou en corneilles, elles perdent les hommes sur les voies de l'illusion, comme font les histrions dans leurs costumes de théâtre », « Savoir médical », art. cit., p. 1302. Dans le *Livre du pèlerin de vie humaine* de Guillaume de Deguileville, la personnification de Pauvreté non volontaire apparaît sous les traits d'une vieille femme qui demeure dans les chambres des dames riches pour les amuser : « Et pour eulx faire esbatemens / Comme singesse je m'y fas ». Mais son assimilation à la singesse est plutôt liée à la convoitise qui lui fait « le musel [...] haut levé », éd. cit., v. 15650-51 et v. 15669.

⁷⁹ ED, *Double lay de la fragilité humaine*, CCCX, v. 259-260.

⁸⁰ ED, Vol. IV, DCIX, v. 4.

⁸¹ ED, Vol. IX, LXI, v. 6715.

⁸² Elle échoue pitoyablement à récolter quelques mots d'admiration sur ses bébés, qu'elle seule trouve beaux (« Le singe et son enfant », *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, fable 51). Le même scénario se répète dans une autre fable lorsqu'un singe quête auprès de l'homme qui leur rend visite quelques compliments sur son fils « 'Ceo que m'en deit', fet il, 'sembler : / tu iés singes, ele est singesse / laide e hisduse e felunesse' » « Le Roi des singes », *ibid.*, fable 34, v. 38-40.

L'emploi paraît proverbial et atteste l'ancienneté des expressions du français contemporain qui associent la vieillesse aux macaques, en se fondant sur le sème commun de la malice : ce n'est pas à un « vieux singe » qu'on apprend à « faire la grimace ». Le *Testament* de Villon confirme que le vieux singe est déjà présent dans les expressions du moyen français : « Tousjours viel singe est desplaisant⁸³ » lit-on à propos d'un vieillard que plus personne n'écoute. Il y a ainsi fort à parier que la figure de la « singesse » utilisée par Deschamps pour décrire sa *vetula* conjugue le sème de la laideur, celui du froissement de la peau et celui de la malice. Relevons un dernier cas intéressant : une ballade d'invectives que les manuscrits de Deschamps choisissent d'intituler « De la Mort en Vieille personne⁸⁴ » alors même que la pièce ne fait aucunement mention de l'âge de la femme vilipendée. L'assignation d'une identité de vieille femme par extrapolation se base sans doute sur une série d'indices : on sait que la *vetula* est l'une des catégories privilégiées de l'invective chez Deschamps. Orientée par ce goût pour la détestation des vieillardes, l'extrapolation se nourrit de quelques signaux qui semblent suffire à identifier la femme comme vieille. Le personnage est frappé de la même hybridité hideuse qui atteint toutes les *vetulae* des invectives : elle est « tigre courant, lesarde envenimée », « pie janglant⁸⁵ » – animalisation qui la lie comme toute bonne *vetula* à l'acte répréhensible de médisance. Sa « nature de singesse⁸⁶ », enfin, lui est reprochée. L'ensemble de ces éléments ont paru suffisants pour identifier la femme insultée comme vieille, prouvant que la *vetula* fonctionne comme une identité mécanique, projetée dès lors qu'il est question d'une femme détestable, animalisée, laide et médisante.

Bien que l'hybridation soit un ingrédient essentiel du genre de l'invective et plus largement du portrait comique de laideur, elle éclaire tout particulièrement la dynamique à l'œuvre dans les représentations des corps de vieilles femmes. L'animalisation offre en effet la possibilité d'une déconstruction jouissive de corps féminins habituellement bien ordonnés ; la hideur morale des *vetulae* autorise cette dégradation, véritable réparation poétique qui désigne le corps des vieillardes comme objet du rire et de l'aversion. Les poètes peuvent privilégier certains animaux dans leurs descriptions mais la finalité principale demeure d'extraire le corps des vieillardes hors d'une humanité partagée : elles sont des monstres, drôles, méprisables et repoussants.

⁸³ Villon, *T.*, XLV, v. 439. Jean Dufournet revient longuement sur les valeurs symboliques de cet animal et le replace dans une tradition culturelle qui l'associe à la folie, à l'insincérité et à la luxure, *Villon : ambiguïté et carnaval*, Slatkine, Genève, 1992, p. 89-93.

⁸⁴ ED, Vol. VII, MCCLXVII.

⁸⁵ *Ibid.*, v. 2 et v. 4.

⁸⁶ *Ibid.*, v. 3.

b. Desséchés et inféconds : des corps privés de sensualité

Il importe de souligner que l'hybridation n'est pas une constante des portraits de vieilles femmes, l'expression de leur laideur peut emprunter des voies moins complexes, être signalée par des détails corporels plus banalement rebutants : seins pendants, haleine fétide, oreilles poilues, etc. La poésie médiévale répète alors les grands portraits de *vetulae* qu'avait déjà formulés la littérature antique.

Remarquons en premier lieu que les descriptions développées par les poètes dénuent volontiers le corps des vieilles femmes et qu'elles tendent à thématiser cette concentration du regard sur une nudité. L'une des invectives de Deschamps adressée à une vieille femme débute par une exhortation au regard attentif : « Qui regarde bien vo phillosomie / Et vo gent corps fait a une coignée, / De toute amour et d'amer s'entroublie⁸⁷ » ; de manière similaire, une pièce anonyme d'invectives du XV^e siècle recueillie par Marcel Schwob affirme ironiquement : « Ceulx qui vous voient nue et eschevelee / Si ont bien cause d'eulx esjouir fort⁸⁸ ». L'autoportrait de la Belle Heaulmière s'annonce pareillement comme un auto-examen méticuleux, évidemment accompli à nu par scrupule professionnel :

Quant me regarde toute nue,
Et je me voy si tres changiée,
Povre, seiche, megre, menue,
Je suis presque toute enragiée (Villon, *T.*, LI, v. 489-492).

Montrer ces corps nus, nous le comprendrons au cours de notre raisonnement, est sans aucun doute l'assurance d'un comique débridé. Plus encore que les corps d'hommes, la nudité des vieilles femmes relève d'une forme d'impensable, de hideur hyperbolique. Les poètes insistent sur la concentration du regard posé sur ces corps précisément parce que leur laideur suppose qu'on s'en détourne, que la description soit oblitérée mais aussi probablement parce qu'elle aimante une fascination pour ce qui ne devrait pas être montré.

L'autoportrait de la Belle Heaulmière a valeur de modèle et nous renseigne avec précision sur les manifestations les plus attendues du vieillissement au féminin :

Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheus, les yeuls estains,
Qui faisoient regars et ris
Dont mains marchans furent attains ;
Nez courbes de beaulté loingtains,
Oreilles pendantes, moussues,
Le vis pally, mort et destains,

⁸⁷ ED, Vol. VI, MCCXVI, v. 1-3.

⁸⁸ PS, VIII, v. 18-19.

Menton froncé, levres peaussues...
 C'est d'umaine beaulté l'issue !
 Les bras cours et les mains contraites,
 Des espauls toute bossue ;
 Mamelles, quoy ? toutes retraites ;
 Telles les hanches que les tettes ;
 Du sadinet, fy ! Quant des cuisses,
 Cuisses ne sont plus, mais cuissettes
 Grivelees comme saulcisses (*ibid.*, LIV-LV, v. 509-524).

On retrouve certains éléments déjà évoqués par Deschamps, qui dessinent un faisceau cohérent de marques caractéristiques de la sénescence féminine : perte de luminosité globale (« les cheveux gris », « les yeuls estains », « le vis pally »), visage ridé (« le front ridé », « Menton froncé »), silhouette racornie – les « bras cours et les mains contraites » rappellent les « bras cours et gros⁸⁹ » de l'une des sottes chansons de Deschamps et ceux « courts et plaz⁹⁰ » d'un imitateur anonyme). La vieillardes typique s'incarne dans un corps privé de lumière, grossier et difforme, pas si différent d'une sénescence masculine. Néanmoins certaines parties du corps la distinguent bien entendu sur le plan du genre et lui appartiennent en propre : la perte de fermeté des seins est fréquemment notée par les poètes, elle apparaît dans l'une des sottes chansons du *Parnasse satyrique*, où la femme a « Le sain ridé plus que tripe de baque⁹¹ ». Marcel Schwob relève également un rondeau anonyme, adresse blessante à une vieille luxurieuse qui croit pouvoir poursuivre malgré son âge une entreprise séductrice que la seule mention de la poitrine affaissée doit anéantir :

Donné avez maint sauf conduyt
 Lorsque fustes jeune et jolie.
 Mais le tetin vous a mollie
 Homme n'en sera plus seduyt (*PS*, XXI, v. 8-11).

Cet amollissement d'un lieu central de l'érotisation du corps féminin est encore le point de départ d'une des vexations adressées à une vieille par Deschamps : « Vous estes bien de tettes acesmée / Qui vous pendent devant jusqu'au brodier⁹² ». L'exagération est manifeste et grotesque : on peine à imaginer des seins pendant jusqu'au « brodier », c'est-à-dire au sexe de la femme. Les gorges avachies des vieillardes forment évidemment un contrepoint avec la fermeté qui caractérise la sensualité des jeunes femmes, ainsi une autre femme sénescence de Deschamps se remémore avec nostalgie que « Les pommettes avoi[t] ou sain, / Rondes, dures,

⁸⁹ ED, Vol. VI, MCCXVI, v. 14.

⁹⁰ *PS*, VIII, v. 5.

⁹¹ *Ibid.*, LXVIII, v. 5.

⁹² ED, Vol. VI, MCCXVI, v. 15-16.

fermes, poignans », alors qu'à présent que le temps et les multiples grossesses ont déformé son corps, « Tettes [a] com souflez d'un four, / Aussi plates c'une quintaine⁹³ ». On peut encore souligner, avec Claudine Sagaert, une autre interprétation possible de ces seins pendants de vieilles : « [s]i la nature est honteuse d'un sein si laid, c'est parce qu'il ne peut remplir sa fonction nourricière⁹⁴ ». Aux yeux d'un public médiéval, il n'est en effet pas impossible que ces images de poitrines vidées frappent davantage pour ce qu'elles figurent d'infertilité que pour leur absence d'érotisme. Danielle Jacquart affirme du reste que les traités médicaux de la fin du Moyen Âge considéraient les seins des femmes pour leur utilité, c'est-à-dire pour leur fonction de lactation, plutôt que pour leur dimension érogène⁹⁵. De la même manière, Claude Thomasset souligne à quel point la description médicale du corps des femmes est prise dans un « système descriptif orienté vers la fécondité⁹⁶ » : c'est sans doute ce même système que réemploient nos poètes dans l'image récurrente de la poitrine tombante des vieilles.

Quelle spécificité du portrait de la Belle Heaulmière au regard d'autres descriptions de la laideur féminine vieillissante ? Sécheresse, poitrines amollies et maigreur apparaissent en vérité déjà sous la plume des troubadours pour décrire le vieillissement des femmes⁹⁷. Le principe du double portrait est par ailleurs exploité par Adam de la Halle, dans les célèbres vers que le *Jeu de la Feuillée* consacre à Dame Maroie, devenue « crasse, mautaille, triste et trenchans⁹⁸ » sous le regard désenchanté du trouvère. Pour ce qui concerne notre période d'étude, le corps de la *vetula* de Jean Le Fèvre, dont l'évocation est motivée par le dégoût du narrateur qui prend conscience de la supercherie que la vieille lui a tendue, peut à son tour servir d'utile point de référence :

⁹³ ED, Vol. VI, MCCXXXV, v. 3-4 et v. 18-19.

⁹⁴ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 50.

⁹⁵ Danielle Jacquart, « La Morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge », *Micrologus*, "Discourses of the Body", Turnhout, Brepols, 1993, vol. I, p. 85.

⁹⁶ Claude Thomasset, « Le corps féminin ou le regard empêché », *ibid.*, p. 109.

⁹⁷ Voir l'étude de Gérard Gouiran qui montre, mobilisant notamment des extraits de Jausbert ou d'Ogier, que « l'un des reproches majeurs adressés à la *vielha* est sa maigreur », « La *Vielha* au pays de *Joven* », art. cit.

⁹⁸ Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1989, v. 73-74. Le passage complet se situe du vers 63 au vers 174. Sur la tradition du double portrait, voir Bárbara Falleiros, « C'est d'umaine beauté l'ysse : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », *Thème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2010, vol. 25, disponible en ligne, <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL1010110093A/32973> (consulté le 24/01/2022). Françoise Laurent considère Adam de la Halle comme un précurseur des poètes de la fin du Moyen Âge, intégrant comme eux la hantise du temps qui passe et les corps vieillissants, « 'Car mes fains en est apaiés'. *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle ou comment dire la fin du désir et le désenchantement », *Revue des langues romanes*, t. CXVIII, n° 2, 2014, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/rlr/2787> (consulté le 22/01/2022). Florence Mc Culloch voit dans le double portrait de Sainte Marie l'Égyptienne que développe une version vernaculaire anonyme de la légende un modèle possible de Villon. Ce texte nous semble en vérité plus proche, nous le montrerons, de Deschamps, "Villon's Portrait of the Belle Heaulmière and Saint Mary the Egyptian", dans *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à J. R. Smeets*, dir. Q. I. M. Mok, I. Spiele et P. E. R. Verhuyck, Leiden, 1982, p. 187-193.

[...] le coul nerveux, la pointe agüe
 des espauls la vielle argüe,
 sa dure et pierreuse poitrine,
 sanz mammelles et sanz tetine,
 ses peaulx fronciees et soillees,
 vuides comme bourses moilliees,
 le ventre dur comme terre crue
 aree au soc de la charrue,
 les reins seiches par leur maigresce,
 les cuisses caves par detresce,
 et les genoulx emflez et durs
 comme pierres dont l'en fait murs,
 vainquans aÿmant par rigueur [...]⁹⁹.

Dans cet extrait comme dans le portrait de la Belle Heaulmière, une ligne directrice se dessine dans l'écart entre deux corps, celui érotisé d'une jeune femme désirée et le corps véritable d'une vieille femme peu désirable. Le mouvement général n'est pas exactement le même dans les deux textes mais respecte la théorie médicale de l'assèchement des humeurs. Il est d'emblée notable que le texte de Villon consacre un paragraphe entier au visage de la Belle Heaulmière, parfaitement passé sous silence dans le cas de la traduction de Jean Le Fèvre. Les deux portraits répondent en effet à des projets esthétiques différents : constat sans ménagement issu d'un examen rigoureux dans le cas de la vieille maquerelle, description sensible du corps deviné à tâtons dans l'obscurité de la nuit pour la fourbe entremetteuse. Pour extrêmement contraignant qu'il semble, le cadre de description physique des *vetulae* peut donc très bien être adapté aux besoins précis d'une narration. La totalité du portrait de la Belle Heaulmière est structurée par le passage d'un corps de jeune prostituée tout en splendeur et en courbes, fait pour éveiller la sensualité avec ses « hanches charnues », ses « larges rains » et ses « grosses fermes cuisses¹⁰⁰ » au dessèchement qui accompagne inéluctablement le vieillissement. Véronique Nahoum rappelle dans ses analyses sur la beauté féminine qu'« [o]n peut supposer que la séduction de l'embonpoint est d'autant plus puissante que la maigreur signifie faim, maladie et donc pauvreté¹⁰¹ ». La maigreur est au principe du portrait de vieillesse de la Belle Heaulmière comme de celui de la Vieille parce qu'elle dit la répulsion en même temps que la pauvreté :

⁹⁹ *La Vieille*, éd. cit., v. 3152-3164. Notons que Jane H. M. Taylor propose déjà une comparaison entre cet extrait et les vers que Villon délègue à la Belle Heaulmière mais les détails des descriptions ne donnent pas lieu à analyse, il s'agit essentiellement de mettre au jour le décalage entre une vision strictement masculine et extérieure d'un corps et la parole subjective de la vieille prostituée de Villon, *The Poetry of François Villon: Text and Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 88-90.

¹⁰⁰ *Testament*, LIII, v. 503, 506, 507.

¹⁰¹ Véronique Nahoum, « La belle femme ou le stade du miroir en histoire », *Communications*, « La nourriture. Pour une anthropologie bioculturelle de l'alimentation », n° 31, 1979, p. 26.

pour la prostituée, elle est à la fois la cause et la conséquence très concrète de la perte de sa clientèle. Le corps campé par Jean Le Fèvre met davantage la sécheresse, la dureté au premier plan : la *vetula* a une « dure et pierreuse poitrine », un « ventre dur », des « reins seiches », des « cuisses caves ». Cette insistance sur le dessèchement rappelle avec plus de force la stérilité de la vieillesse, trait qui semble moins essentiel pour une vieille prostituée. Villon, pour sa part, s'étend peut-être avec plus de précision sur le processus de tassement qu'il ne le ferait pour un corps d'homme : les « espauls » sont « toutes bossue », les « mamelles » « toutes retraites ». Le corps de la Belle Heaulmière ne subit pas tant un affaissement qu'un rabougrissement systématique, un ratatinement propre à amoindrir l'ampleur érotique d'une ancienne plantureuse prostituée, ses « grosses fermes cuisses » et « larges reins ». Plus que Jean Le Fèvre qui reprend au latin des comparaisons agraires relativement attendues, Villon saisit dans ce portrait l'occasion de créer des images heureuses et rares : c'est là une manifestation de ce que Luca Pierdominici nomme le « réalisme de détail » qui accompagne souvent les descriptions du corps dans l'œuvre du poète et leur confère « un fort pouvoir évocateur » : « la plupart des descriptions du corps ont pour but de suggérer des situations existentielles bien précises¹⁰² ». La mention des cuisses « grivelees comme saulcisses » renvoie avant tout à un érotisme gâté : seul le portrait d'une prostituée peut mentionner des jambes ordinairement dissimulées sous les vêtements, suggérant un geste aguicheur de dévoilement du corps désormais impossible. L'image installe discrètement la possibilité du corps hybride : l'adjectif « grivelé » qui signifie « tacheté » est plus souvent associé aux oiseaux qu'à l'alimentation dans la langue de la littérature médiévale¹⁰³. Les célèbres vers qui concluent les regrets de la Belle Heaulmière voient se métamorphoser les vieilles « Assises bas, a crouppetons, / Tout en ung tas comme pelottes, / A petit feu de chenevottes / Tost allumees, tost estaintes¹⁰⁴ ». Sans que la filiation entre les poèmes puisse en aucun cas être certifiée, notons qu'une ode d'invectives horacienne renvoie également une vieille courtisane encore trop impliquée dans le jeu amoureux à l'activité de filage qui appartient à son âge :

[...] *te lanae prope nobilem
tonsae Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae*

¹⁰² Luca Pierdominici, « Le corps dans le *Testament* de Villon », dans *La Bouche et le corps. Images littéraires du Quinzième siècle français*, Paris, Champion, 2003, p. 204-205. Le critique insiste sans l'analyser plus avant sur l'exemple de la Belle Heaulmière, qui propose du vieillissement « une peinture d'autant plus déchirante qu'elle est réaliste, qu'elle porte les traces de l'expérience vécue », *ibid.*, p. 207.

¹⁰³ C'est du moins ce qu'affirme le *Dictionnaire du moyen français*, qui donne pour définition de cet adjectif : « Qui présente de petites taches de couleurs différentes (comme le plumage de la grive), bariolé ». Le terme s'appliquerait prioritairement au plumage de l'oiseau ou à une étoffe, voir l'entrée « grivelé » du DMF, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf/definition/grivelé> (consulté le 26/01/2022).

¹⁰⁴ Villon, *T.*, LVI, v. 527-530.

*nec poti vetulam faece tenus cadi*¹⁰⁵.

Le filage est encore associé à la *vetula* dans *Pamphile et Galatée* puisque, parti à sa rencontre pour la première fois, le héros « la vieille truive qui fille¹⁰⁶ ». L'attribution de cette activité aux personnages de vieilles femmes, qui les confine à la sphère domestique, est un trait traditionnel repris aussi bien par les textes que par l'iconographie¹⁰⁷. Dans le poème de Villon cependant, l'activité de filage au coin du feu sert une écriture imagée et fait corps avec la Belle Heaulmière. Le processus d'assèchement de la sénescence va jusqu'à produire une véritable confusion entre les corps des petites vieilles et les pelotes qu'elles filent. La perte progressive d'humidité aura transformé les vieilles femmes en pelotes de chanvre. La comparaison illustre bien sûr la théorie médicale de l'assèchement des humeurs et achève la sortie de la Belle Heaulmière hors d'une économie de l'érotisme : aucun désir ne peut être prêté à ce corps entièrement sec. Cette image des « pelottes » de « chenevottes » ne teinte pas la vieillarde de la monstruosité des figures de Deschamps, ne la déréalise pas. Elle convoque joliment « un petit tableau, une scène réaliste et émouvante », pour emprunter les termes de Bárbara Falleiros¹⁰⁸, celle d'un groupe de vieilles femmes recroquevillées devant l'âtre, aux cheveux grisonnants comme le chanvre, masse indistincte de corps courbés, réduits et secs¹⁰⁹. Il n'est pas exclu que la récurrence frappante de la dentale sourde [t] dans ces quelques lignes offre une harmonie imitative, la toile sonore idéale de ces corps desséchés, ramassés et craquants. Peut-être l'image et la sonorité traduisent-ils aussi les souffrances articulatoires des vieilles accroupies auprès du feu. Dans sa scène conclusive, le texte prend donc soin de nuancer la singularité de son truculent personnage de prostituée et inscrit le corps de la Belle Heaulmière dans un devenir plus collectif. La Belle Heaulmière n'était qu'une voix émanant de ce groupe d'anciennes prostituées assises au coin du feu, une voix représentative de leur condition à toutes, « un solo de la vedette » selon les

¹⁰⁵ « Mais toi, ce qui te sied, ce sont les laines tondues près de la célèbre Lucérie, et non point, à une vieille comme toi, les cithares, ni la fleur pourprée du rosier, ni les jarres bues jusqu'à la lie », *Odes et Épodes*, éd. cit., Ode 15, III, v. 13-16 p. 126. François Villeneuve élucide dans une note la référence à la ville de Lucérie, ville d'Apulie : « les laines de l'Apulie étaient célèbres [...]. Il faut que Chloris se rappelle enfin qu'elle est mère de famille et s'accommode du travail ordinaire des matrones ».

¹⁰⁶ Jean Brasdefer, *Pamphile et Galatée*, éd. cit., v. 916.

¹⁰⁷ Il suffit de songer à la manière dont l'« art de filerie » rythme les différents rendez-vous des *Évangiles des Quenouilles*, comme activité propre aux femmes et plus particulièrement aux vieillardes. Pour l'iconographie, voir par exemple la gravure sur bois des âges de la vie au féminin produite par l'allemand Tobias Stimmer à la fin de XVI^e siècle et analysée par Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁸ Bárbara Falleiros, « *C'est d'umaine beauté l'yssue* », art. cit.

¹⁰⁹ Voir Alice Planche : « [p]ar le jeu des analogies, les tiges ligneuses du chanvre privées de leurs fibres textiles et le tas des corps vidés de leur grâce forment des pelotes confondues, et qui toutes deux s'identifient au pauvre feu éphémère qui les consumera », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 52. Ajoutons que pour Jelle Koopmans, le groupe évoque « l'iconographie des lépreuses » ou les lépreux de l'*Enfer* de Dante, « Groseille et Vaucelles », *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, dir. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 148-149.

termes de Jacques T. E. Thomas¹¹⁰. Villon la replace aussi dans un univers domestique paisible qui tranche fortement avec la joyeuse et effrénée valse des clients de son activité professionnelle. On retrouve peut-être là, il est vrai, la déploration d'une relégation qui se lisait déjà dans le *Décameron* de Boccace : « lorsque nous vieillissons, ni mari ni personne ne veut nous voir ; on nous renvoie plutôt à la cuisine, avec le chat, pour y ronronner nos sonnettes, ou pour y compter les pots et les écuelles¹¹¹ ». La conscience d'un devenir commun, d'une mise à l'écart dans l'espace domestique et d'une parole désormais méprisée est bien la même, mais la métaphore employée par Villon est plus frappante. Cette image qui a pour notre lecture contemporaine des accents touchants était-elle conçue comme particulièrement comique ? Il est possible qu'elle véhicule une certaine tendresse pour les pelotons de petites vieilles lovées au coin du feu et indéniable qu'elle s'écarte remarquablement du réservoir d'images traditionnellement associées aux corps des vieilles femmes¹¹². Villon s'avance comme souvent sur un terrain métaphorique à la fois plus pragmatique, en ce qu'il fait appel à des expériences courantes, à des *realia*, et plus saisissant.

Monstruosité repoussante, assèchement qui prive le corps de la chaleur qui le rendait fécond et désirable sont deux des grands principes de la laideur féminine telle qu'elle se constitue dans les portraits poétiques de vieillardes. De la monstruosité excessive des vieillardes de Deschamps aux pelotes de chanvre de Villon, les corps de vieillardes sont pour les poètes un lieu d'invention poétique, de création d'images qui ne se résument pas forcément à l'inscription dans une tradition. Ces corps de vieillardes ne s'uniformisent pas non plus dans un unique horizon comique : la Belle Heaulmière de Villon est certes empreinte des traces de la *vetula*, mais possède aussi une mélancolie propre, qui confère à son autoportrait des accents peut-être plus tendres qu'on ne pourrait l'imaginer.

¹¹⁰ Jacques T. E. Thomas rappelle de manière convaincante que les derniers mots de la Belle Heaulmière ne font que répéter la vision globale des « povres fameletes » qui signale l'ouverture du passage au huitain XLVI : « [i]l est clair que le thème de tout ce fragment figure dès 449-50, dans les propos attribués à ces *povres fameletes* ; il est repris en d'autres termes par la Heaulmière parlant alors au nom d'un nous collectif (LVI). Dès lors, son discours des vers 457-524 apparaît comme un solo de la vedette, qui développe le thème donné par un chœur et repris ensuite avec lui », « Autour de la Belle Heaulmière, sur quelques vers du *Testament Villon* », *Romania*, t. 133, n° 3-4, 2015, p. 448.

¹¹¹ Boccace, *Le Décameron*, éd. et trad. Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006, Cinquième journée, Dixième nouvelle, p. 509. L'extrait est cité en exergue de la deuxième partie de l'étude de Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹² C'est également l'opinion de Bárbara Falleiros, qui voit dans la Belle Heaulmière la preuve que « l'obéissance aux règles de composition n'annule pas la sensibilité poétique des écrivains », « C'est d'umaine beauté l'ysse », *art. cit.*

2. La puanteur des vieilles, un trait spécifiquement féminin

Plus encore que le corps des vieillards, celui des vieillardes recèle de possibilités obscènes que les poètes n'hésitent pas à exploiter avec jubilation. Plus prompts, nous l'avons dit, à dénuder le corps des vieilles, ils mènent la désacralisation du corps courtois nécessairement entraînée par le vieillissement jusqu'au scatologique. En se concentrant sur les parties basses du corps des femmes, les poètes se détachent des zones traditionnelles de description du corps courtois. Plus hideux, leur corps est également plus impudique. Claudine Sagaert note avec raison qu'au Moyen Âge « les descriptions qui traduisent la laideur ne portent pas sur les mêmes parties du corps que celles relatives à la beauté. Ce qui est beau et attire le regard se situe essentiellement dans la partie supérieure du corps, à savoir le visage et les mains¹¹³ », alors que la laideur des vieilles trouve son expression idéale dans le bas corporel le plus abject. Une strate supplémentaire de plaisanterie vient alors s'ajouter à des corps déjà porteurs d'un riche programme comique.

Quoique la tradition latine des portraits de laideur suppose cette mention de la souillure corporelle¹¹⁴, les poètes l'exploitent bien davantage pour la part féminine des représentations du vieillissement. Cette veine grossière s'inscrit par exemple à plusieurs reprises chez les vieillardes de Deschamps, qui ne la met absolument pas à profit lorsqu'il envisage les effets de la sénescence au masculin. L'excrémentiel est même plutôt chez lui la trace d'une sociabilité jeune, une gaillardise potache ou goliarde. Il s'amuse pourtant à vilipender sur ce terrain les vieilles médisantes auxquelles il adresse ses invectives, l'une « vieille contagieuse » « Qui tant a fait du cu puant fumée, / Dont maint sont mort¹¹⁵ », l'autre « vieille merveilleuse », considérablement insultée : « Mais au surplus avez un poitronnier / Noir et hideux, qui onques ne s'excuse / De pez, vesses, ordure et bran baillier¹¹⁶ ». Ces derniers vers suivent l'évocation des seins pendants, et s'inscrivent donc dans une série cohérente d'éléments licencieux. Les deux mentions jouent volontiers de l'hyperbole pour faire éclater les rires du lectorat : le premier cul si puant qu'il en deviendrait prodigieusement mortel (« *maint sont mort* ») est plein d'un surnaturel grotesque, comme animé d'une volonté propre. Quant au second cul, une personnification lui donne vie, il « ne s'excuse » aucunement des exhalaisons diverses qu'il produit. L'image de deux vieilles hideuses qui empuantiraient jusqu'à l'asphyxie leur voisinage

¹¹³ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 39.

¹¹⁴ Voir notamment le portrait que fait Horace d'une *vetula* : « *qui sudor uietis et quam malus undique membris crescit odor* », « quelle sueur, quel horrible parfum développé partout sur ses membres flasques », Épode XII, éd. cit., v. 7-8.

¹¹⁵ ED, Vol. VI, MCCXXXI, v. 21-22.

¹¹⁶ ED, Vol. VI, MCCXVI, v. 17-19.

est certes d'un comique facile mais admettons qu'une lecture contemporaine peine à ne pas s'en amuser. Les textes d'invectives plus tardifs sélectionnés par Schwob dans le *Parnasse satyrique* ne sont pas en reste, leurs auteurs ont peut-être trouvé chez le Champenois l'inspiration de ces fétides vieilles. L'une d'elles « A ung vent sauge qui pust comme l'astic », à l'autre est adressée une insulte similaire : « Et sault ung vent de vostre cul broudier / Qui put plus fort que pouldre de bonbarde¹¹⁷ ». Peut-être les poètes du Moyen Âge tardif gardent-ils également la mémoire de la vulgarité des invectives latines ou médio-latines, bien plus grossières. Leur inventivité scatologique a en effet de quoi surprendre, témoins ces vers de malédiction adressés à la Vieille fourbe et dont Jean Le Fèvre tire directement la matière du *De Vetula* :

La vessie et le cul derriere
ne puissent, en nulle maniere,
tenir pissat ne grosse orine
et si ordement se termine
que devant et derrier saille
par les conduiz, comment qu'il aille¹¹⁸.

Les codes génériques de la sottise chanson, ceux de l'invective sont peut-être pour beaucoup dans cette association répétée entre vieillissement au féminin et scatologie mais la littérature médiévale est aussi coutumière de la dégradation par le bas corporel des catégories sociales qu'elle souhaite railler. La grossièreté ne frappe ni systématiquement, ni aveuglément les corps de vieilles femmes : elle est programmée par un contexte générique précis, et ne touche que des corps sans noblesse. Les *vetulae* injuriées par Deschamps ou par Jean Le Fèvre sont des femmes de mauvaise vie, médisantes et lubriques, l'une d'elles est même identifiée comme une prostituée suivant les troupes armées (« En mains pais avez suy l'armée¹¹⁹ »), en somme des femmes qui méritent bien les insultes que le poète leur fait subir. Le principe de ce corps féminin nauséabond, cependant, confère aux *vetulae* la dimension organique qui ne semblait pas pouvoir caractériser leur corps. Sans référer à un cadre humoral précis, ces mentions scabreuses décrivent un pourrissement intérieur impossible à contenir qui donne l'idée d'un des effets de l'âge. Nous avons vu que les poètes représentent leur vieillissement comme une déperdition de fluides qui les éloigne d'un corps de jeunesse tout en surface : les *vetulae* possèdent elles aussi leur processus de dégradation, qui se manifeste cette fois par la puanteur et l'explosion

¹¹⁷ PS, LVII, v. 30 et LXII, v. 26-27.

¹¹⁸ *La Vieille*, éd. cit., v. 3253-3256.

¹¹⁹ ED, Vol. VI, MCCXXXI, v. 11.

scatologique, imputables à la déliquescence comme à l'excès de lubricité qui les consume¹²⁰. Ce sont là les éléments spécifiques qui intègrent à son tour le corps des vieillards dans la perspective du « corps contre-érotique » analysé par David Dorais : une fois de plus, « la laideur et la maladie permettent de sanctionner un comportement érotique répréhensible¹²¹ ». Loin des senteurs parfumées qui distinguent les jeunes beautés que louent les poètes, l'odeur des vieillards est tout aussi désagréable que leur apparence.

Il n'est en outre pas impossible que ces notations dégradantes recouvrent une fois de plus une allusion à l'infertilité des vieilles. La *Lettre d'Hippocrate*, un *compendium* du XIII^e siècle qui adapte en langue vernaculaire les conseils d'alimentation d'Aldebrandin de Sienna, propose d'évaluer la capacité d'enfantement d'un homme ou d'une femme. Elle nous apprend que les médecins du Moyen Âge établissent volontiers un lien entre l'incapacité à procréer et le pourrissement des excréments :

Apernez por quoi famme est brehainge, ou par les enfermetez de homme ou de la femme.

Prenge l'en.ii. petiz poz, si metez bren en chascun, de la date dou male dedenz o le bren, et autresi de la femele, selonc une semeingne ou.xv. jors, et se la brehaigneté vient de la fame, si trovera l'en en la date vermez et pulentie, et autresi dou male se pour lui est que la fame ne puit ençainter¹²².

Les ventosités nauséabondes des vieillards, leurs déjections sont la marque d'un corps d'autant plus plein qu'il est vidé de sa fonction de procréation, incapable de dissimuler sa décomposition.

Une notation comique du même ordre doit être relevée comme plus distinctive encore du vieillissement des femmes : la puanteur fétide de leur sexe. Dans la théorie générale des humeurs, le déséquilibre des flux qu'engendre la sénescence produit dans le corps féminin une macération du liquide menstruel susceptible d'empoisonner les vieilles femmes¹²³. La stagnation est intérieure et propage une odeur putride qui serait l'une des marques des vieilles femmes, le signe clair et odorant que leur corps n'appelle plus aucun désir sensuel puisqu'il ne peut plus porter d'enfant. Pour Annette Keilhauer, l'« aura inquiétante » qui se dégage des vieillards dans les littératures anciennes est en grande partie due à leur infertilité, qui « met fondamentalement en question leur raison d'être sociale » et les rend ainsi suspectes¹²⁴.

¹²⁰ Voir Madeleine Jeay : « [u]n motif récurrent de la vitupération injurieuse est celui de la puanteur de la femme abandonnée au plaisir [...]. Il va de pair avec ceux de la largeur insondable de son sexe, insatiable, impossible à combler, et en toute logique de sa représentation en putain ouverte à tous », *Obscène Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 134-135.

¹²¹ David Dorais, *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, *op. cit.*

¹²² Le passage est extrait de l'anthologie *Old French Medical Texts*, éd. Tony Hunt, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 99.

¹²³ Voir les pages que Danielle Jacquart et Claude Thomasset consacrent à ce sujet, qui montrent que « [l]a période qui suit la ménopause rend évidemment la femme plus dangereuse encore, puisqu'elle est devenue incapable d'éliminer les superfluités de son organisme », *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁴ Annette Keilhauer, « Neutralisée ou inquiétante », *art. cit.*

Témoignage sensoriel de la progression intérieure du pourrissement, cette odeur dit aussi pour Claudine Sagaert le danger des rapports sexuels avec les vieilles : « [s]i la femme laide est une infection, c'est aussi un danger pour l'homme. Son sexe répugnant, porteur de maladie et de mort, risque dans les rapports sexuels de contaminer son partenaire de son 'vilain jus puant'¹²⁵ ». On retrouve certes là l'un des nombreux fantasmes formés par une conception misogyne des organes génitaux féminins, qui accorde tout au long de leur vie aux appareils sexuels des femmes des pouvoirs étonnants¹²⁶. Quoiqu'on ne trouve pas dans notre corpus de portrait d'organe vieillissant décrit avec la même attention que dans le fabliau *Le Moigne*¹²⁷, ou avec le même sens du détail que dans les vers consacrés aux membres flaccides des hommes, cette caractéristique est peut-être mentionnée par Deschamps dans l'une de ses sottes chansons lorsqu'il s'agit de congédier l'une des vieilles haïes : « Alez vous ent, vous puez comme un chien¹²⁸ ». L'odeur déplaisante qui émane des organes en décomposition des vieilles femmes vient donc justifier et encourager leur relégation, leur mise au ban d'un univers courtois qui n'admet que les senteurs élaborées.

Il ne faudrait pas réduire pour autant l'observation à une misogynie fantasque : s'y exprime peut-être une pensée médiévale des difficultés sexuelles associées au vieillissement des femmes, qui serait le pendant féminin des notations des poètes sur leur vit dysfonctionnel. La plainte répétée en refrain par l'une des vieillardes de Deschamps, « *Vetula sum sine muneribus*¹²⁹ », a sans aucun doute trait à cette féminité désormais frelatée, sans fonction aucune. Deux vers de la même pièce ont vivement retenu notre attention par l'exceptionnalité de l'élément de la vieillesse qu'ils semblent à première vue éclairer : « Mains m'amettent que je suy *fetida*, / Ou par dedenz desroutte et afolee¹³⁰ » pleure l'énonciatrice du poème. Il est tentant à la première lecture de comprendre ces vers comme une passionnante référence à un désordre sexuel causé par la sénescence : Deschamps aurait ici marqué une étape dans l'expression au féminin de la douleur de vieillir, en évoquant une manifestation de la

¹²⁵ *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 53 (la citation est extraite des *Ceuvres satiriques du Sieur de Sigogne*, Paris, éd. F. Fleuret et L. Perceau, 1920, p. 48). Voir également Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, op. cit., p. 245-246.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 102-106.

¹²⁷ « Il avoit les levres ansdeus, / Maigres et plus noires que fer : / Che samble bien li trans d'infer [...] / Un autre fois de la bout trait, / Qui tout le cuir avoit retrait, / Les os agus et le pel seche, / Et s'iert tout kenus de velleche », *Le Moigne*, *NRCF*, t. 10, v. 115-117 et 128-131, cité par Nelly Labère dans *Obscène Moyen Âge*, op. cit., p. 206.

¹²⁸ ED, Vol. VI, MCCXXXI, v. 9.

¹²⁹ *Ibid.*, MCLXXXV, refrain.

¹³⁰ *Ibid.*, v. 21-22.

ménopause avant même que le terme ne soit médicalement conceptualisé¹³¹. La puanteur renverrait à une décomposition intérieure, « par dedenz ». Deschamps accorderait ici à la vieillarde la possibilité d'évoquer un bouleversement intérieur finement qualifié comme la sensation d'un désordre : la vieille femme est « desroutte et afolee ». La délégation de la parole poétique à une femme qui évoque à la première personne son vieillissement ménagerait la possibilité d'une expression de la souffrance organique féminine : l'*ethos* vindicatif et particulièrement batailleur de ce sujet lyrique, que nous aurons l'occasion d'analyser, rend plus séduisante encore cette interprétation. Reste que cette mention de l'intériorité est très rare dans les poèmes sur le vieillissement, qui se contentent généralement d'un état des lieux de l'extériorité du corps. Les textes du Moyen Âge ne portent pas l'empreinte de ce « sixième sens » que Georges Vigarello établit comme pivot d'une révolution des perceptions de soi et dont il attribue principalement l'invention et le déploiement au XVIII^e siècle¹³². La sensibilité accrue pour tous les phénomènes du dedans intéresse peu les poètes de la fin du Moyen Âge qui ne composent pas le catalogue des petites évolutions intérieures que leur corps connaît avec le temps, ne mènent pas une investigation minutieuse des modifications de leur corps interne. Lorsqu'ils évoquent le refroidissement de leur complexion, c'est sous la forme d'un constat général, d'une vérification extérieure, non d'un examen organique de soi. À plus forte raison dans le cas des vieillardes, la progression de la sénescence est généralement notée par des symptômes physiques perceptibles par les observateurs ou aperçus par un examen de soi : le sentiment de dessaisissement qui accompagne le processus de dégradation n'en est que plus violent, il a la brutalité d'une métamorphose extérieure¹³³. En vérité, la supposition enthousiasmante que se jouerait dans ces vers une exceptionnelle expression de la souffrance organique et sexuelle résiste mal à une simple analyse lexicologique. En premier lieu, la perception du bouleversement ne relève pas d'une observation personnelle de la vieille femme sur son propre corps mais bien d'une qualification provenant de l'extérieur : « Mains m'amettent que je suis... ». La perspective d'instances extérieures imputant à la vieillarde un désordre organique forcément intime est étonnante mais pas impossible : les vers diraient alors

¹³¹ Le terme ne sera pas conceptualisé avant le XIX^e siècle. Quoique certains conseils des traités gynécologiques du Moyen Âge puissent s'appliquer à des femmes ménopausées, ils s'inquiètent d'abord, Sue Niebrzydowski le rappelle, de la possibilité d'enfanter et ne concernent donc que très lointainement les femmes âgées, "Becoming Bene-straw": the Middle-Aged Woman in the Middle Ages", dans *Middle-Aged Women in the Middle Ages*, dir. Sue Niebrzydowski, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, p. 8-9.

¹³² Voir *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, 2014, et plus précisément la définition de ce « sixième sens » par les auteurs de l'*Encyclopédie* p. 25-26.

¹³³ Sur la sensation d'étrangeté à soi produite par l'objet miroir et son succès artistique dans les représentations de la sénescence d'Ovide à Simone de Beauvoir, voir les pages de Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 120-135.

le dégoût attendu du corps en putréfaction de la vieille et attenter à son intériorité ne constituerait qu'un degré supplémentaire dans l'injure. Une ambiguïté d'ordre lexical complique plus fortement l'interprétation de ces vers : la perturbation décrite relève-t-elle du champ physique ou psychologique ? Il est vrai que les deux adjectifs utilisés, « desroutte et afolee », appartiennent à la description du trouble mental plutôt qu'à la douleur corporelle : la vieille dirait ici la folie dont elle est injustement accusée par ceux qui l'entourent. Cette folie s'inscrit aussi dans un comportement amoureux déviant puisqu'« afolee » est en moyen français fréquemment utilisé pour exprimer les excès et les douleurs causés par l'amour. Une possibilité demeure : les termes ne pourraient-ils pas être employés métaphoriquement pour dire un bouleversement vécu « par dedenz », dans le corps interne de la vieille ? La référence de la locution adverbiale « par dedenz » est après tout trop elliptique pour que l'on puisse juger avec certitude du lieu qu'elle désigne, intériorité psychique dans sa totalité ou zone sexuelle plus précise. La proximité de l'accusation de puanteur qui précède immédiatement ces vers et qui implique implicitement le sexe féminin laisse penser que la référence de la locution pourrait être le sexe de la vieille. Nous ne pouvons pourtant l'affirmer fermement, ni omettre toutes les réserves déjà mentionnées, qui plaident pour le sens plus simple de l'accusation de folie. Cette petite enquête sur le sens de deux vers, pour décevante qu'elle puisse paraître dans le résultat prudent auquel elle aboutit, illustre la nécessaire pondération quant aux représentations du vieillissement au féminin à la première personne. Toute interprétation d'un texte basée sur l'intuition d'une expression plus inattendue, d'une parole féminine plus précise dans sa description du vieillissement court le risque de n'être qu'une projection enthousiaste, de relever d'une conception du corps que ne connaissent pas les textes médiévaux.

Peu mentionnée dans les portraits de vieillards, la puanteur constitue donc un trait spécifiquement féminin, qui confère aux figures de *vetulae* une abjection comique supplémentaire. La figuration de leur apparence ne suffit pas, il faut sentir ces personnages : leur pestilence rend insoutenable le maintien de leur activité érotique et c'est à leur vie dissolue qu'elles doivent ce corps flasque, trop utilisé pour être capable de retenir ses fluides. Comme celui de leurs homologues masculins, le corps des femmes vieillissantes leur échappe mais cette perte de contrôle est plus directement identifiée comme sexuelle et liée à un discours obscène.

3. Des femmes vieilles plus jeunes ? Un poncif à l'épreuve des textes

À partir de quel âge une femme est-elle considérée comme vieille dans la poésie du Moyen Âge finissant ? La question peut paraître anecdotique au premier abord, elle engage cependant tout ce que l'on présuppose de la misogynie médiévale. Il convient de mener une rapide enquête pour déterminer l'exactitude d'une différence qui nous semble aller de soi : les mentalités médiévales verraient le vieillissement survenir bien plus tôt chez les femmes que chez les hommes. Dans son *Histoire de la laideur féminine*, Claudine Sagaert écrit qu'« [a]u Moyen Âge, à peine âgée de trente ans, la vieillesse féminine est renvoyée aux marques du temps sur le visage, mais aussi à la maladie, à l'approche de la mort qui dessine son squelette sur le corps¹³⁴ ». Caroline Schuster Cordone souligne pour sa part l'influence déterminante des écrits d'Aristote et de Pline l'Ancien dans la pensée médiévale d'une plus grande brièveté de la vie féminine¹³⁵ mais n'en remarque pas moins que ces représentations ne sont absolument pas le reflet d'une réalité physiologique : « [I]es recherches historiques et statistiques récentes portant sur le Moyen Âge montrent combien, au contraire, la durée de vie féminine s'est continuellement accrue¹³⁶ ».

En nous gardant bien de la constituer en exact miroir des conceptions du temps, notons que la poésie se présente comme le terrain d'observation idéal des bornes du vieillissement au féminin : mode d'expression qui a chanté le plus intensément les beautés de la dame, peut-être enregistre-t-elle le mieux leur déchéance. Rompue aux cruautés de la poésie ronsardienne ou aux figures fictionnelles de la vieille fille, encore très prégnantes dans les représentations collectives, une réception contemporaine s'attendrait à trouver dans la poésie médiévale des corps de femmes auxquels s'appliquerait une sénescence prématurée. Il est pourtant difficile de vérifier l'intuition que, en poésie, le début de la déchéance physique se marquerait pour les femmes bien avant celle des hommes. Plusieurs sottes chansons des XII^e et XIII^e siècles tendent bien au contraire à exagérer l'âge des vieillardes conspuées – le nombre insensé d'années qu'elles atteignent les rend plus repoussantes – mais on ne trouve pas dans notre corpus

¹³⁴ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁵ « L'un des premiers textes à s'y référer est *De la longévité et de la brièveté de la vie* d'Aristote qui présente la durée de vie des animaux et les raisons de leur mort. Comme la vieillesse et la mort sont à dominante froide et sèche, et que la femelle est considérée comme plus froide et sèche que le mâle, cette dernière est naturellement plus proche de la mort. Pline l'Ancien reprend les théories d'Aristote dans son *Histoire naturelle* en affirmant que les femelles naissent plus précipitamment et traversent plus rapidement les différentes phases de la vie aboutissant à la décrépitude et à la mort », Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁶ *Ibid.* Caroline Schuster Cordone donne plus loin les chiffres suivants : « [s]i, à la fin du MA, seules 5 à 10% des fillettes nées vivantes atteignent l'âge de la soixantaine, ce sont par contre un tiers des femmes atteignant l'âge de la grossesse qui peuvent espérer accéder à l'âge de soixante ans et vivre ainsi une dizaine d'année en post-ménopause », *ibid.*, p. 105.

d'allusion à de telles durées de vie spectaculaires¹³⁷. Les schémas des âges de la vie développés par Deschamps auraient fourni des données chiffrées très précises en déroulant les étapes d'une sénescence de femme, mais ces pièces prennent toutes pour référent un corps d'homme, vérifiant le principe selon lequel l'universel est forcément masculin¹³⁸. Cette incertitude est, pensons-nous, volontaire : comme dans le cas des vieillards, les vieilles femmes apparaissent la plupart du temps comme des types et il est rare que leur âge exact soit considéré par les poètes comme une information particulièrement pertinente ou intéressante à donner aux lecteurs et aux lectrices. Il suffit dans la plupart des textes, et à plus forte raison dans les textes d'invectives, que les adjectifs de « vieux », « vieille » ou « agé » soient utilisés pour désigner le type et classer le personnage dans une catégorie particulière, évoquant un personnel anti-lyrique dont on anticipe déjà le caractère, les actions et les discours.

Néanmoins, quelques portraits de vieilles femmes offrent des indications d'âge relativement claires. Il est frappant que les mentions de chiffres apparaissent essentiellement dans le cadre d'autoportraits dont la sénescence est le point focal : l'âge devient alors un élément important de la description de soi. On sait par exemple que la Belle Heaulmière de Villon est assez âgée, plus d'une quarantaine d'années au moins, puisqu'elle dit que l'homme qu'elle a aimé « est il mort, passé trente ans¹³⁹ ». Les vieilles femmes auxquelles Deschamps donne la parole sont en revanche remarquablement plus jeunes, et affirment avoir atteint l'âge de la vieillesse aux alentours de trente ans : « Vint et cinq ans dura ma jeune flours, / Mais a trente ans fu ma coulour muée¹⁴⁰ » dit l'une de ces femmes, de la même manière que la voix féminine d'une autre ballade constate « Moins qu'a trente ans m'a chascun delaissée¹⁴¹ ». Il n'est pas impossible de lire dans ce dernier exemple l'expression d'une indignation quant à un abandon survenu si jeune. Le vieillissement n'a plus rien d'un processus progressif, il opère brutalement les changements physiques qui le caractérisent – ici l'altération du teint. Dans les deux cas, les ballades jouent d'un décalage cruel entre la faste époque des grâces de la jeunesse, qui dans ses

¹³⁷ Pour Marie-Geneviève Grossel, cet âge « canonique » est « une conséquence dérisoirement logique du temps que l'amant affirme avoir passé à aimer, beau serment que le trouvère de sotte-chanson se garde bien de ne pas monter ridiculement en épingle ». L'exagération qui touche l'âge des vieillards s'oppose alors plus nettement à la jeunesse de la dame chantée par la lyrique, « *Por la biauteit dont vo cors est torchiés* », art. cit.

¹³⁸ Caroline Schuster Cordone fait le même constat sur le plan iconographique. Elle montre que le bassin culturel italien ne compte que de très rares exceptions de représentations du degré des âges de la vie au féminin : « [a]u nord comme au sud, les images des Âges de la vie ne concernent, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, que la vie masculine » ; « [...] la rareté des exemples du XVI^e siècle illustrant la vie des femmes montre bien que celle-ci importe peu et que seule la vie masculine revêt un caractère universel », *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 28 et p. 38.

¹³⁹ Villon, *T.*, LI, v. 485.

¹⁴⁰ ED, Vol. III, DXXXV, v. 8-9.

¹⁴¹ ED, Vol. VI, MCLXXXV, *De la complainte d'une vieille sur le fait de sa jeunesse*, v. 14.

excès semble ne jamais devoir trouver de fin, et la brutalité d'un simple pallier chiffré. L'effet recherché est cependant plus symbolique que référentiel : il faut dire le saisissement du vieillissement, la violence de sa venue. La fatidique charnière de la trentaine s'énonce avec une amertume particulière dans le *Lay du désert d'amour*, amertume qu'une sensibilité trop contemporaine projette possiblement sur le texte. Il faut en effet à la lecture de cette pièce en passer par près de cent cinquante vers de plaintes d'une femme qui se lamente d'être désormais vieille, d'avoir perdu sans retour le temps joyeux de sa jeunesse et les honneurs d'hommes autrefois séduits par sa beauté, avant d'envisager avec une certaine surprise les vers 165-169 de cette longue lamentation :

Qui m'a si tost amené
 Et donné
 .XXX. ans ? Mon aage est finé
 De jeunesse ; ay cuit mon pain,
 Vieillesce d'ui a demain
 S'a tout mon bon temps cassé (ED, Vol. II, CCCV).

L'âge de l'énonciatrice soudainement énoncé peut étonner et l'emphase de ses gémissements sembler disproportionnée, si ce n'est ridicule¹⁴². Mais abstenons-nous de juger trop hâtivement ce qui nous apparaît comme une exagération propre aux périodes anciennes et émanant évidemment d'une perception masculine : Deschamps n'a rien à envier à Balzac, qui désignait lui aussi l'âge de trente ans comme le point de départ de la sénescence au féminin¹⁴³. L'étape des trente ans reste d'ailleurs profondément ancrée dans nos conceptions contemporaines des âges de la vie des femmes comme début de la déchéance physique. En outre, et même si nous reviendrons plus loin sur les diverses raisons qui poussent Deschamps à mentionner cet âge des trente ans, notons d'emblée qu'il n'est pas anodin que ce détail soit énoncé uniquement dans des pièces incarnant le vieillissement au féminin à la première personne. On peine à imaginer que le personnage de la *vetula* dans ses manifestations les plus traditionnelles prenne les traits d'une vieille femme d'à peine quarante ans : son corps se trouve dans un état de sénescence bien trop avancé. Ainsi, soulignons-le derechef, nul besoin pour les poètes de préciser l'âge des répugnantes vieillardes qu'ils malmènent dans leurs invectives : elles ont l'âge de la *vetula*, un âge immémorial. La seule présence de la précision chiffrée constitue donc un geste d'écriture

¹⁴² Melinda Marsh Heywood s'en étonne également dans *Lady Philosophy and la Vieille: Old Women, Aging Bodies, and Female Authority in Late Medieval French Literature*, PhD dissertation, Ann Arbor, University of Michigan, 1997, p. 3.

¹⁴³ Alice Planche le notait déjà, à propos du même texte : « [c]e désert commence tôt. Il est vrai que La Bruyère confessa qu'il aurait aimé être femme... jusqu'à l'âge limite de vingt-trois ans, et que Balzac encore met en scène La Femme de Trente ans comme étant déjà dans sa maturité (mais l'héroïne sera aimée bien au-delà) », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 43.

très conscient, qui suffit à placer les personnages féminins en dehors du cadre si répulsif de la *vetula*. Les motivations poétiques de la mention des trente ans sont par conséquent peut-être, nous le verrons, moins misogynes qu'on ne le suppose.

Les poètes prétendent-ils d'ailleurs vraiment que le vieillissement des corps d'hommes survienne beaucoup plus tard ? Souvenons-nous que dans la poésie de Deschamps, que l'on considère ses pièces sur les âges de la vie ou ceux d'une expérience plus incarnée de la sénescence, la trentaine si pleurée par les femmes est plutôt envisagée comme le point d'orgue de l'existence¹⁴⁴. La vieillesse au masculin y survient aux alentours de quarante ou cinquante ans¹⁴⁵. Cela n'empêche pourtant pas Shigemi Sasaki de supposer que le poète champenois construit cette figure de femme en résonance avec son propre sentiment du grand âge. Parce que Deschamps compose un testament poétique aux alentours de sa trentième année, parce que la trentaine constitue régulièrement un « jalon » au sein des textes dans lesquels il décline à la première personne les âges de la vie, la critique analyse la femme du désert d'amour comme une projection biographique : « le poète se propose de se travestir ici en jeune fille qui, d'emblée, entre dans la vieillesse¹⁴⁶ ». Sa lecture du texte nous semble plus pertinente lorsqu'elle rappelle que Villon n'a lui aussi que trente ans lorsqu'il rédige son *Testament*, et prétend pourtant déjà voir son cœur « viel en vieillesse » et se situer « à l'entrée de vieillesse¹⁴⁷ ». Ajoutons qu'on lit le même type de plaintes dans *Le Joli buisson de Jeunesse* de Froissart : les premiers vers expriment les regrets de la jeunesse, et sont l'occasion de déployer une mélancolie autour du thème du temps qui passe et qui « s'enfuit ensi qu'uns ombres¹⁴⁸ ». Aussi est-on étonné de lire plus loin que le poète n'a en fait que « Trente cinc ans, peu plus, peu mains¹⁴⁹ ». Le sentiment d'une différence genrée dans l'âge de la vieillesse doit donc être nuancé et les ambitions esthétiques qui président à la mention des trente ans analysées avec une attention plus soutenue.

¹⁴⁴ Selon une tradition formulée par Saint Augustin et calquée sur le modèle de la vie du Christ, comme le rappelle Robert Magnan, *Aspects of Senescence, op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁵ Voir là encore les relevés d'une grande précision de Robert Magnan, qui souligne que “[t]he age that he usually associates with ‘vieillesse’ is fifty” mais conclut “if we are to define senescence in terms of chronological age – and Deschamps invites, even impels us to do so –, we may conclude that it begins around age forty”, « [l]’âge qu’il associe généralement à la ‘vieillesse’ est cinquante ans », « si nous devons définir la sénescence en des termes chronologiques – et Deschamps nous y invite, voire même nous y oblige – nous pouvons conclure qu’elle débute autour de quarante ans » (nous traduisons), *ibid.*, p. 71 et p. 73.

¹⁴⁶ Shigemi Sasaki, « Le poète et le ‘désert’ », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, op. cit.*, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3262> (consulté le 09/02/2022).

¹⁴⁷ Villon, *T.*, v. 117 et v. 171.

¹⁴⁸ Froissart, *BJJ*, v. 376.

¹⁴⁹ *Ibid.*, v. 795.

Nous avons montré combien les caractéristiques de la *vetula* sont fermement établies et font d'elle, bien davantage que son équivalent masculin, un type littéraire, un personnage. Les modalités de présence des vieilles femmes en poésie reconduisent pour l'essentiel une tradition de représentation ancienne, encouragée par de grands textes narratifs versifiés que connaissent bien les auteurs étudiés. Durant notre période d'étude, les traductions de ces textes suffisent à manifester le succès du personnage de la vieille, revivifié par son passage à la langue vernaculaire. La *vetula* des poètes a l'intérêt de proposer un condensé saisissant des traits les plus attendus du personnage, insérés avec efficacité au sein de brefs espaces de texte qui ne peuvent donner cours au déploiement d'une intrigue. Les pièces étudiées escamotent en partie le récit amoureux sur lequel doit d'ordinaire se dessiner le personnage : il demeure une trame de fond, à peine évoqué. Cette apparente liberté reste réduite ; de la médisance à la lubricité débridée, les *vetulae* du corpus étudié respectent les grandes lignes de représentation habituelles de la sénescence au féminin, toujours rivée à la thématique amoureuse. Forcée par des siècles de tradition misogyne médicale et littéraire, la vieillesse féminine s'incarne dans une apparence laide, pestilentielle, qui a vocation à susciter rires et dégoût. Les poètes la résument tout entière à ce corps repoussant parce qu'infertile, miroir de la souillure de son âme. Son intérêt consiste davantage dans le point de jonction qu'elle représente entre le figement progressif, en langue vernaculaire, d'un personnage type et son irruption plus systématique dans la poésie des XVI^e et XVII^e siècles. Les poètes des XIV^e et XV^e siècles semblent en effet opérer une synthèse entre différents discours sur la vieillesse féminine. La narration amoureuse n'apparaît qu'en filigrane mais, héritière du *Roman de la Rose* et du *Pamphilus*, la vieillard se distingue plus que jamais comme détentrice de l'art du discours et de la manipulation. Lorsqu'elle ne prend pas la parole, elle est, comme dans la poésie latine, la cible des invectives des poètes : son portrait repoussant s'enrichit de l'héritage esthétique des sottises chansons, intégrant davantage d'hybridité animale et de descriptions obscènes. Figure faite pour concentrer la détestation, la vieillard incarne déjà en cette fin de Moyen Âge l'avatar privilégié par ceux qui souhaitent, le temps d'une pochade satirique, célébrer la laideur des femmes plutôt que leur beauté. Pourtant, et quoique ces incursions aient été tentées avec précaution, la *vetula* paraît ponctuellement s'effacer dans notre corpus au profit d'une autre représentation des vieilles femmes, qu'il convient de mettre au jour.

Chapitre 5

Incarner le vieillissement au féminin, déplacer le type

Au sein du mince corpus réunissant des représentations du vieillissement au féminin, les pièces qui prétendent incarner des vieilles femmes à la première personne, celles qui leur donnent véritablement la parole soulèvent, pensons-nous, de multiples questionnements. L'intérêt que concrétise un tel geste artistique est étonnant de la part de poètes pris dans une société et une littérature qui valorise très peu les vieilles femmes, qui les relègue dans une exclusion laissant peu d'ouverture à la recherche de compréhension. Des femmes du désert d'amour créées par Deschamps aux vers que Villon consacre aux lamentations de la Belle Heulmière, les poètes ne sont pas nombreux qui ont fait de la vieille femme le sujet véritable du discours. Les quelques textes qui intègrent ce dispositif énonciatif éveillent pourtant notre intérêt. Le procédé de ventriloquie, d'hommes prenant la parole à la place de femmes pour prétendre décrire leur vécu est bien connu mais il n'est pas certain qu'il s'inscrive simplement dans le sillage d'une tradition misogyne de clercs et de poètes. La lyrique médiévale n'interdit pas aux poètes et aux poétesses d'incarner une voix du genre opposé : un sujet lyrique masculin apparaît à plusieurs reprises dans une poésie aussi personnelle que celle de Christine de Pizan¹⁵⁰ et Eustache Deschamps n'est de manière générale pas avare d'énonciations féminines à la première personne. Dans un article qu'elle consacre à ce qu'elle nomme les « voix féminisées » du poète, Deborah Sinnreich-Levi identifie dans l'œuvre du Champenois au moins cinquante-deux pièces énoncées par des femmes¹⁵¹. Bien souvent cependant, la nécessité de faire entendre les voix des deux sexes est imposée par le thème amoureux, qui suppose la construction en

¹⁵⁰ Sur l'alternance des voix dans l'œuvre de Christine de Pizan et la manière dont elle s'en sert pour faire valoir une virtuosité auctoriale et renouveler la tradition lyrique, voir les analyses de Leonard W. Johnson, *Poets as Players*, *op. cit.*, Chapitre 2 "Playing with the 'I': Christine de Pizan and the Virgin", p. 59-105.

¹⁵¹ Deborah M. Sinnreich-Levi, "The Female Voice of the Male Poet: Eustache Deschamps's *Voix Féminisée*", dans *Voices in Translation. The Authority of 'Olde Bookes' in Medieval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi et Gale Sigal, New York, AMS Press, 1992, p. 207 (article republié dans une version écourtée : "The Feminist Voice of the Male Misogynist Poet: Deschamps's Poems in Women's Voices", dans *Eustache Deschamps French Courtier-Poet. His Work and His World*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press, Inc., 1998, p. 123-130). Cette intéressante étude ne se concentre cependant que très peu sur les pièces qui nous occuperont, dont les sujets lyriques sont des vieilles femmes. Son auteure le précise dès le début de l'article, *ibid.*, note 1, p. 218.

filigrane de la réponse de l'être aimé¹⁵². La lyrique amoureuse repose sur une fiction de dialogue, d'adresse : le surgissement des deux instances de cet échange ne doit pas provoquer un si grand étonnement. La construction d'un avatar de vieille femme et son incarnation à la première personne ne répondent en revanche à aucun impératif dialogique.

Ajoutons que les quelques vieillardes qui s'expriment dans notre corpus forment un indéniable écho aux discours des *vetulae* dans les textes narratifs et plus précisément aux lamentations de la Vieille dans le *Roman de la Rose*. Les vieillardes, nous l'avons vu, se distinguent en tant que personnage par leur maîtrise de la parole, aussi les vers que Jean de Meun ou le *Pamphilus* attribuent à leurs vieilles femmes s'étendent-ils sur une longueur importante de texte et possèdent une cohérence forte. Le discours très étendu de la Vieille dans le *Roman de la Rose* a suffisamment préparé le public médiéval aux occurrences de vieillardes proposées par Villon ou Deschamps, personnages sans narrateurs. S'agit-il dès lors seulement, à la suite du *Roman de la Rose*, de se divertir des plaintes de vieilles roublardes, de produire de nouvelles figures de *vetulae* ? Ou autre chose se joue-t-il dans ces textes qui ne rient pas toujours des vieillardes, un geste plus complexe de recherche et d'écriture ? En scrutant les incarnations à la première personne du vieillissement au féminin, nous chercherons à déterminer les intentions d'un choix. Nous nous demanderons si l'identité de vieillarde que les poètes revêtent le temps de quelques vers ne représente qu'une métamorphose de plus, un déguisement disponible et déjà fixé dans le vaste « magasin de costumes » que leur offre la pratique poétique¹⁵³. Nous tâcherons de vérifier l'intuition qu'à l'instar d'une thématique du vieillissement qui prend une ampleur considérable dans le Moyen Âge finissant, les vieilles femmes de notre corpus dépassent largement l'intervention de la Vieille du *Roman de la Rose*, dans leur discours comme dans leurs fonctions. Nous tenterons de réévaluer ces textes à la première personne pour démontrer que la délégation de la parole poétique à des personnages de

¹⁵² Deborah M. Sinnreich-Levi le constate à propos de l'œuvre de Deschamps : “[t]he vast majority of the poems are spoken by courtly ladies and generally concern love or other male/female relationships”, « [l]a grande majorité des poèmes sont énoncés par des dames courtoises et traitent la plupart du temps d'amour ou d'autres types de relations femmes/hommes » (nous traduisons), *ibid.*, p. 207.

¹⁵³ Rappelons que c'est la position tenue par Jean-Claude Mühlethaler, Claire-Marie Schertz Delphine Burghgraeve, dont les interrogations sur les multiples transformations de l'*ethos* lyrique médiéval frappent juste : « [q]uand peut-on y voir la voix de l'auteur et non celle liée à un rôle (conventionnel, attendu) qu'il prend pour l'occasion ? Pourquoi un *je*, pronom désignant simplement le locuteur, devrait-il être perçu comme un indice référentiel rigide, ancré dans un vécu individuel et un ressenti personnel, plutôt que comme une case vide, un espace qui ne demande qu'à être occupé par celui qui (se) récite la ballade ou le rondeau, c'est-à-dire le lecteur ? ». S'intéressant aux pièces qui « délèguent la parole à un *moi* féminin » et prenant l'exemple de Deschamps, ils ajoutent qu'« elles nous rappellent à quel point le *je* mis en scène est un autre », *Un territoire à géographie variable*, *op. cit.*, p. 32. Nous leur empruntons également l'expression « magasin de costumes » (*ibid.*, p. 17) qu'ils et elles puisent dans l'ouvrage de José-Luis Díaz, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 40.

vieilles femmes ne doit pas être réduite à un acte poétique coutumier ou anodin. La rareté même de ce dispositif énonciatif le suggère : répétons-le, tous les poètes ne laissent pas résonner la voix des vieillardes, preuve en est leur absence remarquable dans la poésie de Charles d'Orléans, pourtant si empreinte d'une réflexion sur la sénescence.

Notre hypothèse de travail est que la généralisation en poésie des figures masculines de sénescence rend possible une reconfiguration partielle de la parole des femmes vieillissantes. Cette orientation trouve notamment son inspiration dans les travaux d'E. Jane Burns, dont les recherches ambitionnent de montrer "*how women's bodies and the voices issuing from them can resist the constructions that contain and define them*"¹⁵⁴, comment les voix féminines façonnées par des auteurs masculins remettent bien souvent en question la misogynie qui les formule. Nous nous écarterons cependant quelque peu des méthodologies revendiquées par la chercheuse dans la mesure où son approche des textes est d'abord conçue comme un protocole de lecture, une orientation analytique et non une compréhension des intentions des auteurs¹⁵⁵. C'est parce que la poésie constitue pour les auteurs que nous étudions le lieu d'une parole construite comme subjective que leurs intentions nous intéressent. Notre démonstration prendra appui sur un petit nombre de textes : les poètes qui cèdent la parole aux vieilles femmes, nous l'avons d'emblée signalé, sont fort peu nombreux. Deschamps et Villon sont parmi les seuls à les faire : notre corpus se concentrera principalement sur quatre pièces du Champenois ainsi que sur les vers que Villon consacre à la célèbre Belle Heaulmière¹⁵⁶. Un échantillon de textes si réduit semble difficilement pouvoir conduire à de fermes conclusions, or c'est précisément un régime d'exception qui nous intéresse plutôt que la reproduction massive d'un type dont nous avons déjà observé les détails. En conséquence, notre réflexion fera la part belle à des études de texte plus fines de ces pièces rarement mises en relation, qui permettront de dégager avec précision les enjeux et les écarts portés par la parole à la première personne de quelques vieilles femmes. Nous ambitionnons de mettre au jour la manière dont la prise de parole à la première personne occasionne une diminution de l'altérité des vieillardes, nuancant le rejet

¹⁵⁴ "[C]omment les corps de femmes et les voix qui en émanent peuvent résister aux constructions qui les contiennent et les définissent » (nous traduisons), E. Jane Burns, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 6.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15. Soulignons par ailleurs qu'alors qu'E. Jane Burns montre comment ces représentations de figures féminines recombinent des paradigmes misogynes "*without rejecting the body as a key element for structuring female subjectivity*", « sans rejeter le corps comme élément-clé de structuration d'une subjectivité féminine » (nous traduisons), nous verrons que les textes de notre corpus ne font pas toujours une part aussi favorable à la corporéité des vieilles femmes, *ibid.*, p. 248.

¹⁵⁶ Les pièces de Deschamps que nous évoquerons régulièrement tout au long du raisonnement sont les suivantes : Vol. II, CCCV ; Vol. III, DXXXV ; Vol. VI, MCLXXXV ; Vol. VI, MCCXXXV. Les vers que Villon consacre à la Belle Heaulmière dans le *Testament* sont très connus, ils s'étendent principalement des huitains XLVII à LVII, v. 453-568.

qu'elles programment d'ordinaire. Nous verrons qu'en circulant entre les différentes identités poétiques, notamment les identités de genre, les auteurs de notre corpus construisent les voix de vieilles femmes comme des sujets dignes d'intérêts, capables de porter les traits essentiels de leur poétique autant que de s'écarter du registre comique qui leur est habituellement alloué. L'analyse des textes de Deschamps et de Villon sera aussi l'occasion d'identifier comment ils élaborent une singularité de la parole des sénescences, qui se conforme à l'art consommé du discours propre aux *vetulae* tout en distinguant la voix des vieillardes comme lieu de création d'une individualité. Enfin, nous reviendrons sur la condition nécessaire à l'élévation de certaines de ces voix hors d'un registre comique : l'anoblissement des vieillardes suppose bien souvent d'estomper la part la plus corporelle de leur sénescence.

I. Du rejet à l'identification : construire la possibilité d'une empathie

Dans son étude pionnière portant sur les figurations du vieillissement dans la poésie tardo-médiévale, Alice Planche souligne la cruauté qui frappe les représentations de vieilles femmes et regrette qu'« aucune voix féminine ne soit venue atténuer ou abolir sur ce point le contraste entre les deux sexes¹⁵⁷ ». En l'absence de prise de parole de femmes sur leur sénescence, la littérature médiévale se verrait condamnée à ressasser les mêmes figures misogynes de *vetulae* lubriques. Les spécialistes de la sénescence des femmes en littérature s'allient à ce constat : l'évolution des représentations est conditionnée par l'émergence d'un point de vue authentiquement féminin¹⁵⁸. Régnant sur notre corpus, le silence des femmes n'est pas étonnant : la poésie demeure essentiellement aux XIV^e et XV^e siècles une activité masculine. Que Christine de Pizan n'évoque pas son vieillissement nous paraît symptomatique de l'étroitesse de l'imaginaire associé à la sénescence au féminin : l'autoportrait en vieillard est utile à des poètes dont la dégradation affichée n'entame que partiellement la puissance mais une poétesse court par trop le risque du ridicule, du dégoût chevillé au corps des vieilles

¹⁵⁷ Alice Planche, « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 53.

¹⁵⁸ C'est l'opinion défendue par Annette Keilhauer, « Neutralisée ou inquiétante », art. cit.

femmes¹⁵⁹. C'est par conséquent aux poètes que revient d'assumer à la première personne la parole des vieilles femmes. Sans remettre en question l'ampleur de la misogynie qui pèse indéniablement sur ces figures, les conséquences de l'effort qui consiste à incarner l'altérité poétique radicale qu'est la vieillardesse méritent selon nous d'être étudiées. D'évidence, la prise d'un masque poétique ne s'accompagne pas forcément d'une attitude d'empathie. Mais en prétendant incarner la sénescence au féminin, les poètes produisent de petites singularités qui travaillent le discours et la représentation de ces vieillardesses et font advenir la possibilité d'un écart, d'un enjeu qui n'est plus uniquement celui du rire et du plaisir pris à voir se reproduire le type de la *vetula*. L'annexion des lamentations des femmes à leur propre poétique du vieillir constitue une première étape nécessaire de l'analyse : figurées dans toute leur subjectivité, les vieillardesses ne sont plus rejetées mais étroitement associées à l'univers des poètes. Ce rapprochement ne va pas sans un anoblissement de la tonalité littéraire qui les caractérise : productrices et non plus objets du discours, les vieilles femmes sont désormais capables de lamentations qui les éloignent de leur fonction comique traditionnelle.

1. Les vieillardesses, figures de projection possibles et marqueurs de poétique

Aux vieilles femmes, les poètes accordent des traits, des modes d'expression qui sont ceux de leur propre sénescence, ou plutôt du masque affiché de la vieillesse. La possibilité d'une convergence déplace de ce fait les contraintes de la *vetula*, qui s'en voit modifiée. Les femmes du désert d'amour et la Belle Heaulmière ne constituent pas uniquement des entités fabriquées à partir d'une tradition littéraire : d'une certaine manière, Deschamps et Villon les façonnent à leur propre image. Pourquoi ces personnages seraient-ils particulièrement susceptibles de cristalliser une identité poétique ? Peut-être justement parce que le thème du vieillissement est si prisé dans le Moyen Âge finissant et que son succès suppose de complexifier le discours porté sur les vieilles femmes au même titre que celui porté sur les vieux hommes.

Le rejet que les sujets lyriques féminins affirment subir est le premier des éléments à la fois thématique – parce qu'il constitue l'un des ingrédients fondamentaux du discours des vieilles –

¹⁵⁹ Alice Planche l'affirmait déjà : « Christine de Pisan, qui la soixantaine passée est sortie du silence de son couvent-refuge pour célébrer Jeanne d'Arc dans un 'Ditié' n'a rien dit de son expérience du vieillissement, et la femme âgée n'est guère, aux XIV^e et XV^e siècles, que l'occasion ou le prétexte de la caricature et du sarcasme », « Le corps en vieillesse », art. cit., p. 53. Melinda Marsh Heywood a pourtant montré de manière très convaincante comment Christine peuple l'ensemble de son œuvre de figures d'anti-*vetulae*, qui défendent la possibilité d'une sagesse sénescence au féminin. Mais quoique la commentatrice lise dans ces personnages de possibles avatars de la poétesse, il nous paraît significatif que Christine ne se représente jamais pleinement elle-même en vieille femme. Voir *Lady Philosophy and La Vieille*, op. cit., chapitre 4 "Correcting La Vieille with a Sibylline Voice: Christine de Pizan and her Virtuous 'Dames Anciennes'", p. 134-184.

et poétique – parce qu’il structure le lieu même depuis lequel émane la parole du sujet lyrique et l’esthétique de ses vers – qui favorise le rapprochement entre les poètes et ces voix de la sénescence féminine qu’ils façonnent. Nous avons montré au chapitre précédent que les poètes participent volontiers au processus d’exclusion qui frappe les vieilles femmes, objets de leurs railleries et de leurs invectives. Pourtant, le processus d’incarnation qu’ils manipulent recompose fortement la manière dont ils considèrent ce rejet, qui fait alors de la vieille femme une figure plus pathétique que détestable. De l’exclusion dont elles souffrent procède une sympathie, une similitude d’expérience reliant textuellement ces corps de femmes aux poètes qui les imaginent. De nombreux·ses analystes l’ont constaté avant nous, la lamentation de la Belle Heaulmière entre en résonance évidente avec la posture poétique que se crée Villon, ami des marginaux de Paris¹⁶⁰. La vieille prostituée n’incarne pas l’unique personnage du *Testament* dans lequel le poète se projette, ni même l’unique vieille femme avec laquelle il entretient une affinité. Autre pièce célèbre, la *Ballade pour prier Notre Dame* fait également résonner la voix de la mère du poète, « povre femme » qui se décrit elle-même comme « povrecte et ancienne¹⁶¹ » : figure féminine pour le moins différente de celle de la vieille maquerelle, la vieille mère propose un autre avatar privilégié de la *persona* poétique de Villon¹⁶². La sénescence reste néanmoins beaucoup plus marginale dans cette dernière pièce qui se concentre, comme nous le verrons ultérieurement, sur l’évocation d’un certain rapport à la religion. Revenons pour l’heure à la Belle Heaulmière : la délégation de la parole que le poète met en scène fonctionne en partie comme une déclaration de solidarité, affiche une communion de sentiments – « Advis m’est que j’oy regrecter / La belle qui fut hëaulmiere¹⁶³ ». Quoique le dispositif du témoin dissimulé soit fréquent dans la littérature tardo-médiévale, il n’est pas impensable que Villon ait trouvé dans les *Amours* ovidiennes l’inspiration de ces vers. Le narrateur introduit en effet le discours de la vieille Dipsas par un procédé semblable : « *Fors*

¹⁶⁰ Pour Luca Pierdominici, les « Regrets » de Villon « se rapprochent de ceux qu’il attribue à la Belle Heaulmière », *La Bouche et le corps, op. cit.*, p. 192. Jacques T. E. Thomas le dit plus brutalement : « l’auteur doit avoir pris plaisir à jouer la pauvre vieille pute à la retraite, lui qui se range volontiers parmi les gens de peu », « Autour de la Belle Heaulmière », art. cit., p. 463. Voir encore les analyses de Yasmina Foehr-Janssens, qui voit dans la vieille prostituée l’un des personnages du *Testament* qui entretient « un rapport spéculaire avec le je Villon », « *Tout uniment aimer. Amour et prostitution dans la diction poétique de François Villon* », dans *Quant l’ung amy pour l’autre veille, op. cit.*, p. 233, ou celles de Barbara Sargent Baur, qui considère la Belle Heaulmière comme la « sœur du poète » (nous traduisons : “*sister of the poet himself*”), *Brothers of Dragons: ‘Job Dolens’ and François Villon*, New York et London, Garland, 1990, p. 103-107.

¹⁶¹ Villon, *T.*, v. 872 et v. 893.

¹⁶² Voir à ce sujet l’article de María Pilar Suárez, qui montre comment les figures de femmes du *Testament*, et tout particulièrement celle de la mère, permettent à Villon de construire les traits les plus caractéristiques de sa subjectivité poétique, « La mère et la femme fatale chez Villon », *Bien dire et bien apprendre*, n° 16, 1998, p. 237-245.

¹⁶³ Villon, *T.*, v. 453-453.

me sermoni testem dedit ; illa monebat / Talia (me duplices occulere fores) [...] ¹⁶⁴ ». Une différence essentielle sépare pourtant les deux personnages : c'est à un monologue que Villon assiste dans un premier temps, là où le narrateur d'Ovide surprend d'entrée de jeu une conversation entre la vieille rusée et la jeune femme qu'elle conseille. Non seulement la solitude de la Belle Heaulmière traduit l'isolement du personnage mais elle est encore nécessaire à l'éventuelle projection du poète sur ses regrets : c'est un épanchement sincère que Villon surprend et non une leçon de dissimulation, en tout cas dans un premier temps. L'empathie que Villon porte à la vieillarde et l'équivalence qu'il établit entre la situation de la maquerelle et la sienne sont peut-être posées dès les vers d'introduction du passage : « Aussi ces povres fameletes / Qui vieilles sont et n'ont de quoy [...] » (*T*, v. 445-446). Jacques T. E. Thomas souligne en effet à juste titre que l'adverbe « aussi » « implique ici une similitude », mettant en parallèle

[...] en amont, le *povre viellart* (424 sq.) – un pauvre vieillard qui n'est autre que le *Moy, povre marcerot de regnes* (417), autrement dit Villon lui-même – et, en aval, ces *povres famelettes*...¹⁶⁵.

Comme le poète désargenté, la vieillarde est exclue d'un système lucratif d'échanges, « Car vieilles n'ont ne cours ne estre, / Ne que monnoye qu'on descrie¹⁶⁶ ». La différence tient sans doute à ce que cet appauvrissement est directement relié, dans le cas de la Belle Heaulmière, à la perte de sa beauté. Dans l'un des rares textes représentant le vieillissement au sein de la lyrique foncièrement printanière des XII^e et XIII^e siècles, Conon de Béthune mettait déjà en vers cette conversion de la beauté de la femme en valeur matérielle¹⁶⁷. Après avoir méprisé dans sa jeunesse les avances d'un chevalier, une femme vieillissante cède à ses demandes, mais un peu tard au goût de son ancien amant que n'intéressent plus ses charmes selon lui affadis. Heather Arden note au sujet de ce texte :

[I]a répétition du mot « pris » (prix, valeur) associé à la dame révèle que la valeur d'une dame est basée sur sa jeunesse ; âgée, la femme ne peut plus inspirer l'amour en dépit de ses avantages de famille,

¹⁶⁴ « Le hasard m'a rendu témoin de ses leçons (une porte à deux battants doubles me cachait) ; voici ses conseils [...] », Ovide, *Les Amours*, éd. cit., I.8, v. 81-82.

¹⁶⁵ Jacques T. E. Thomas, « Autour de la Belle Heaulmière », art. cit., p. 447-448.

¹⁶⁶ Villon, *T*, *Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie*, v. 539-540.

¹⁶⁷ Chanson X, *Les Chansons de Conon de Béthune*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921. Sur le vieillissement au féminin dans la lyrique qui précède notre période d'étude, voir Dominique Luce-Dudemaine, « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, op. cit., disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3254> (consulté le 22/01/2022). Voir également Gérard Gouiran, « La *Vielha* au pays de *Joven* », art. cit.

richesse, ou statut social. Par conséquent la beauté de la femme se voit de plus en plus dans la littérature médiévale comme une commodité commerciale dont elle doit profiter quand elle est jeune¹⁶⁸.

Mais Villon est peut-être plus proche avec ces vers d'un autre poète de son temps, Charles d'Orléans, dont il n'est pas impensable qu'il détourne malicieusement un rondeau portant sur le même thème du retrait du jeu amoureux : « Comme monnoye descreee, / Amours ne tient conte de moy ; / Jennesses m'a laissé ; pour quoy / Je ne suis plus de sa livree¹⁶⁹ ». Le syntagme de la « monnaie décriée » est revivifié par Villon qui rappelle sa fonction première de valeur mercantile : l'expression prend toute sa matérialité dans la bouche d'une vieille prostituée, désormais sans utilité professionnelle aucune. La vieillesse deviendrait-elle alors la clé de voûte d'un jeu littéraire autour des écritures du vieillissement ? Il est séduisant de penser que Villon proposerait ici une réaction au lyrisme trop sérieux d'un prince sur son état de vieillesse pour détourner une affirmation jugée trop abstraite et nous obliger à la prendre à la lettre : voici bien, avec la Belle Heaulmière, un exemple de vieillesse qui transforme réellement en monnaie dévaluée. En plaçant les mots d'un seigneur dans la bouche d'une vieille prostituée, Villon ennoblit la prise de parole de la Belle Heaulmière. Bien davantage qu'une simple affinité de réprochés, l'affirmation d'une poétique se jouerait à travers la sénescence, celle d'un détournement des codes d'une poésie plus sérieuse et du choix d'un lyrisme au plus près des couches sociales de basse extraction.

Ajoutons que la relation de Villon à la vieille maquerelle a été analysée avec précision par Jane H. M. Taylor, qui identifie les ambiguïtés du sujet lyrique face à ce personnage haut en couleur¹⁷⁰. L'attitude empathique du poète ne fait, affirme-t-elle, aucun doute et dépasse le simple thème de l'indigence : comme lui, la vieille prostituée pleure la perte du temps passé et a été victime d'une violente déception amoureuse. De l'avis de la chercheuse, Villon délèguerait à la Belle Heaulmière un discours qu'il lui est impossible de prendre en charge, une lamentation davantage sentimentale et mélancolique devant les méfaits de l'âge que la sienne, plus stéréotypée. L'adoption d'un masque féminin doit donc être pensé en termes d'identités de genre, ce qui pousse Jane H. M. Taylor à s'interroger au sujet de Villon :

¹⁶⁸ Heather Arden, « La vieille femme dans la littérature médiévale », art. cit., p. 2-3. Devant le refus du chevalier, la femme rétorque en effet : « Sariés vos dont dame de pris amer ? », à quoi il répond « j'ai bien oï parler / De vostre pris, mais ce n'est ore mie ». On pourrait s'étonner qu'Heather Arden restreigne à une signification trop littérale un terme qui recouvre plus largement en ancien français la valeur morale d'un personnage mais c'est sans compter la suite du débat, qui ramène très clairement l'enjeu à des considérations matérielles : « Si sui jou riche et de si haut paraige / C'om m'ameroit a petit de beauté » ; « On n'aime pas dame por parenté, / Mais quant ele est belle et cortoise et saige », Conon de Béthune, Chanson X, éd. cit., v. 22, v. 25-26, v. 36-37 et v. 46-47.

¹⁶⁹ HC II, CCCXCII, v. 1-4.

¹⁷⁰ Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, op. cit., plus particulièrement le Chapitre 4, “*Love well weighed up: Villon's Belle Heaulmière*”, p. 86-113.

[...] *is the creation of a feminine persona a device enabling him to undertake a probing of repressed and evaded aspects of his own identity, perhaps even his gender identity? To adopt a female persona may allow him openly to deploy, and confront, a certain narcissism which it may well be impossible for him to do in his male, confessional persona: gendering emotion means he can voice loss and displacement without courting questions about 'unmanly' concentration on appearance, since the plight of a woman's body is something for which a vocabulary exists, where nothing equivalent exists for men*¹⁷¹.

Cette lecture est influencée par l'ouvrage de Lawrence Lipking qui montre comment, l'adoption de voix de femmes abandonnées aurait permis à des auteurs masculins de développer un discours poétique qui ferait la part belle aux sentiments, à une fragilité des émotions qui leur aurait été autrement difficilement accessible¹⁷². Sans nier l'intérêt de cette hypothèse, rappelons qu'une expression masculine déplorant la perte de la beauté existe dans la poésie tardo-médiévale : elle est vivement incarnée par Deschamps, qui la teinte certes régulièrement d'autodérision mais qui sait aussi en extraire de touchantes possibilités émotionnelles. Nous reviendrons ultérieurement sur l'impossibilité pour Villon de s'arroger la totalité du discours poétique de vieillesse, qui nous semble plutôt imputable à l'instabilité de son *ethos* quant à l'âge avancé. La démonstration de Jane H. M. Taylor nous convainc néanmoins tout particulièrement dans ce qu'elle montre de la variabilité du poète face au personnage de la Belle Heaulmière. Alors qu'il semble encourager l'empathie pour la vieillard, Villon requalifie ultimement son propos de « barrat¹⁷³ », de ruse, en une ébauche de débat qui fait valoir “*the point of view of a naïve and misogynist, and Rose-infected, reader*¹⁷⁴”. Jane H. M. Taylor y lit un retour à une tradition misogyne qui vise à complaire à un lectorat masculin mais surtout, et c'est là ce qui nous intéresse, qui tâche de complexifier la relation entretenue à un type littéraire bien connu, auquel Villon s'associe volontiers et qu'il repousse dans le même temps.

Une relégation matérielle et amoureuse rapproche Villon de la Belle Heaulmière, alors que les figures féminines sénescents que déploie Deschamps se superposent au poète par un exil davantage spatial et symbolique. Elles craignent un effacement du monde social et sont éloignées dans un espace à l'écart du lieu de pouvoir qu'est la cour, le « désert d'amour ». Ces corps expriment le même désespoir que le poète vieillissant, qui se plaint dans une ballade intitulée « Avis aux serviteurs des Princes » d'avoir été envoyé par le roi loin du centre

¹⁷¹ « [E]n créant un personnage de femme, Villon met-il en place un dispositif lui permettant d'investiguer les aspects refoulés et éludés de sa propre identité, voire de son identité de genre ? Adopter un masque de personnage féminin lui permet peut-être de mettre en scène et de s'approprier ouvertement une forme de narcissisme sans doute interdit à sa *persona* masculine de clerc. Féminiser l'émotion lui permet d'exprimer la perte et le bouleversement en éludant la question peu virile de la focalisation sur l'apparence, car un lexique existe pour dire le sort d'un corps de femme, là où il n'existe pas d'équivalent pour les hommes » (nous traduisons), *ibid.*, p. 96-97.

¹⁷² Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988.

¹⁷³ Villon, *T.*, v. 574.

¹⁷⁴ Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, *op. cit.*, p. 98.

décisionnaire du pouvoir, « com viel roucin mourir à la Saussaye¹⁷⁵ ». Le sentiment d'un bannissement, d'une relégation dans un espace lointain et hostile est similaire. Le vieillissement se dessine pareillement comme un déplacement, un changement de lieu. Le poète affirme avoir été conduit par force en ce lieu, « Je suis menez auques par cest endroit », tout comme la dame du désert d'amour prétend apprendre à son lectorat « Comment j'ay esté menée, / Tant que ne soit ramenée / En ce desert que j'ensaigne¹⁷⁶ ». L'espace de mise à l'écart suscite une description engagée de manière identique : « En ce lieu a [...] » / « En ce lieu ou [...]»¹⁷⁷ ». Dans les deux cas le sujet lyrique insiste sur le lieu depuis lequel il parle, accentue la distance entre son lectorat et lui : l'écart formé par le vieillissement n'est plus seulement temporel, il est géographique. Il est certain que la tonalité des textes n'est pas exactement la même, puisque Deschamps adopte généralement une distance comique vis-à-vis de son corps sénescence. Nous avons précédemment montré comment il exagère volontairement dans cette ballade les conséquences de son éloignement de la cour, affirmant, sur le modèle d'une métamorphose d'Ovide, avoir été « mué » en cheval : « Plus suy muez en forme merveilleuse / Qu'Yo ne fut, qui en vache mua¹⁷⁸ ». Mais Deschamps n'en crée pas moins une forme de parenté entre le bannissement des vieilles femmes dans le désert d'amour et son propre bannissement. Des expressions similaires se retrouvent dans les différents textes : la femme du lai du désert d'amour dit avoir connu une « mutacion » qui évoque la métamorphose du corps de Deschamps en cheval :

Quant j'ay la cause monstrée
 De ma dolente pensée,
 La mutacion soudaine
 De jeunesse, qui est plaine
 De foleur desordonnée (ED, Vol. II, CCCV, v. 297-301).

Le poète imagine donc les corps de vieilles femmes comme semblables au sien, subissant les mêmes rejets.

L'investissement des poètes dans la sénescence féminine est tel que l'on peut même faire l'hypothèse d'une écriture en diptyque de deux textes de Deschamps, l'un présentant le vieillissement d'un sujet lyrique identifiable au poète, l'autre celui d'une voix féminine. La vieillesse n'incarne plus alors le versant comique de la lyrique, elle ne représente plus l'altérité radicale : elle figure au contraire un double du poète, contribue à la construction d'un discours

¹⁷⁵ ED, Vol. V, DCCCCI.

¹⁷⁶ *Ibid.*, v. 27 et Vol. II, CCCV, v. 307-309.

¹⁷⁷ ED, Vol. V, DCCCCI, v. 21 et Vol. II, CCCV, v. 251.

¹⁷⁸ ED, Vol. V, DCCCCI, v. 1-2.

grave sur les difficultés du vieillir. L'impression d'une écriture en écho des voix sénescences féminines et masculines s'appuie sur le rapprochement de la ballade du jeune infatué se comparant à Roland et celle du désert d'amour. Les similitudes entre ces deux textes appellent une analyse serrée, tout particulièrement pour leurs premières strophes :

Qu'est devenu le temps ou je cuiday ?
Quant je me vi en l'aage de vint ans,
Que mes cheveulx et mon corps regarday,
Bien me sembloit que je fusse Rolans,
Saiges sur tous, et, comme oiseauls volans,
Fors et appers, convoiteus de vouloir
Tout assovir, et plus que mon pouoir ;
Ne me sembloit qu'il fust homme en ce monde
Qui me vausist de sens et de pouoir :
Pour ce est trop foulz qui en cuidier se fonde (ED, Vol. II, CCXCVII, v. 1-10).

Qu'est devenu printemps, Avril et May ?
Ou est alé le doulx temps que j'avoie
A .XIII. ans, le corps plaisant et gay,
Les cheveux blons, ou temps que je cuidois
Que l'en m'amoit par amours que j'avoie,
Que je regnay, que je fus honorée,
Jeune, gente, fresche et fort désirée ?
Vint et cinq ans dura ma jeune flours,
Mais a trente ans fu ma coulour muée.
Lasse languir vois ou desert d'amours (ED, Vol. III, DXXXV, v. 1-10).

La difficulté tient à distinguer ce qui relèverait d'une volonté d'écriture en miroir de ces textes ou d'une coïncidence simplement liée à un fonds commun d'expression du vieillissement. Les deux ballades débutent par un *ubi sunt* qui initie le thème du regret de la jeunesse, se poursuivent sur la mention plus précise d'un âge (« vint ans », « A .XIII. ans ») et listent les qualités passagères de la jeunesse. Il ne faudrait pas tirer trop d'enseignements d'un premier vers si similaire : le « qu'est devenu », transposition vernaculaire de l'*ubi sunt*, est très couramment utilisé par la lyrique dans l'expression des regrets. La femme du lai du désert d'amour l'utilise, « Qu'est devenu ce front poly », tout comme le sujet lyrique de la ballade de la Saussaye « Qu'est devenu ma jonesce joyeuse ? / Ou est le temps que mes corps s'esprova ? / Qu'est devenu ma force vertueuse¹⁷⁹ ? ». Pourtant le fait que Deschamps réserve l'ouverture par *ubi sunt* à la ballade et non au lai du désert d'amour entretient l'intuition d'une écriture en écho des deux textes de même forme. Dans le cas des sujets lyriques, masculin comme féminin,

¹⁷⁹ ED, Vol. II, CCCV, v. 493 ; Vol. V, DCCCCI, v. 11-13.

il s'agit de mettre en garde le lectorat contre les illusions propres à la jeunesse : le danger du « cuidier », terme que les deux textes emploient. Chacune des pièces possède bien entendu une singularité : lucidité tendre déjà amplement commentée de la première, lyrisme plus grave et peut-être plus triste de la seconde. La résonance entre les deux ballades nous semble cependant absolument frappante : même thème, même rythme poétique soutenu de questionnements enclenchés par le processus de l'*ubi sunt* – les vers d'énumérations d'attributs « Fors et appers, convoiteus de vouloir », « Jeune, gente, fresche et fort desirée » forment un écho tout particulier –, même regret d'une période de plénitude physique et sociale. L'enjeu insoluble de l'intention exacte du poète n'est pas si essentiel : une ressemblance suffisante demeure entre les deux ballades, qui laisse advenir la possibilité que vieillissements au féminin et au masculin n'entretiennent pas une distance si conséquente. Les deux sujets lyriques puisent à la même source d'expression, créant le vif sentiment d'une expérience commune de la sénescence.

Remarquons encore brièvement que Deschamps, dans un registre d'expression moins élevé que celui des dames du désert d'amour, attribue à une épouse vieillissante la satire du mariage dont il est coutumier. Les « Plaintes d'une femme mal mariée¹⁸⁰ » investissent un sujet bien connu de la tradition lyrique médiévale, à laquelle Deschamps apporte sa contribution toute personnelle par l'insertion de la thématique du vieillissement et par une inflexion anti-conjugale. La femme sénescence se lamente de s'être « donnée a un villain / Qui est uns rudes paisans¹⁸¹ », de multiples accouchements ne lui ont procuré que douleur et la vie qu'elle mène lui semble bien terne au regard de sa fraîche jeunesse. En somme : « A marier ne fait pas sain¹⁸² ». Deborah Sinnreich-Levi note avec raison l'étonnement qui peut saisir à la lecture de cette ballade : “[t]his poem does fall among Deschamps's anti-marriage poems, but is unusual in its female perspective. There is no hint of sympathy for the elderly husband¹⁸³”. L'énonciatrice féminine reprend en effet la leçon incessamment prônée par le poète et utilise pour cela des termes fort similaires. Les deux voix se superposent pour faire de l'union conjugale un service fatalement malheureux :

Povres hommes, femmes servens,
 Qui riens n'ont plus, font que meschans
 D'eulx asservir, car chascun maine,
 Eulx mariez, vie griffaine,
 Batent et tacent a leur tour (ED, Vol. VI, MCCXXXV, v. 24-28).

¹⁸⁰ ED, Vol. VI, MCCXXXV.

¹⁸¹ *Ibid.*, v. 13-14.

¹⁸² *Ibid.*, v. 23.

¹⁸³ « Ce poème fait partie des textes anti-conjugaux de Deschamps mais sa perspective féminine le rend inhabituel. Il ne présente pas de sympathie pour le vieux mari » (nous traduisons), Deborah M. Sinnreich-Levi, “The Female Voice of the Male Poet”, art. cit., p. 216.

Femme servir et enfans gouverner
Est grant peril et paine merveilleuse ;
De cent n'en voy pas un guerredonner,
N'a telz servans avoir vie joieuse (ED, « Sur les ennus de son ménage », Vol. I, CXXX, v. 1-4).

Il semble que Deschamps ait trouvé dans cette voix de femme vieillissante une inflexion intéressante pour décliner un message qu'il diffuse au sein de son œuvre sous des formes très diverses. Prétendant confesser sa propre expérience ou celle d'autrui, adoptant la première ou la troisième personne, profitant du mariage d'un ami ou de celui d'une connaissance pour porter haut son message ou rédigeant un ample et célèbre *Miroir de mariage*, le poète s'attache à déprécier la conjugalité de multiples façons¹⁸⁴. En endossant cette fois un personnage de vieille femme, il complète l'arsenal critique mis en place. L'effort d'incarnation poétique qu'il conduit est sérieux et le pousse à imaginer le désespoir d'une « povre femme, plaine d'enfans¹⁸⁵ » à la détresse de laquelle nous sommes encouragé·es à compatir mais la voix féminine reste parasitée par celle du poète : il l'extrait certes du régime ordinaire de la *vetula* mais continue de mener à bien à travers elle son propre projet satirique.

Lorsque François Villon et Eustache Deschamps prétendent donner la parole à la sénescence féminine, ils associent donc à ces corps des hantises similaires à celles que leur sujet lyrique au masculin exprime. Plus qu'un simple processus de réduplication de leur expérience, ils chargent également les figures de vieilles femmes de porter une partie des éléments définitoires de leur écriture. Elles contribuent à afficher et à circonscrire une poétique : l'ensemble des écarts pris avec le modèle de la *vetula* forme l'espace d'expression particulier aux poètes, qui infléchissent les vieillardes du côté des thèmes, des stylèmes qui sont les leurs. De la même manière qu'ils tirent profit sous bien des angles des ressources poétiques de ce qu'ils présentent comme leur propre vieillissement, les poètes ne peuvent limiter l'expression des vieillardes à la répétition d'un cadre strictement défini. Il n'est du reste pas exclu qu'ils perçoivent dans ces voix féminines la possibilité de formation d'une communauté de sénescents et de sénescentes : chez Deschamps comme chez Villon, les vieillardes pleurent leur exclusion du monde social, et leurs plaintes résonnent à l'unisson de celles des poètes. Les poètes envisagent donc possiblement une communauté d'expérience basée sur le rejet dont ils prétendent être les victimes. Ils restent cependant les maîtres ce jeu énonciatif car ce sont les traits de leur masque et de leur poétique qui permettent de décaler la parole des vieilles femmes :

¹⁸⁴ Voir notamment ED, Vol. I, CXXX ; Vol. IV, DCXXXVII ; Vol. V, DCCCCXXIX, DCCCCLXXVII ; Vol. VII MCCLXXXII ; Vol. VIII MCCCCVII.

¹⁸⁵ ED, Vol. VI, MCCXXXV, v. 22.

c'est toujours au profit de leur *persona* généreuse ou cynique que se déclinent les figures de vieillardes.

2. Un comique nuancé : vers un lyrisme de la perte

Incarnées à la première personne, les *vetulae* de Deschamps et de Villon ne tiennent pas toujours le programme comique pour lequel elles sont ordinairement pensées. La possible absence du rire est un gage très fort de considération : les poètes accordent à leurs voix de vieilles une complexité qui les écarte du spectre traditionnellement alloué à la *vetula*. Ils les rendent capables d'assumer un discours plus fin qu'il ne semble à première vue sur les conséquences de la sénescence, une véritable proclamation de souffrance qui n'est pas destinée, du moins pas uniquement, à susciter les rires du lectorat. Même indissolublement liées à la tradition latine, les vieillardes de la fin du Moyen Âge ne sont donc pas toujours entachées d'obscène et peuvent trouver un ancrage dans un lyrisme plus grave, plus sérieux que celui pour lequel elles avaient été pensées. L'expression d'une telle détresse du vieillir au féminin laisse peut-être place à des émotions de lecture particulière : les textes qui la font entendre sans distance décalent la réception d'une figure conçue pour le comique, ils déjouent un horizon d'attente. Le public médiéval s'attend à ce qu'une vieille femme prenne les traits d'une repoussante mère maquerelle et tienne un discours de profit sur l'amour. *Le Roman de la Rose*, le *De Vetula* lui ont appris à anticiper la régularité de ce type. Nous nous proposons d'examiner la manière dont les voix féminines que développent les poètes déploient un tout autre type de discours, adressant des épanchements sans feintes ni grossièreté, dont la sensibilité est accrue par le procédé empathique et immédiat de la première personne. Expriment une douleur qui les ennoblit, ces voix trouvent encore une dignité dans l'évocation d'un passé amoureux fait de déceptions.

a. De l'expression de la malice à celle de la douleur : reconfigurer la parole des vieilles femmes

Le caractère singulier des voix de vieillardes et la distance qu'elles prennent vis-à-vis de l'imposante figure tutélaire de la *vetula* se remarque en premier lieu dans la ligne narrative considérablement réduite qui leur incombe et tout particulièrement dans les silences et les modifications qu'elle ménage. Il est vrai, et nous avons préalablement insisté sur ce point, qu'elles demeurent souvent contraintes par la survivance de leur possible intervention néfaste dans une intrigue passionnelle et que leur prise de parole ne peut s'épanouir hors d'une

thématique amoureuse. Il importe néanmoins de mesurer le chemin qui les sépare de l'intervention de la Vieille dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun ou de celle du *De Vetula*. Rappelons que l'évocation de la sénescence du personnage sur un registre pitoyable est, dans les deux textes, entièrement gouvernée par des préoccupations stratégiques. Dans le *Roman de la Rose*, il s'agit de convaincre à tout prix Bel Accueil de relâcher sa surveillance de la Rose et d'ouvrir un accès auprès d'elle au jeune narrateur, en prétendant qu'il mettrait là en application les conseils d'une vieille qui connaît bien le prix du temps qui passe.

Ha, Bel Acueil, tant vous é chier,
Tant estes vaillanz, tant valez !
Mes tans jolis est tout alez,
Et li vostres est a venir.
Po me porrai mais soutenir
Fors au baston ou a potance (*RR*, v. 12744-12749).

Ce sont les premiers mots que la Vieille prononce dans le roman. Elle poursuivra son entreprise de persuasion en tâchant de faire entendre à Bel Accueil qu'il connaîtra bientôt l'amour et qu'elle saura le prémunir contre cette dure découverte par des conseils avisés. Au principe de l'affirmation de la douleur et de la difficulté à vieillir se trouve donc une opposition avec la jeunesse de Bel Accueil (« Mi tens jolis est toz alez, / et li vostres est a venir ») : il est moins question de faire part de ses souffrances que de se construire une posture de savoir supérieur, autorisée par l'âge et l'expérience, qui vise à rendre Bel Accueil plus réceptif aux mauvais conseils. Toute expression de souffrance physique ou psychologique nourrit alors la progression de cette manipulation langagière et doit être mise en doute par un lectorat au fait des intentions de la Vieille. On retrouve ainsi des modalités de plaintes bien connues lorsque le personnage se lamente sur la perte de sa beauté et sur l'admiration dont il bénéficiait dans sa jeunesse :

Sachiez, se je fusse ausi sage,
Quant j'estoie de vostre aage,
des geus d'amors com je suis ores
— Car de trop grant biauté fui lores,
Mais or m'estuet plaindre et gemir,
Quant mon vis esfacié remir,
Et voi que froncir le couvient,
Quant de ma biauté me sovient
Qui ces vallez fesoit triper !
Tant les faisoie defriper,
Que ce n'iert se merveilles non !
Trop ere lors de grant renon :
Partout coroit la renommee
De ma grant biauté renommee (*RR*, v. 12765-12778).

Il y a bien là une inspiration incontestable pour l'expression des vieillardes du Moyen Âge finissant : le visage effacé, la beauté passée hyperbolique sont des éléments dont nous pouvons analyser la présence dans d'autres textes. Pourtant, la Vieille de Jean de Meun s'éloigne remarquablement des pièces qui nous occupent en ce que l'ensemble de ses plaintes, pour éculées qu'elles soient, ne doivent pas être reçues au premier degré : dans la cohérence narrative du personnage, le portrait de soi en pauvre vieillarde nostalgique n'est qu'une manœuvre de plus. Les regrets formulés sont habituels et redondants, destinés à assurer l'efficacité du propos, le lectorat n'est pas supposé s'apitoyer sur ce personnage. Les intentions et les effets à l'œuvre dans les plaintes de l'entremetteuse du *De Vetula* sont absolument similaires. Lorsque le jeune Ovide requiert son secours, le personnage exagère sa pauvreté et son grand âge pour mieux libérer les largesses du jeune amant et exciter sa pitié avant d'accepter sa proposition :

Laisse moy finer ma viellesce
 en paix, sanz noise et sanz tristesse ;
 seuffre toy, je te le requier !
 Saiches que j'ay assez plus chier
 ma povreté ainsi souffrir,
 que moy a tel peril offrir
 dont ja ne seroie delivre (*La Vieille*, v. 2849-2855)

Dans l'économie du récit, la Vieille ne feint pas la pauvreté : le narrateur a pris la peine de souligner au préalable que l'entremetteuse choisie est « povre et de petite fortune¹⁸⁶ ». Or il souligne dans le vers qui suit immédiatement qu'elle est aussi « bien parlant et de beau langage » (« *linguipotens*¹⁸⁷ » dans la version latine). La caractéristique vaut avertissement : l'habileté langagière des *vetulae* est réputée, nous l'avons déjà souligné, chacune des paroles de la Vieille doit donc être reçue avec méfiance. Les lamentations du personnage sur son état n'incitent pas à la compassion ni ne déclenchent une réflexion sur sérieuse sur les effets du temps qui passe, elles sont entendues avec la distance consciente d'une ruse langagière.

La Belle Heaulmière ou les vieilles femmes de Deschamps se manifestent dans un appareil narratif et énonciatif très différent. Leur première parole est une parole de douleur, qui contribue à faire de la tristesse un élément essentiel de leur identité lyrique. Deschamps prend soin d'ouvrir les pièces du désert d'amour par des *topoi* de l'expression de la nostalgie liée au

¹⁸⁶ *La Vieille*, v. 2812.

¹⁸⁷ *Ibid.*, v. 2813 et v. 359.

vieillesse ou à la mort, *ubi sunt* ou disparition des neuf preuses¹⁸⁸, qui génèrent d'emblée une élévation du discours vers une gravité dont le public médiéval connaît bien les formes :

Qu'est devenu printemps, Avril et May ?
Ou est alé le doulx temps que j'avoie
A .XIII. ans, le corps plaisant et gay (ED, Vol. III, DXXXV, v. 1-3).

Genievre, Yseult et Helaine,
Palas, Juno ne Medée,
Du Vergy la chastellaine,
Andromada ne Tisbée
N'autre dame trespasée,
Ne nulle vivant mondaine,
N'orent le mal ne la paine
Ne la dure destinée
Qui d'amours m'est destinée,
Dont pale sui, triste et vaine (ED, Vol. II, CCCV, v. 1-10).

Le noble désespoir des femmes du désert d'amour n'étonne pas véritablement dans la mesure où il procède de leur inscription dans une tradition poétique amoureuse élevée. Pour autant, les inflexions plus populaires que peuvent prendre certains caractères de femmes vieillissantes n'empêchent pas leur accession à une dignité dans l'expression de la douleur. La mal mariée de Deschamps, que nous avons déjà évoquée, connaît un processus similaire d'élévation, quoiqu'il ne se présente pas de manière aussi immédiate. Son discours relève plutôt d'un registre familier – elle a après tout été mariée à un « vilain » – mais ses premiers vers se présentent comme un retour mélancolique poignant sur une jeunesse idéalisée : « Quant j'oy mon aage premerain, / Entre mes .XV. et .XIV. ans¹⁸⁹ [...] ». Le poète nuance néanmoins aussitôt la hauteur de cette entrée en matière par l'évocation nostalgique d'un corps de jeunesse sexualisé, qui apparaît d'abord par la fermeté de la poitrine. Le retour du refrain se charge pourtant de véhiculer derechef avec sincérité toute la détresse du personnage : « Onques femme n'ot tel dolour¹⁹⁰ ! ».

Quant à la Belle Heaulmière, Villon l'introduit par des considérations qui ne ménagent pas l'ampleur de sa souffrance. Il installe pareillement cette nouvelle énonciatrice dans un registre grave, en plaçant dans sa bouche la tentation du suicide :

Ha ! Vieillesse felonne et fiere,
Pour quoy m'as si tost abatue ?
Qui me tient que je ne me fiere,

¹⁸⁸ Sur la manière dont les listes de preuses de Deschamps intègrent davantage des figures de grandes amoureuses que des modèles de vertu, voir l'article de Clotilde Dauphant, « 'Qu'est devenu David et Salemon ?' Les Hommes illustres dans la poésie d'Eustache Deschamps », *Questes*, n° 17, 2009, p. 99-110, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/questes/1648> (consulté le 23/02/2022).

¹⁸⁹ ED, Vol. VI, MCCXXXV, v. 1-2.

¹⁹⁰ *Ibid.*, refrain.

Et qu'a ce coup je ne me tue ? (Villon, *T.*, XLVII, v. 457-460).

À propos de ces premiers vers, Jacques T. E. Thomas formule l'hypothèse d'une intention purement rhétorique de la question « Pour quoy m'as si tost abatue », qui reprend l'interrogation collective des petites vieilles rapportée dans l'introduction du passage : « Ilz demandent a Dieu pour quoy / Si tost naquirent, n'a quel droit¹⁹¹ ». Selon son analyse, la question serait au mieux « purement oratoire » dans le cas du discours direct de la Belle, « car chacun sait tôt que si on vit assez longtemps, on devient vieux¹⁹² ». Il semble cependant que l'interprétation littérale ne suffise pas et qu'il s'agisse ici essentiellement pour Villon de cadrer d'emblée le registre de langue de la Belle Heaulmière dans une élévation que l'on n'attendrait pas d'une vieille prostituée. L'apostrophe allégorique faite à Vieillesse octroie à la vieille femme une grandeur décalée, que poursuit cette interrogation sur l'arrivée prématurée de la sénescence. Le mode d'expression de la prostituée rejoint volontairement ici le grand lyrisme de la mort : étonnamment, le désespoir de la vieille maquereule gouailleuse se superpose à cette occasion avec celui de la haute dame du désert d'amour, qui pleure « Qui m'a si tost amené / Et donné / .XXX. ans¹⁹³ ? ».

Dans la plupart des cas évoqués, l'illusion de la spontanéité procède de l'emploi immédiat de la première personne, certes médiée par le poète pour la Heaulmière. D'entrée de jeu, les trois voix se définissent par l'expression d'une perte : la souffrance, la nostalgie sont à l'origine même de leur prise de parole. Chacun des extraits débute par un vers qui marque un engagement énonciatif fort : interrogation, énumération de grandes figures de femmes mortes ou exclamation de douleur. L'apparition de la Vieille dans le *Roman de la Rose* était placée sous le signe du comique et appelait une double lecture, une méfiance quant à ses intentions. La *vetula* de Jean de Meun s'illustre dans la duplicité de conseils faussement sages, et son souci constant de répéter l'adresse de ses propos à Bel Accueil révèle combien sa souffrance est d'abord une mise en spectacle à destination de son interlocuteur : « Ha ! bel acueill, tant vous é chier », « Sachiez, se je fusse ausi sage, / Quant j'estoie de vostre aage [...]»¹⁹⁴. Le discours des vieillardes de Villon et de Deschamps ne se présente pas dans ses premiers vers comme un propos adressé : l'inflexion didactique a lieu plus tard dans les poèmes, à l'issue d'un long mouvement d'introspection. Quoique bien présente, l'intention didactique ne domine donc pas

¹⁹¹ Villon, *T.*, v. 449-450.

¹⁹² Jacques T. E. Thomas, « Autour de la Belle Heaulmière », art. cit., p. 458.

¹⁹³ ED, Vol. II, CCCV, v. 165-167.

¹⁹⁴ RR, v. 12744 et v. 12765-12766.

les textes : elle les couronne, constitue une orientation finale qui brise la solitude et rend le sentiment d'une utilité.

Concentrant les apparitions de vieillardes, les poètes procèdent à des choix significatifs. L'illusion d'un monologue indiscretement intercepté qu'inaugure l'expression d'une douleur est travaillée par les textes et annule, dans le cas des femmes des déserts d'amour, ou nuance, pour la vieille Heulmière, la réaction conditionnée du rire. Nous entendons celles que nous ne devrions pas entendre ; dans un cadre intime et réflexif, nous lisons la parole échappée de femmes qui pleurent leur relégation, pas celle de vieilles rusées uniquement animées par l'appât du gain. La parole de la *vetula* prend alors une ampleur différente, ses ressources langagières encouragent à l'empathie plutôt qu'à la méfiance.

b. Amours déçues et élévation lyrique

Deschamps et Villon conçoivent des vieillardes qui ne sont pas vouées à attiser principalement le mépris, le rire ou la méfiance comme l'est la *vetula* dans son type le plus canonique. Définie par la tristesse, la narration de leur jeunesse ne met pas toujours en avant les exploits inconvenants de la Vieille du *Roman de la Rose*, qui se vante sans vergogne : « maint vaillant home ai deceü¹⁹⁵ ». Pour la Belle Heulmière comme pour la dame du lai du désert d'amour, la misère de la sénescence repose sur le regret d'un seul amour. Les deux auteurs n'inventent pas ce procédé narratif qu'ils empruntent encore au *Roman de la Rose*. Jean de Meun le premier a en effet enrichi les conseils de débauche de la *vetula* en les appuyant sur une expérience sentimentale malheureuse. Les plaintes à propos de l'homme jadis aimé prennent place à la toute fin de la longue prise de parole de la Vieille, elles en constituent la péroraison, l'argument décisif qui doit emporter la conviction de Bel Accueil. Sans cesse sollicitée par les hommes et couverte de leurs faveurs, la vieillarde dit avoir eu la sottise de réserver son amour à « .i. ribaut¹⁹⁶ » qu'elle a généreusement entretenu et qui ne le lui a guère rendu. Durement maltraitée par lui, elle l'en a davantage aimé. C'est par la faute de cet homme qu'elle aurait déchu dans la pauvreté, sans avoir accédé au rang d'épouse¹⁹⁷. Nous défendrons l'idée que tout en réinvestissant cette composante narrative, Deschamps et Villon lui vouent un rôle distinct : elle ne sert plus seulement l'ingéniosité d'un discours de persuasion mais décale le type de la *vetula* par l'aveu d'un sentiment d'amour investi d'une gravité.

¹⁹⁵ *Ibid.*, v. 12797.

¹⁹⁶ *Ibid.*, v. 14482.

¹⁹⁷ Voir l'ensemble de l'extrait, *ibid.*, v. 14475-14550.

Le registre respectif des poèmes de Villon et de Deschamps est sans nul doute bien différent. Le lai du désert d'amour fait entendre les regrets d'une dame qui tire certes quelque peu trop gloire de ses capacités de séduction d'antan mais n'en affirme pas moins avoir toujours préservé l'honneur qui doit être, selon les conceptions médiévales, sa préoccupation principale de femme. Elle s'affirme même avec force comme une *anti-vetula* lorsqu'elle assure avoir refusé avec fermeté la profusion de cadeaux provenant de ses admirateurs :

Mais combien que maint m'amassent
Et priassent,
Et leur Dame ne clamassent,
Et que tous les honouroie,
Ja soit ce qu'ilz m'escriassent
Et donnassent,
Et que trop me présentassent,
Riens d'eulx prendre ne vouloie (ED, Vol. II, CCCV, v. 111-118).

Le dernier vers marque une rupture, il met un terme à l'énumération de l'ensemble des raisons qui auraient dû pousser la dame à accepter les présents : le rythme poétique insiste délibérément sur le caractère admirable de son refus. Une telle force morale relève d'une volonté (« ne vouloie ») qui place la dame du désert d'amour dans une capacité de puissance. Nous voilà bien loin de l'avidité cupide de la Vieille du *Roman de la Rose* et nous supposons que cet écart manifeste de la part de Deschamps un geste d'écriture conscient. Tout au long de sa lamentation, la dame du désert d'amour continue d'insister sur le comportement irréprochable auquel elle s'est tenue face aux multiples assauts amoureux dont elle a fait l'objet. Elle affirme haut et fort son incorruptibilité dans des déclarations qui achèvent de la construire en contre-*vetula* :

Maintes en sont qui amassent
Et entassent
Les joyaulx, et s'en soulacent
Quant d'eulx jeunesse desvoie,
Qu'age et viellesce le chacent,
Et les passent
Des deliz qui tost trespasent ;
Dont garde ne me prenoie (*ibid.*, v. 128-135).

La dame du lai dit certes ici son erreur de ne pas avoir pris garde à l'inexorable approche du vieillissement mais elle désapprouve surtout la norme de séduction cupide prescrite par les *vetulae*. La morale conclusive de sa lamentation renverse d'ailleurs les termes qui incombent habituellement aux personnages de vieilles femmes : « Garde chascune sa layne / Des loups,

que ne soi plumée¹⁹⁸ ». Il ne s'agit donc plus de « plumer », comme le veut la Vieille du *Roman de la Rose*, mais de ne pas l'être ! Bien disposé par ce qui s'annonce comme une sincère revendication de vertu, le lectorat se trouve ensuite nécessairement attendri par le bref récit d'une odieuse trahison amoureuse :

Un seul en avoie amé
Et clamé
De cuer et de volenté
Mon ami tressouverain ;
Foy, Amour et Loyauté
Lui porté
Et en toute humilité ;
Mais j'ay travaillé en vain,
Car quant mon aage mondain
M'est un petit trespasé,
De moy s'est rendu lointain
En desdain.
A toutes dames m'en plain.
Et si l'ay tant honouré
Et a son bien labouré
Qu'il avoit honeur a plain.
Mon bon temps m'a po duré,
Sy mourré
En tristesse et maleurté :
Tresdolereuse me claim (*ibid.* v. 145-164).

La tromperie de l'homme aimé est exacerbée à dessein par un jeu d'intensifs – « en toute humilité », « si l'ay tant honouré », « il avoit honeur a plain » – qui contraste cruellement avec la brève temporalité du revirement – « m'est un petit trespasé », « m'a po duré ». L'amour violemment déçu explique et justifie un célibat tardif qui peut questionner le lectorat médiéval : la jeune femme n'a jamais pu guérir de cette trahison d'un homme aimé, le seul élu. La douleur envahit l'ensemble de l'arrière-plan narratif dans lequel s'origine la prise de parole : elle magnifie la femme vieillissante en la dotant d'une blessure affective si profonde que toute guérison est impensable.

Précisons qu'expliquer le célibat tardif et le renoncement à l'amour par un épisode de chagrin sentimental particulièrement vif est jusqu'à nos jours un élément très prolifique de construction des personnages dits de « vieilles filles » et de « vieux garçons ». Les personnages de femmes que nous étudions sont certes éloignés d'un stéréotype social et culturel qui se noue essentiellement à partir du XIX^e siècle et qui désigne un type féminin fait tout à la fois de

¹⁹⁸ ED, Vol. II, CCCV, v. 304-305.

laideur, de frustration et de religiosité excessive¹⁹⁹. La vieille fille telle que la pensent les sociétés modernes et contemporaines est le plus souvent la victime malheureuse des rejets des hommes et non pas, comme c'est le cas de nos textes, celle de ses propres refus : c'est là une configuration toute médiévale, nourrie d'une tradition lyrique qui condamne l'arrogance de la femme trop fière. Reste que la cristallisation de l'histoire d'une personnalité autour d'un unique épisode amoureux illustre et accrédite tout à la fois l'importance que nos sociétés donnent à l'amour dans l'accomplissement de nos existences. Le bénéfice est alors double : sur le plan des normes sociales, une attitude de retrait du jeu amoureux se trouve motivée, un comportement incompréhensible et socialement inquiétant de refus d'un attendu collectif est réinscrit dans des codes partagés. Il est difficilement concevable pour le Moyen Âge comme pour nos sociétés contemporaines qu'une femme d'une trentaine d'années puisse affirmer haut et fort vouloir renoncer à l'amour. Sur le plan de la tradition littéraire et dans un contexte de poésie lyrique, une telle annonce transgresse tous les attendus. Si ce renoncement s'affirme en revanche comme la répercussion d'amours mal achevées, la transgression est nuancée, elle rejoue les éternelles souffrances des amours déçues : le lectorat se trouve de nouveau en pays lyrique connu. Un autre bénéfice de cette ligne narrative du congé d'amour tient au surcroît de sublime qu'elle confère : le personnage qui fait valoir des motivations si profondes acquiert une densité psychologique qui le rend presque nécessairement émouvant et déclenche mécaniquement notre empathie. Rappelons que ce motif lyrique du renoncement à l'amour n'est en rien réservé aux femmes, il représente au contraire un schéma bien connu des poètes lyriques de la fin du Moyen Âge, qui l'exploitent selon des inflexions variées : Dante, Charles d'Orléans ou Pétrarque prétendent renoncer à l'amour suite à la mort de la femme aimée, blessure qui vaut bien celle de la trahison. L'amertume du sujet lyrique de Deschamps rejoue au féminin le tournant décisif qu'opère la poésie tardo-médiévale : l'amour est désormais chanté depuis sa perte, voire depuis la déception douloureuse qu'il a causée. L'« ami tressouverain » de la femme du désert d'amour fonctionne comme un ersatz de la Belle Dame sans merci de Chartier.

Il convient dès lors de compléter l'analyse du fameux âge de trente ans donné par Deschamps à la femme du lai : il n'est pas certain que le choix d'un âge si précoce ne relève que d'une conception différenciée de la sénescence au féminin, il est peut-être également

¹⁹⁹ Voir à ce sujet le passionnant ouvrage collectif *La Vieille fille : lectures d'un personnage*, dir. Lucie Joubert et Annette Hayward, Montréal, Triptyque, 2000. La majeure partie des textes évoqués relèvent de la littérature québécoise. Voir également le chapitre que consacre Nathalie Heinich aux personnages de vieilles filles dans *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, Chapitre XVIII, « La vieille fille et le bas-bleu », p. 256-271.

gouverné par les besoins narratifs et émotionnels du motif du renoncement. Le renoncement amoureux est d'autant plus vif et impressionnant qu'il est formulé par une femme qui dit faire l'expérience du vieillissement mais se trouve malgré tout aux premiers temps de la sénescence : elle pourrait encore aimer et ce sans menace de ridicule. Deschamps a donc offert à la femme du lai du désert d'amour une ligne narrative d'ordinaire plutôt réservée aux voix masculines mais dont il n'ignore pas qu'elle saura toucher la sensibilité de son public. L'énonciatrice s'autorise d'ailleurs un discours d'une rhétorique vibrante lorsqu'elle unit fictivement autour d'elle un cercle de femmes empathiques – « A toutes dames m'en plain ». Parce que Deschamps travaille volontairement son personnage comme une contre-*vetula*, l'appel n'excite pas une jeune audience à exercer sa revanche contre les hommes mais convoque un tribunal de solidarité féminine, une cour d'amour.

Il est intéressant d'observer comment les mêmes amours déçues trouvent leur place dans le registre plus bas de la vieille Heaulmière. Villon utilise un cadre narratif semblable pour nuancer le personnage de la vieille maquerelle et lui donner une orientation lyrique plus grave. La vieille prostituée pleure le temps perdu à préserver son corps et les richesses qu'elle aurait pu en tirer pour l'amour d'un homme intéressé :

A maint homme l'ay reffusé,
Qui n'estoit a moy grant sagesse,
Pour l'amour d'ung garçon rusé,
Auquel j'en feiz grande largesse.
A qui que je feisse finesse,
Par m'ame, je l'amoye bien !
Or ne me faisoit que rudesse,
Et ne m'amoit que pour le mien.
Sy ne me sceust tant detrayner,
Fouler aux piez, que ne l'aymasse ;
Et m'eust il fait les rains trayner,
S'il m'eust dit que je le baisasse,
Que tous mes maux je n'oubliaisse !
Le glouton, de mal entechié,
M'embrassoit... J'en suis bien plus grasse !
Que m'en reste il ? Honte et pechié ! (Villon, *T.*, XLIX-L, v. 469-484).

Les multiples éditeurs de Villon n'ont pas manqué de noter que ces vers se modèlent fortement sur les plaintes de la Vieille de Jean de Meun, dont ils empruntent les thématiques principales – les dépenses consenties et jamais payées de retour, l'intensité d'un amour qui rend les coups supportables – comme les ressources expressives – les insultes de la Belle Heaulmière font par

exemple écho à celles de la Vieille : « Li faus, li traïtres, li lerres²⁰⁰ ». Bien davantage que Deschamps, Villon revendique la paternité du *Roman de la Rose* mais les fonctions que remplit la vieillardesse du *Testament* et celle de la *Rose* ne se recoupent pas entièrement pour autant. Il est vrai que les déboires du personnage invitent dans les deux cas à la haine contre les hommes et davantage encore à une morale de *carpe diem* : il faut multiplier les conquêtes amoureuses tant qu'elles apportent un profit matériel plutôt que de réserver ses faveurs à un homme ingrat. Villon prend cependant avec son intertexte des libertés significatives qui en décalent le sens. Plutôt que de conclure la prise de parole de la Belle Heaulmière et d'enclencher le conseil donné aux filles de joie, comme c'est le cas chez Jean de Meun, le récit des amours déçues intervient au début de la prise de parole et précède immédiatement le double autoportrait de la maquerelle. Autre nuance apparemment anodine : dans la narration plus concise de la vieille prostituée, l'homme aimé est déjà mort – possiblement, comme le suppose Jelle Koopmans, par la faute d'une maladie vénérienne qu'il aurait transmise à son amante²⁰¹ – mais il n'est pas précisé qu'il a causé la pauvreté de la Belle Heaulmière : « Or est mort passé a trente ans, / Et je remains, vielle, chenu²⁰² ». Ces différences de composition sont essentielles : elles déplacent partiellement la signification de l'épisode amoureux, qui met au jour la nostalgie esseulée de la Belle Heaulmière plutôt que la bêtise de sa jeunesse. Parce qu'il le colore des thématiques qui font la spécificité de la poésie tardo-médiévale, Villon transforme le souvenir rageur de la Vieille en une remémoration douloureuse : l'amant adoré est mort, la femme doit subir seule les affres d'une sénescence qui a été épargnée à l'homme aimé. La nature de la relation amoureuse est certes passablement dégradée : l'affection consentie au « garçon rusé²⁰³ » était honteuse et inutile, synonyme de coups et d'humiliation. Elle n'en demeure pas moins un épisode que la vieille femme évoque avec une douceur mélancolique : « Quant je pense, lasse, au bon temps²⁰⁴ » soupire-t-elle immédiatement après avoir relaté la disparition de son amant. Comme il le fait pour la *Ballade de la Grosse Margot*, Villon fait donc naître la possibilité du véritable amour là où il est théoriquement impensable : dans les souvenirs émus d'une vieille maquerelle. Les confessions de la dame du désert d'amour et celles de la vieille prostituée ont

²⁰⁰ *RR.*, v. 14514. L'intertexte du *Roman de la Rose* a été signalé par Rychner et Henry, éd. cit., p. 72, note sur le v. 469 ; Claude Thiry leur emboîte le pas, éd. cit., p. 128, note sur le même vers. Jean-Claude Mühlethaler remarque que le manuscrit annoté attribué à Nicolas Lenglet-Dufresnoy établissait déjà, au XVIII^e siècle, un parallèle entre les deux textes, éd. cit., p. 224, note sur le v. 454.

²⁰¹ Preuve en est, selon Jelle Koopmans, la perte des sourcils et la rétractation des mains que la vieille femme signale dans son autoportrait et qu'il identifie comme des signes de la lèpre, « Groseille et Vaucelles », art. cit., p. 148.

²⁰² Villon, *T.*, v. 485-486.

²⁰³ *Ibid.*, v. 471.

²⁰⁴ *Ibid.*, v. 487.

ainsi des similitudes que ne doivent pas escamoter leurs différences de niveaux d'expression. S'il est vrai qu'il est éludé avec un peu plus de verveur par la Belle Heulmière qui le cache sous des périphrases rageuses (« un garçon rusé », « le glouton, de mal entechié »), le nom de l'homme aimé est dissimulé dans les deux cas par l'anonymat pudique de l'indéfini. Les silences volontaires et intimes du grand chant de la lyrique touchant les noms ont ici d'autres motifs : moins que de préserver l'identité d'un homme aujourd'hui détesté, il s'agit pour les deux femmes de marquer leur mépris par une volontaire réticence à nommer et pour les poètes de signaler l'impossibilité de prononcer un nom encore chargé de trop de douleur.

En leur donnant la parole, Deschamps et Villon ne construisent pas leurs personnages de vieilles femmes comme des *vetulae* ordinaires. L'autonomie qui leur est octroyée par rapport à une narration habituellement bien définie reconfigure en partie la portée de leur discours. La douleur qu'elles expriment n'est plus une ruse langagière et il ne faut pas s'abuser à l'apparence d'anecdote que prend le récit d'une idylle amoureuse révolue : il suffit à les élever bien au-dessus de la *vetula*, en leur conférant l'épaisseur de la souffrance. Quoiqu'ils l'empruntent au *Roman de la Rose*, les poètes renouvellent cet ingrédient narratif en le traitant de manière sérieuse, variation au féminin sur le motif du renoncement à l'amour, ou en l'inscrivant dans une méditation mélancolique sur le temps qui passe. Paradoxalement moins élaboré que celui de la *vetula*, le cadre narratif dans lequel les femmes vieillissantes de Deschamps et de Villon sont prises leur donne donc pourtant une profondeur plus importante, qui ne suscite ni le rejet ni le dégoût des poètes. Les vieillardes concrétiseraient alors la possibilité poétique d'un détournement des codes de la lyrique, et par-là la naissance d'une surprise à la lecture dont notre réception contemporaine a peut-être conservé les vestiges. Il n'est pas exclu que notre étonnement à la découverte de ces textes, notre conviction que se joue là un mode de représentation spécial qui élève ces poèmes ne constitue pas un si grand anachronisme.

II. Quelle recherche d'expression propre à ces voix de femmes ?

Preuve suffisante de l'intérêt des poètes pour la construction plus singularisée des voix de vieilles femmes, ils leur consacrent des textes d'une ampleur indéniable. Villon comme Deschamps réservent aux vieillardes des places de choix dans leur poésie : les lamentations d'une des dames du désert d'amour s'étirent sur un lai de trois cent treize vers et le discours direct de la Belle Heulmière occupe cent treize vers du *Testament*. Il semble qu'en offrant un tel espace d'expression aux vieillardes, les deux poètes entendent arrêter la lecture sur leurs

personnages et les doter d'une suffisante quantité de texte pour leur forger une identité poétique digne de ce nom. Leur prise de parole est travaillée pour rendre leur voix plus mémorable et retenir l'attention du lectorat, les élever au rang de personnages singuliers, de voix particulières. Que leur discours s'ancre dans une tonalité comique ou dans un lyrisme plus sérieux, les poètes s'évertuent à accorder aux vieillardes une présence et un langage qui en font des personnages remarquablement hauts en couleur. Dans cette perspective, nous souhaitons nous pencher successivement sur les textes de Deschamps puis de Villon, afin de comprendre comment les poètes façonnent pour les vieilles femmes un langage qui leur appartient en propre : elles ne sont plus les déclinaisons d'un éternel discours rusé, elles acquièrent une identité langagière et poétique propre. Tout particulièrement dans le cas des incarnations plus graves de la Belle Heulmière et des dames du désert d'amour, Deschamps et Villon offrent aux voix de femmes la possibilité de briller poétiquement, ils concentrent dans leurs discours des traits d'écriture particulièrement émouvants ou saisissants.

1. Particularités du discours des femmes vieillissantes chez Deschamps : véhémence et recherche d'une dissociation des figures

Tonalité comique ou plus grave confondues, la plupart des personnages de vieillardes que Deschamps incarne à la première personne se distinguent par une spécificité d'écriture, par un trait poétique particulier qui vient moduler leur voix. Le poète met ainsi en forme leur détachement du cortège uniforme des *vetulae* et recherche avec inventivité la possibilité de les distinguer.

La dissociation des voix de vieilles femmes peut se jouer très concrètement sur le plan langagier : deux des pièces dans lesquelles des vieillardes prennent la parole sont en parties écrites en latin macaronique²⁰⁵. On peut certes y lire une intention comique, le latin macaronique étant souvent associé au registre de l'obscène, il n'en demeure pas moins que ce trait confère une note reconnaissable aux voix des deux femmes²⁰⁶. Du reste, peut-on vraiment concevoir comme comique l'emploi du latin macaronique dans une ballade de lamentations sur la perte de la jeunesse ? Le ton de la dame apparaît-on ne peut plus grave et le latin se manifeste majoritairement dans des termes dénués de charge obscène :

Vielle a present, jadis *juvencula*,
Qui en ce temps fu chérie et amée ;

²⁰⁵ ED, Vol. VI, MCCXXV et Vol. VI, MCLXXXV.

²⁰⁶ Soulignons cependant que l'une de ces deux pièces est le dialogue d'un couple de vieillards et que le latin macaronique est utilisé indifféremment par les deux voix. Il ne singularise donc pas particulièrement le discours de la vieillarde.

A Venere venerunt jacula

Desquelz je fu en pluseurs lieux bersée,

Jusqu'a .XX. ans de maint homme honourée (ED, Vol. VI, MCLXXXV, v. 1-5).

Il est vrai que la vieillarde qui s'incarne ici est l'une de ces *vetulae* qui prononcent en guise de leçon des conseils de séduction infamants – « Plumez, prenez *cunctis hominibus*, / Car assez tost viellesce vous vendra²⁰⁷ » – et à qui conviendrait bien l'usage d'une langue teintée de grossièreté. Mais Deschamps charge cette femme d'une condamnation contre un texte médiéval important dans la culture de son temps :

Mains m'amettent que je suy *fetida*.

Ou par dedenz desroutte et afolée,

Juvenibus non bene placida.

Quare ? Quia. Cydrac m'a condempnée,

Ly faulx villains : son ame soit dampnée,

Son livre aussi, tout homme qui le croit ! (*ibid.*, v. 21-26).

Marque supplémentaire de singularité, la référence à un texte savant peut aussi bien laisser penser que le latin macaronique est dans ce discours le trait de l'instruction et non de l'obscénité. La convocation d'autorités philosophiques n'est pas rare chez les *vetulae* ; de l'avis de Joseph de Morawski, la « vieille savante » constitue un type à part entière, principalement développé par des clercs désireux de faire valoir leur érudition²⁰⁸. Bernard Ribémont rappelle que la Vieille de Jean de Meun se présente comme une femme éduquée, citant Platon et incarnant la « dérive encyclopédique » caractéristique du *Roman de la Rose*²⁰⁹. Mais le rapport de ces *vetulae* savantes à la connaissance est fait de révérence, voire de dévoiement. Il n'est pas question que les références convoquées servent une dénonciation du savoir institué : c'est là une innovation de Deschamps. Dès lors, les exhortations moralement discutables de la *vetula* ne sont plus seulement générées par l'expérience vive de la frustration sexuelle et amoureuse, elles naissent de lectures considérées comme misogynes : la guerre des sexes encouragée par les vieillardes n'a pas que des causes sentimentales, elle se situe aussi sur le plan intellectuel. Le latin macaronique sert-il alors à caractériser cette vieillarde de savante ? Son discours de rejet d'une œuvre de son temps fait songer à la démarche de Christine de Pizan dans *La Cité des Dames*, se désespérant de la condamnation généralisée de son sexe dans les ouvrages qu'elle apprécie. Par le nom de Sidrac, Deschamps mobilise une source importante du savoir clérical en langue vernaculaire qui prend son essor à la fin du XIII^e siècle : *Le Livre de la fontaine de*

²⁰⁷ ED, Vol. VI, MCLXXXV, v. 33-34.

²⁰⁸ *Pamphile et Galatée*, éd. cit., p. 135.

²⁰⁹ Bernard Ribémont, « La vieille et le sexe », art. cit., p. 138.

toutes sciences, dialogue fictif qui prend la forme de multiples questions posées par un roi à un philosophe. Nous n'avons néanmoins pas rencontré au sein de cet ouvrage l'extrait auquel la vieillarde de Deschamps semble se référer avec précision : certaines réponses apportées par le philosophe portent la misogynie cléricale la plus traditionnelle – à la question « Doit on croire la plainte de sa femme ? » il est évidemment répondu par la négative²¹⁰ –, d'autres traitent bien de la vieillesse mais plutôt dans sa dimension morale et sans qu'elle ne soit envisagée sous un angle spécifiquement féminin²¹¹. Ce serait donc une misogynie générale que Deschamps dénoncerait, poussant l'exercice d'incarnation jusqu'à investir la pensée d'une vieille femme lectrice et à imaginer quels textes elle estimera condamnables. La vieillarde dont il formule le discours ici trouve sa particularité dans l'indignation vibrante de ses propos. Les causes de l'ostracisme qu'elle subit sont établies avec une absurde brièveté, révélatrice de sa colère : « *Quare ? Quia. Cydrac m'a condempnée*²¹² ». La voix qui s'exprime prend des accents vindicatifs, polémiques, elle s'agace d'un traitement différencié des sexes :

Aler par tout puet qui a baston roit,
Cum cimbalis bene sonantibus ;
 Je le sçay bien, or voist comme aler doit :
Vetula sum sine muneribus (ibid., v. 27-30).

La réduction des hommes à leur organe sexuel, leur regroupement dans une indistincte relative substantive dit remarquablement, parce qu'avec une pointe d'humour, le mépris de cette femme vieillissante pour les hommes et sa frustration. Le fatalisme du vers suivant est plein d'amertume, d'impuissance face à une inégalité de fait. Il pourrait être reproché à notre lecture de ce texte un anachronisme, une projection trop subjective d'une colère hors de propos dans un texte médiéval. Voilà cependant à notre connaissance l'unique poème traitant du vieillissement au féminin qui confronte aussi directement la condition des hommes et celles des femmes, exception qui légitime au moins partiellement notre interprétation. Malgré la verdeur de la métaphore du « baston roit », il ne semble pas que le latin macaronique vienne ici appuyer une interprétation comique : son emploi contribue bien au contraire, à confirmer tout le sérieux que méritent les plaintes de la vieille femme²¹³. Le manuscrit de Raoul Tainguy ne s'y est d'ailleurs pas trompé, en choisissant de qualifier ce texte, dans son titre, de « complainte » : *De*

²¹⁰ *Sydrac le philosophe. Le Livre de la fontaine de toutes sciences*, éd. E. Ruhe, Wiesbaden, Dr Ludwig Reichert Verlag, 2000, question 823, p. 279.

²¹¹ Voir notamment la question 174, « À quoi doit on plus douter, o le viel fol ou le joene ? », ou la question 312, « Qui a plus grant honor, le viel ou le joene ? », *ibid.*, p. 98 et p. 140.

²¹² ED, Vol. VI, MCLXXXV, v. 24.

²¹³ Ce n'est pas l'opinion de James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack, qui commentant l'emploi du latin dans cette ballade considère qu'il génère « un décalage qui empêche le lecteur de prendre au sérieux le discours de cette femme pseudo-savante », *Eustache Deschamps – Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. cit., p. 460.

la complainte d'une vieille sur le fait de sa jeunesse. Il programme ainsi une lecture grave du texte, sans y ajouter aucune nuance qui pourrait encourager une interprétation comique comme c'est le cas pour d'autres pièces que nous avons commentées – la *Sote chançon en balade d'une vieille merveilleuse*, ou *De la demande d'une vielle à un vieillart par manière de moquerie et la responce sur ce*²¹⁴.

Du poème que nous venons d'analyser et des traits d'expression qui le caractérisent – référence savante, latin macaronique, indignation – se dégage la conviction que Deschamps confère aux vieillardes dont il endosse le costume un discours propre à chacune, une identité poétique particulière. Deborah Sinnreich-Lévi formule un constat similaire à propos des « voix féminisées » de Deschamps, qui nuancent selon elle la veine misogyne dans laquelle le poète s'illustre à de multiples reprises et font montre d'un véritable souci d'empathie pour ce qu'elle conçoit comme l'expérience réelle des femmes²¹⁵. Certes, les différents textes traitant du vieillissement au féminin s'organisent autour d'un réseau d'éléments thématiques fixes, mis au jour dans le précédent chapitre. Deschamps et Villon n'en conçoivent pas moins les vieillardes dont ils fabriquent le discours comme des voix poétiques à part entière, loin d'être aisément interchangeables. Les voix des dames du désert d'amour ont ainsi une inflexion moins révoltée que celle de la complainte en latin macaronique, et se distinguent plutôt par un lyrisme de facture relativement sérieuse.

Nous avons montré comment les deux textes, ballade et lai, empruntent les voies traditionnelles de l'expression de la perte : *ubi sunt*, exclamations pathétiques, hyperboles destinées à aggraver le sentiment de la chute. Il est difficile de savoir avec certitude si les deux pièces étaient considérées par Deschamps ou par son lectorat comme émanant d'une voix identique, qui déclinerait ses lamentations dans des formes poétiques différentes. On sait après tout le plaisir que prennent les poètes médiévaux à s'exercer à la *variatio*. Plusieurs indices amènent pourtant à supposer que les deux voix ont bien été pensées comme des entités lyriques distinctes, gravitant autour du même thème et du même espace mais divergeant de manière suffisamment significative dans le détail de leurs propos. De très nombreux points de contact relient les deux textes, à commencer par la situation énonciative d'une parole émise depuis le

²¹⁴ ED, Vol. VI, MCCXVI et MCCXXV.

²¹⁵ “*His women speak with humanity, credibility, and passion. They represent women from all walks of life. Deschamps presents them sympathetically – the serving girl, the novices, the betrayed and embittered wives – allowing the reader to hear their individual voices in everyday scenes from fourteenth-century French life*”, “[s]es personnages féminins s'expriment avec humanité, crédibilité et passion. Elles incarnent des femmes de toutes les strates de la société. Deschamps les présente avec sympathie – la servante, les novices, les épouses trahies et amères – offrant à son lectorat la possibilité d'entendre leurs voix individuelles dans des scènes quotidiennes de la vie du XIV^e s français » (nous traduisons), Deborah M. Sinnreich-Levi, “The Female Voice of the Male Poet”, art. cit., p. 217.

désert d'amour où la femme se trouve reléguée, partiellement de sa propre volonté, une fois la vieille venue. Remarquons avec Shigemi Sasaki que Deschamps mentionne le lieu du désert d'amour dans deux autres textes mais qu'il n'est alors pas convoqué comme un espace métaphorique de la sénescence et figure seulement la privation amoureuse²¹⁶. Ajoutons qu'une division genrée très nette s'opère entre les quatre textes : les deux ballades énoncées depuis un point de vue masculin regrettent l'absence ou la mort d'une dame aimée ; la ballade et le lai du désert d'amour conçoivent le désert comme un espace d'exil pour une vieille qui prive du regard désirant : les deux textes énoncés au féminin sont donc organiquement liés par leur emploi spécifique d'un espace poétique. Certains vers sont presque similaires mot pour mot, encourageant une confusion des deux voix : « Qu'est devenu printemps, Avril et May ? » et « Je n'ay plus doulz avril ne may ²¹⁷ » ; « Jeune, gente, fresche et fort désirée » et « Fresche, coulourée et saine, / Jeusne, gente et désirée²¹⁸ ». La description très semblable du lieu exact de l'énonciation, le désert d'amour, ne laisse aucun doute quant au fait que les deux femmes prennent la parole depuis le même espace :

Verdeur n'y a, esbatement ne joye,
 Fors espines, ronses, tristesse, esmay,
 Langour, freour, dur penser qui m'anoye ;
 Le chahuant ses chans de mort m'envoye,
 Autre deduit n'a en celle contrée
 Fors que gresil, nois, froidure et gelée (ED, Vol. III, DXXXV, v. 22-25).

Ne venez pas en ce desert
 Ou il n'a fueille, ne boys vert,
 Herbe, fleur, fruit n'autre verdure ;
 Tout chant d'oiseil y ert desert ;
 Fors que bruiere n'y appert,
 Noif, grésil et toute froidure [...].
 Penses et plours y sont appert
 Et buissons d'espines couvert,
 De ronses et, de grief pointure,
 Le cahuant chante et murmure
 Ses chans de mort [...] (ED, Vol. II, CCCV, v. 236-240 et v. 254-258).

Les éléments descriptifs du désert sont rigoureusement les mêmes : paysage désolé de « froidure », « noif », « gresil », sans aucune trace de verdure printanière et propre à susciter un désespoir encouragé par le chant du chat-huant, dans lequel Shigemi Sasaki lit une incarnation

²¹⁶ Shigemi Sasaki, « Le poète et le 'désert' », art. cit. L'article mentionne les pièces suivantes : ED, Vol. I, CCCCXX et Vol. III, CCCCLXXXI.

²¹⁷ ED, Vol. III, DXXXV v. 1 et Vol. II, CCCV, v. 177.

²¹⁸ *Ibid.*, v. 7 et v. 13-14.

du chant du poète²¹⁹. La description du lieu est distribuée selon les contraintes formelles spécifiques à chacune des deux pièces : la brièveté de la ballade favorise les énumérations qui permettent de balayer rapidement l'espace alors que la longueur narrative du lai permet de s'attarder sur chaque élément. Par une telle contiguïté dans l'écriture des deux pièces, Deschamps nous enjoint de confondre ces deux voix. La longueur des poèmes demeure la distinction la plus frappante, nous portant à croire que l'une des pièces n'est que la version abrégée – ou considérablement augmentée – de l'autre. Deschamps aurait produit ici une variation autour du rejet des femmes vieillissantes, l'exploitation du même thème dans deux pièces aux caractéristiques formelles et rythmiques si distinctes témoignant de sa conviction que le vieillissement du sujet lyrique féminin contient des ressources poétiques d'intérêt.

Il est vrai que les apports du lai sont essentiellement ceux que l'on attendrait d'un traitement plus long de la même thématique. Il permet de détailler certaines étapes de la ballade : la vieille femme insiste plus longuement sur l'admiration qu'elle suscitait dans sa jeunesse, sur les diverses manifestations de la faveur dont elle jouissait auprès des hommes, sur les fêtes données en son honneur et sur la manière dont elle recevait les hommages rendus. L'expression de son désespoir est également prolongée. À ces amplifications relativement attendues s'ajoute néanmoins un complément d'ordre narratif que nous avons déjà évoqué, en apparence anodin. Ce discret apport inscrit dans le propos des deux vieilles femmes une différence de taille et suffit à les distinguer radicalement : c'est la perte de l'homme aimé, son odieuse trahison. On pourrait objecter que cette composante narrative d'amour déçu est présente implicitement dans la ballade, qui n'a pas le temps d'en développer la matière. La femme vieillissante de la ballade se plaint en effet de manière similaire de l'ingratitude des hommes mais le masculin demeure un collectif indifférencié, rejetant en masse un corps qui ne paraît plus désirable :

[...] et pluseurs esprouvay
Eulz destournans de moy et de ma voye,
Combien que moult honnorez les avoie
En la jeune saison que j'ay passée (ED, Vol. III, DXXXV, v. 13-16).

Cette différence entre les deux pièces est majeure en ce qu'elle infléchit radicalement leur visée morale respective. Malgré tous leurs points de rencontre, il est contestable que ces deux textes puissent s'unir en une seule et même voix car leurs protagonistes prônent un discours édifiant pour le moins inconciliable. La femme de la ballade met en avant en envoi un *carpe diem* elliptique dont on suppose qu'il encourage à tirer profit de la séduction de la jeunesse :

Jeunes belles, cuidez, car je cuiday ;

²¹⁹ Shigemi Sasaki, « Le poète et le 'désert' », art. cit.

Mais avisez a la doulour que j'ay.

Prenez vo temps, car trop vault un bon jours (*ibid.*, v. 31-33).

L'injonction « Prenez vo temps » doit être comprise comme une incitation à séduire tant que cela est encore possible : la conscience du vieillissement à venir et de la fugacité de la jeunesse incline à saisir les avantages physiques du jeune âge. Le conseil rencontre alors l'ouverture à l'amour prescrite par les poètes lorsque le vieillissement devient une menace qu'ils adressent aux jeunes femmes trop dures, chantage qui trouvera sa déclinaison la plus célèbre dans les vers de Ronsard à Hélène. Les vers de la ballade du désert d'amour se confondent ainsi sans aucun doute avec ceux d'une autre pièce de Deschamps qui s'étonne de la « folour » d'une dame ou d'une pucelle qui refuse son amour à un amant alors même qu'elle « sechera soubz le pié com l'erbette²²⁰ ». Les termes de l'envoi de la pièce rappellent très nettement ceux qu'emploie la femme du désert :

Prince, chascun doit en son josne aé

Prandre le temps qui lui est destiné.

En l'aage viel tout le contraire face :

Ainsis ara les deux temps en chierté.

Ne face nul de s'amour grant fierté :

Viellesce est fin et jonesce est en grace (ED, Vol. II, CCLXXX, v. 31-36).

La construction est rigoureusement la même : les femmes doivent « prandre le temps », prendre *leur* temps, comme le dit la dame de la ballade, ce qui signifie écouter favorablement les sollicitations amoureuses des hommes. Le paradoxe est frappant et produit un double discours : si prompt à prescrire la pensée du salut et à mettre en garde contre les jouissances trompeuses de la jeunesse, Deschamps infléchit son propos et encourage à goûter les plaisirs du jeune âge lorsqu'il s'adresse aux jeunes femmes. Sans doute ne devrait-on pas lire dans la coexistence des deux morales – le *carpe diem* et la pensée du salut – une contradiction, mais plutôt le choix de s'illustrer dans deux types de discours poétiques tout à fait différents, dont la nature de l'adresse garantit l'identification. La pensée du salut s'adresse à tous, l'injonction à saisir le temps de la jeunesse n'est destinée qu'aux femmes. Pour autant, la morale est tout à fait sérieuse et ne doit pas être confondue avec les leçons répréhensibles de la *vetula*. Deschamps fait de la dame de la ballade du désert d'amour un relai de la parole d'adresse aux femmes, relai de confiance dans la mesure où son récit des douleurs de l'âge n'est pas coloré de comique et n'invite nullement, comme le ferait une *vetula*, à tirer de l'amour un profit matériel.

²²⁰ ED, Vol. II, CCLXXX, v. 21 à 26.

Aux antipodes d'une telle licence, le discours moral de la femme du lai s'inscrit dans une veine vertueuse de préservation de l'honneur féminin. L'élévation considérable de la figure de la femme vieillissante se lit très significativement dans la posture de moraliste que le poète lui permet d'adopter. Il faut souligner de nouveau que les leçons délivrées par la femme du lai sont tout à fait sérieuses et ne s'apparentent en rien aux conseils retors susurrés par les condamnables *vetulae*. La droiture morale du personnage est pleinement perceptible dans ces vers dont nous avons déjà cité un extrait :

Garde chascune sa layne
Des loups, que ne soi plumée,
Ou jeune temps, et apprangne
Comment j'ay esté menée,
Tant que ne soit ramenée
En ce desert que j'ensaigne ;
Aime honeur et honte craingne,
Ne soit à nul ahurtée
Mais sa jeunesce ordonnée
Franchement, quoy qui aviengne (ED, Vol. II, CCCV, v. 304-313).

La tonalité de la leçon donnée est très différente et cet écart ne saurait trouver son unique explication dans la longueur offerte par la forme du lai. La portée sérieuse de la morale est sensible : il s'agit, rappelons-le, d'enjoindre aux jeunes femmes de préserver leur honneur et de se méfier des hommes trop entreprenants. Un faisceau d'éléments incite à lire dans cet extrait l'influence d'une écriture de la prédication ou de l'*exemplum*. La métaphore du loup et de la brebis, certes éculée dans ce type de prescription amoureuse, fait d'entrée de jeu signe vers une rhétorique religieuse. L'usage répété de l'impératif ne laisse subsister aucun doute quant au ton fermement didactique employé dans ces derniers vers. L'intention moraliste est de surcroît franchement mise en avant par l'énonciatrice elle-même : il faut que toute jeune femme « apprangne » de l'exemple donné, celui que la dame leur « ensaigne ». Le texte avait établi au préalable cette posture didactique dans des vers consacrés à la lamentation sur le temps présent :

Et quant je voy tel temps régner
Et que je ne puis recouvrer
Le premier qui se contrefait,
Et voy pluseurs renouveler
Et Loyauté dissimuler,
C'est ce qui ma pensée atrait
Ou desert d'amours et retrait (*ibid.*, v. 221-227).

Le discours de la dame rejoint la veine moraliste de la fin du Moyen Âge, qui déplore l'état d'un monde où les vices sont devenus la règle. Ses plaintes la rapprochent bien entendu des

multiples pièces dans lesquelles Deschamps assume à la première personne des propos très similaires mais aussi des récriminations répétées de Christine de Pizan contre le manque de probité des hommes de son époque. Tout en façonnant la voix de l'énonciatrice du lai en partie à l'image de la sienne, Deschamps donne néanmoins à son propos une inflexion qu'il considère plutôt appartenir à une voix féminine. Il est intéressant de constater que Deschamps réalise avec la dame du désert d'amour un retrait hors du monde qu'il prône sans cesse sans véritablement le pratiquer. Doit-on percevoir l'énonciatrice du lai comme la projection fantasmée d'une pureté moraliste, capable d'appliquer les conclusions pratiques de son dégoût du monde ? Parce qu'elle prend les intonations de l'amoureuse blessée et pénitente, la voix de la femme du lai du désert d'amour atteint un didactisme d'une grande pureté, qui s'approche de la transcendance ordinairement réservée aux sujets lyriques d'hommes vieillissants. De nombreux indices disséminés dans le texte incitent à rapprocher sa parole d'un discours de prédication, chose rare et peu valorisée dans la bouche d'une femme²²¹, ou peut-être plus modestement d'une volonté de servir d'*exemplum*.

Le choix du désert pour lieu de la relégation spatiale est loin d'être anodin. Deschamps tient peut-être le principe de cet espace d'André le Chapelain, qui évoque dans son *Traité d'amour courtois* une zone de relégation désertique nommé « Aridité » au sein de laquelle sont remises les femmes qui ont été trop cruelles envers leurs amants :

Tertia vero pars et extrema vocabatur siccitas et merito, quia omnis deerat humiditas, omnisque locum occupabat ariditas, et solaris radius calor erat acutus et igneo vapor nequaquam absimilis terrae autem superficies quasi solum fornacis calidae. Locus autem iste undique habebat infinitos spinarum fasciculos colligatos²²².

Nuance d'importance, la dame du lai se distingue fortement des femmes du *Traité d'Amour courtois* en ce qu'elle a accédé aux sollicitations d'un amant qui l'a trahie. Parce qu'il s'ancre dans l'évocation de la vieillesse, le désert d'amour n'est plus un espace de vengeance qui donne

²²¹ Sur l'inquiétude que suscite la prise de parole publique des vieilles femmes dans la sphère religieuse, pensée comme un abus, et leur impensable rôle pédagogique dès lors qu'il déborde le cadre intime du foyer, voir l'article de Jole Agrimi et Chiara Crisciani. Il rappelle que les textes doctrinaux conçoivent que « le pouvoir perturbateur de la *vetula* atteint son comble lorsque celle-ci prétend imposer une "doctrine religieuse", directement inspirée par une révélation divine », et qu'« [u]ne chose est de se livrer à une *santa conversatio* – celle d'Anna, par exemple – autre chose de prétendre à l'enseignement par la prédication », « Savoir médical et anthropologie religieuse », art. cit., p. 1296-1297.

²²² André le Chapelain, *De Amore libri tres*, éd. E. Trojel, Havniae, Libraria Gadania, 1892, I, 6, p. 101-102. « La troisième et dernière partie portait le nom d'Aridité et c'était à juste titre : on n'y trouvait pas une goutte d'eau et la sécheresse y régnait en maîtresse ; le rayonnement du soleil était intense, sa chaleur brûlait comme le feu et le sol était comme le fond d'un four ardent. Il y avait là surtout d'innombrables faisceaux de branches épineuses », *Traité de l'amour courtois*, éd. et trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 89.

aux hommes la possibilité de faire souffrir à leur tour les femmes insensibles²²³ mais un lieu de rédemption. À mi-chemin entre tradition courtoise et ambition morale, il participe de la tendance à la spatialisation du discours didactique que Sarah Kay voit à l'œuvre dans la poésie du XIV^e siècle²²⁴. Le désert réactive l'imaginaire de la pénitence des vies de saints et de saintes : le désert offre le décor d'une traversée éprouvante mais salutaire, d'une purification de l'âme par l'isolement et la contrainte imposée au corps. Il n'est d'ailleurs pas tout à fait exact d'affirmer que la totalité du lai s'énonce uniformément depuis le désert d'amour, Deschamps met en œuvre le temps du lai l'accomplissement d'une volonté de retrait du monde. Le lai est fondé sur un principe narratif dynamique : il relate une réflexion intérieure qui aboutit à un apaisement retrouvé suite à la décision de s'exiler. Deschamps met en vers à travers le discours de la femme les différentes étapes de l'acceptation de son vieillissement. Les premiers vers se concentrent sur le regret d'une jeunesse de gloire et de séduction, nostalgie toute narcissique et gorgée de l'orgueil d'avoir été au centre des regards. L'abandon de l'homme aimé avec l'approche de la sénescence à trente ans marque une rupture forte, la naissance du désespoir et de l'incertitude quant à l'avenir. Dans un tel état émotionnel, la décision de s'exiler au désert d'amour est un choix réel, associé à une volonté d'introspection et de purification spirituelle :

Lasse ! ou iray
 Ne que feray
 Pour mon confort ?
 Ou desert d'amours vois au fort.
 La mes dolens jours fineray
 Et ma vie recorderay
 Et demourray
 En languissant jusqu'à la mort ;
 Et par ma foy, je m'i acort,
 Car comme innocent fineray (ED, Vol. II, CCCV., v. 183-191).

La dynamique est bien celle de la narration, rendue sensible par les temps verbaux utilisés : la conversion de la femme, sa volonté de se retirer du monde s'accomplit dans le temps même de

²²³ De durs tourments sont en effet infligés aux femmes dédaigneuses chez André le Chapelain : « [i]bi autem cuilibet illarum super spinarum fuit sedes parata fasciculo et per viros ibi, ut supra dictum est, deputatos semper fasciculus movebatur, ut acrius spinarum dilacerarentur aculeis, et nudis plantis ignitum pertingebant solum. Tantus quidem dolor tantaque ibi erat afflictio, quantam vix crederem inter ipsas Tartareas potestates adesse ». « Là, sur les faisceaux de branches épineuses, un siège était préparé pour chacune d'elles et ces faisceaux étaient constamment secoués par les hommes qui, comme nous l'avons dit, y étaient préposés ; ainsi, les épines pointues les déchiraient plus cruellement alors que leurs pieds nus touchaient le sol brûlant. La douleur et les souffrances qu'elles ressentaient étaient si grandes que, chez les puissances infernales elles-mêmes, on en trouverait difficilement de pareilles, à ce que je crois », *ibid.*, p. 104 pour la version latine, p. 90 pour la traduction en français moderne.

²²⁴ Sarah Kay, *The Place of Thought. The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 2-6.

la lecture. Deschamps dramatise ainsi le récit du lai, que son lectorat suit avec émotion. L'espace du désert est à plusieurs reprises désigné par la femme comme le lieu d'une pénitence volontaire, un lieu qui n'a rien d'enviable mais dont elle s'inflige les difficiles conditions avec résignation :

La me fault mes bons jours finer,
Plaindre, gémir et souspirer ;
La fault que repentence m'ait (*ibid.*, v. 228-230).

Je n'atten que ma sépulture ;
Mais mon exil en gré endure
De patience recouvert (*ibid.*, v. 263-265).

Pour ce d'endurer me paine
Ce desert, qui fort m'agrée,
Et qui a droit me demaine (*ibid.*, v. 294-296).

Les termes employés relèvent d'une mortification bénéfique : contrainte du « falloir » et de l'« endurer », souffrances diverses, mais aussi « patience » et agrément. Au fil du texte, le lectorat assiste à la transformation intérieure de la femme vieillissante, à l'efficacité de la contrition qu'elle s'est imposée. La conscience de la jeune femme s'affirme soulagée, désormais purifiée des erreurs de sa jeunesse dans des vers témoignant d'un apaisement face à la sénescence auquel Deschamps nous avait peu habitués :

Quant j'ay tenu le droit chemin,
Vray, enterin,
Par ou je vin
Du jeune temps en ceste place,
Sain est mon corps, blanc sont mi crin
Ne craing devin
Ne mal engin :
Dieux de moy sa volenté face !
Je cuide avoir vescu en grace :
Dieux scet qui est bon pelerin.
En jonesce a trop de hutin,
C'est fole trace,
Et foulz est qui trop la pourchace
N'y est enclin (*ibid.*, v. 280-293).

D'une nostalgie dévorante pour les heureuses heures de sa jeunesse, la femme vieillissante a progressé vers une adhésion à sa nouvelle condition de sénescence et, plus encore, vers un bilan serein de son existence (« Je cuide avoir vescu en grace »). La répétition de la référence à Dieu a remplacé la silhouette encombrante de l'homme aimé : la femme du lai est parvenue à atteindre des pensées détachées d'une réalité trop transitoire, elle s'est rapprochée de Dieu. Deschamps réinvestit-il ici l'idée, prégnante et disposant d'une effectivité en cette fin de

Moyen Âge, selon laquelle les femmes vieillissantes et tout particulièrement les veuves seraient plus enclines à se tourner vers une intense foi intérieure ? La dame du désert d'amour ne participe pas de la figure de la petite vieille pieuse par innocence, que la simplicité dispose à recevoir une vérité révélée, personnage fréquemment investi par les théologiens et prédicateurs de la fin du Moyen Âge et que Gérard Gros lit à l'œuvre dans la vieille mère de François Villon²²⁵. Son élan vers la foi n'a pas non plus le ridicule que nos représentations collectives plus contemporaines associent à la dévotion bigote des personnages de vieille fille²²⁶ : il est le fruit d'un parcours intérieur admirable et le choix formel fait pour le relater est signifiant de l'importance que Deschamps lui accorde. La « mutacion » n'aurait pu être exposée dans une rapide ballade, elle nécessitait le large espace narratif du lai.

Au cœur de l'extrait analysé, un vers doit tout particulièrement retenir notre attention, un vers qui semble exceptionnel dans les représentations du vieillissement : « Sain est mon corps, blanc sont mi crin ». La sénescence au féminin ne serait-elle plus ici synonyme de décrépitude immonde ? Réaliserait-elle au contraire les conditions idéales de la purification de l'âme et du corps ? Une impensable positivité du vieillir au féminin semble bien être défendue ici, dans un octosyllabe dont le rythme parfait (4/4), appuyé par un parallélisme de construction, se charge de traduire l'équilibre atteint. L'harmonie sans tache de ce vers uniquement constitué de monosyllabes garantit la véracité de la sérénité atteinte par la vieille femme. Sa démarche spirituelle n'a rien d'un renoncement du corps au profit du soin apporté à l'âme, bien au contraire : l'état de stabilité prend appui sur la sénescence du corps elle-même, qui a rendu possible et nécessaire le retrait hors du monde. Parce que son corps vieillissait et ne la plaçait plus au centre des regards, la femme sénescence a éprouvé le besoin de s'isoler, ce qui a favorisé sa conversion. Chacun des termes de ce vers paraît impossible : l'affirmation première d'un corps « sain » pour une femme vieillissante, associée dans un lien de causalité implicite au blanchissement des cheveux. Il y a bien là pourtant une élévation de l'énonciatrice vieillissante, la perspective d'un vieillissement qui purifierait, positivité que les poètes réservent habituellement aux vieillards.

²²⁵ Voir le beau portrait que Jole Agrimi et Chiara Crisciani dégagent de ce personnage type, porteur « du pur et simple bon sens chrétien », arme contre « la figure hautaine du *'magnus magister'* ou du *'magnus clericus'* », *ibid.*, p. 1291-1292. Pour Gérard Gros, la « Ballade pour prier Notre-Dame » « stylise une façon de croire associée au grand âge », faite de naïveté : « [s]ans instruction, pauvre, âgée, la mère du poète apparaît dans le *Testament Villon* comme une dévote que sa foi mariale rassure par l'espérance en un avenir, peut-être consolateur, projeté au-delà de la vie », « La vieille femme dans le *Testament Villon* », art. cit., p. 108-109.

²²⁶ Voir à ce sujet Nathalie Heinich, *États de femmes*, *op. cit.*, p. 270-271. Au sein de la poésie tardo-médiévale, nous n'avons rencontré qu'un seul personnage qui corresponde au type de la vieille bigote : il s'agit de Valentine l'Irregulière, « Religieuse de Froivaulx » que Guillaume Coquillart convoque comme témoin dans *L'Enquête d'entre la Simple et la Rusée* et qu'il décrit en effet comme une vieillarde « demy saige et demy bigote », éd. cit., v. 560 et v. 572.

Pour exceptionnelle qu'elle semble dans un contexte poétique, l'élévation par la sainteté du corps vieillissant féminin constitue pour Caroline Schuster Cordone un type bien connu de la culture médiévale. « [L]ieu d'une métamorphose²²⁷ » religieuse, le corps des vieillardes subit dans bien des représentations un processus de déssexualisation identique à celui de la dame du désert d'amour, désormais incapable de séduire, avant d'atteindre la sainteté à laquelle il aspire :

[...] la longévité et la ménopause des vieillardes leur retirent le statut d'être humain à part entière tout en leur concédant, en contrepartie, une connexion étroite avec le divin. Sous cet angle, le grand âge devient l'allié de l'âme en bannissant les vices et en permettant son rapprochement du domaine spirituel²²⁸.

La transformation intérieure narrée dans le lai du désert d'amour n'explore certes pas toutes les potentialités du vieillissement au masculin : elle ne se présente pas comme une retraite intellectuelle qui tirerait du grand âge les bénéfices de l'*otium*, ni n'entraîne la vieille femme à prendre goût à l'écriture. Reste que Deschamps la présente comme une authentique conversion. Passée du statut de belle jeune femme regrettant sa jeunesse glorieuse à celui de femme vieillissante se retirant du monde et se conformant à des sentiments plus chrétiens, la trajectoire de la femme du lai reproduit les conversions tant narrées par les poètes du Moyen Âge.

Doit-on dès lors penser que Deschamps se serait inspiré pour écrire ces vers de récits hagiographiques ? L'élan tardif de la femme vers la foi, son abandon d'une jeunesse épanouie par la beauté et sa métamorphose physique au sein d'un désert pourraient par exemple désigner comme intertexte la *Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*. Mais l'inspiration que le poète y puiserait demeure très partiel : l'itinéraire de la dame du désert d'amour, comme l'indique du reste le titre du texte, propose en effet une trajectoire de réforme personnelle fortement acclimatée à un contexte courtois. Dans les versions en langue vernaculaire les plus connues de la légende hagiographique, Marie se présente comme une débauchée notoire, une prostituée enfoncée dans le péché, ce que n'est pas la femme de Deschamps. Sa conversion et son départ au désert sont certes tardifs mais ils ne surviennent pas durant la vieillesse. Quant au désert, il n'est pas vécu par la sainte comme un espace douloureux de relégation et les textes ne décrivent pas son aridité hostile. On ne rencontre pas non plus dans les pièces de Deschamps les prières ferventes à la Vierge qui ancrent les versions versifiées de la légende, Peter F. Dembowski l'a montré, dans un culte marial²²⁹. Reste qu'il n'est pas impossible que Deschamps ait emprunté aux légendes hagiographiques le principe narratif de la métamorphose physique qui

²²⁷ Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 85.

²²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²²⁹ Voir *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne : versions en ancien et en moyen français*, éd. Peter F. Dembowski, Genève, Droz, 1977, p. 24.

accompagne la conversion spirituelle. Il est vrai que l'entrée dans le désert de Marie correspond au noircissement de sa peau et à son ensauvagement plutôt qu'à une épuration de son apparence.

La version de Rutebeuf le montre bien :

Char ot noire com pié de cigne.
Sa poitrine devint mossue,
Tant fu de pluie debatue.
Les braz, les lons doiz et les mains
Avoit plus noirs, et c'ert du mains,
Que n'estoit poiz ne arremens²³⁰.

Tout en décrivant le même noircissement d'un corps autrefois si aimable, une autre version anonyme de la légende – dont Rutebeuf s'inspire – évoque toutefois la blancheur soudaine des cheveux de la sainte : « Coulor mua se bloie crine, / Blanche devint com une hermine²³¹ ». Si l'on ne peut établir avec certitude qu'un jeu intertextuel se tisse entre les deux textes, il est cependant certain que Deschamps n'est pas sans modèle pour penser la valorisation par la religion de son personnage de vieille femme. Pour Sainte Marie l'Égyptienne comme pour la femme du désert d'amour, l'entrée dans la foi apparaît comme un mûrissement soudain et la décoloration de la chevelure, autrefois siège de la beauté, fonctionne comme signe de la sagesse atteinte. L'intégration de cet ingrédient symbolique dans un contexte courtois demeure intéressante, elle montre que le poète champenois mêle différentes traditions pour conférer davantage d'épaisseur à son personnage sénescant. Le trajet de conversion de l'énonciatrice du lai en rappelle du reste un autre, plus proche peut-être de Deschamps : la « mutacion soudaine²³² » de sa jeunesse renvoie aux termes qu'emploient les poètes pour fixer le moment de leur vie où s'est accomplie leur révolution intérieure. Le lai du désert d'amour emprunterait donc un motif narratif traditionnellement propre aux poètes masculins, singularisant son énonciatrice par le récit d'un parcours de vie exemplaire. Il inscrit ainsi la dame du lai dans le paradigme dégagé par Caroline Schuster Cordone : à la déssexualisation progressive de la femme vieillissante succède une entrée dans le domaine religieux et une virilisation.

Le vieillissement au féminin tel que le représente Deschamps permet en somme de retrouver la polarisation extrême de la sénescence masculine. Les incarnations proposées se distribuent entre la figure négative de la vieillarde absolument détestable et invectivée à bon droit et celle positive de la femme vieillissante retirée et pure. En les traitant en sujets véritables

²³⁰ Rutebeuf, *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, dans *Œuvres complètes I*, éd. Michel Zink, Paris, Classiques Garnier, 1989, v. 452-457.

²³¹ Les vers sont extraits du texte que Peter F. Dembowski nomme la « Version T. » dans son édition de la légende, *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, éd. cit., v. 629-630.

²³² *Ibid.*, v. 299.

du discours poétique et non plus en objets du dégoût, Deschamps construit néanmoins les figures de vieilles femmes comme autant de voix distinctes : tantôt virulentes, tantôt moralistes, jamais superposables. Ses entités féminines reconfigurent le discours de la *vetula* dont elles refusent les accents trompeurs pour investir des types de discours qui ne sont peut-être pas moins encadrés mais qui leur confèrent une indéniable épaisseur.

2. La Belle Heaulmière de Villon : construire un personnage remarquable de vieillard

Questionner l'existence d'une écriture propre à rendre la voix des vieilles devait nécessairement trouver un aboutissement dans le personnage de la Belle Heaulmière de Villon. L'identité discursive truculente de la vieille prostituée demeure probablement l'une des plus grandes réussites du *Testament* tant il est manifeste que son efficacité a traversé les siècles. Simone de Beauvoir même, qui n'a pas de mots assez durs pour qualifier les représentations que le Moyen Âge donne de la vieillesse, reconnaît à ce personnage une « résonance exceptionnelle²³³ ». De nos jours encore, la lecture des *Regrets de la Belle Heaulmière*, au même titre que celle de la *Ballade des pendus*, offre l'expérience déroutante du mimétisme d'une voix. D'autres avant nous l'ont noté, sans que l'extrait fasse l'objet d'une analyse plus précise du fonctionnement de ce mimétisme²³⁴ : la Belle Heaulmière nous parle, nous entendons véritablement sa gouaille imagée et si reconnaissable, nous rions avec compassion de son autoportrait peu flatteur. Elle est un personnage en chair et en os, l'auto-description qu'elle mène à bien donne une représentation relativement claire de ses traits dégradés. Rodin ne s'y est pas trompé, qui a éprouvé la nécessité de matérialiser la silhouette de la vieille femme dans une transposition sculpturale : il fallait donner corps, donner matière à cette laideur si incarnée.

La persistance du titre apocryphe de l'extrait, passé à la postérité littéraire, est à elle seule le gage d'une réussite. La mention de l'ancienne fonction sociale de la vieille femme, épouse du fabricant de heaume, ne remplit pas simplement un rôle référentiel²³⁵. En évoquant « la belle

²³³ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, op. cit., p. 159. Cette réussite est d'ailleurs, selon la philosophe, directement imputable à la délégation de la parole qu'accomplit Villon, qui a « compris qu'une dégradation n'est poignante que si son sujet la ressent », *ibid.*, p. 158.

²³⁴ Gérard Gros, notamment, souligne que Villon « invente avec malice le langage adéquat à la personne » mais se concentre pour l'essentiel sur le portrait du corps de beauté et les emprunts à la tradition lyrique, « La vieille femme dans le *Testament Villon* », art. cit., p. 110-111.

²³⁵ Jacques T. E. Thomas propose un excellent résumé des prospections de Thuasnes pour déterminer l'existence possible d'une Belle Heaulmière à Paris. Il cite par ailleurs l'article « prostitution » du *Dictionnaire de la France médiévale* de Jean Favier pour rappeler que « [l]es prostituées [...] sont souvent [...] des veuves de petits artisans incapables de tenir seules leur état antérieur », « Autour de la Belle Heaulmière », art. cit., p. 459.

qui fut hëaulmiere²³⁶ », Villon confère au personnage une particularité, le dote d'un « effet de réel » au sens où l'entendait Roland Barthes : qu'importe, après tout, que l'énonciatrice ait été l'épouse d'un heaumier ? La précision sert essentiellement à rendre plus vive l'incarnation, en la dotant d'une spécificité en apparence anecdotique²³⁷. Réussite aussi car la désignation arrêtée et bien établie du personnage, « Belle Heaulmière » pour des siècles, ne correspond pas à la réalité qui est présentée comme sienne dans le texte. La Belle Heaulmière n'est en effet ni belle ni heaulmière lorsqu'elle prend la parole mais nous avons conservé son titre en gloire, comme si le personnage était parvenu à influencer sa propre légende littéraire, à lui donner l'inflexion qu'il souhaitait. La désignation entérine une apparence corporelle éternellement jeune, ou insiste avec cruauté sur le gouffre qui sépare le corps de jeunesse de la femme – vers lequel la conception qu'elle a d'elle-même sera toujours tournée – de la réalité de son vieillissement. Ce faisant, la désignation qui lui est encore aujourd'hui associée remplit les deux fonctions que Nancy Freeman Regalado attribue aux noms propres dans l'œuvre de Villon : parce que la charge de référence du nom s'est effacée, il porte les « vestiges d'un langage oublié, signe visible, iconique de l'usure de la langue dans le temps ». Mais en nommant le personnage, en lui conférant une portion conséquente de texte, Villon « inscri[t] un nom dans la mémoire du monde²³⁸ », confère une majesté à la vieille reléguée. La mention du nom entérine la sympathie du poète pour son personnage : la foule des *vetulae* demeure par contraste plongée dans l'anonymat ou la généralité.

Plus que chair et os, plus que nom, la Belle Heaulmière est surtout voix. Revenons brièvement sur le procédé narratif topique dont Villon se sert pour introduire le personnage, dont nous avons déjà partiellement évoqué la fonction :

Advis m'est que j'oy regreter
 La belle qui fut hëaulmiere,
 Soy jeune fille soushaiter
 Et parler en telle manière (Villon, *T.*, XLVII, v. 453-456)

²³⁶ Villon, *T.*, v. 454.

²³⁷ À propos de l'effet de réel dans l'œuvre de Villon, voir l'ouvrage de Nancy Freeman Regalado, *L'Art poétique de François Villon, op. cit.*, et tout particulièrement le chapitre 1, « Effet de réel, effet du réel : représentation et référence dans le Testament de Villon », p. 19-36, qui est une reprise et une traduction de l'article « Effet de réel, effet du réel: Representation and Reference in Villon's Testament », dans *Images of Power: Medieval History, Discourse, Literature*, dir. Kevin Brownlee et Stephen Nichols, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1986, p. 237-246. L'auteure y défend que les allusions de Villon à un réel qui semble extérieur à l'œuvre sont d'abord faites pour construire par le texte le sentiment d'une expérience authentiquement vécue.

²³⁸ Nancy Freeman Regalado, « La fonction poétique du nom propre dans le Testament de François Villon », *Cahiers de l'Association internationale des études française*, 1980, n° 32, p. 62-63, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1980_num_32_1_1207 (consulté le 17/02/2022). L'article est paru de nouveau dans *L'Art poétique de François Villon, op. cit.*, p. 37-52.

La femme a été « oy[e] » par Villon, qui l'a entendue « parler » dans des circonstances dont le silence nous laisse penser qu'elles étaient purement hasardeuses. Le personnage tire de cette illusion de réalisme un supplément d'incarnation évident : nous l'entendons s'exprimer exactement comme le poète prétend l'avoir entendu parler et ses propos sont rendus au discours direct. Souhaitant que la vieille femme s'incarne à la première personne, Villon a insisté sur la délégation de la parole à sa nouvelle énonciatrice. Pour le dire avec Jane H. M. Taylor, le procédé

[...] *anchors her in a historical reality (however tenuous or disputable), individualizes her, gives her a mimetic solidity – and makes her epistemologically independent of her creator: her words, because they are remembered, are authentically other*²³⁹.

Ce faisant, Villon révèle et met en abyme la fascination d'un poète pour une faconde truculente dont il organise la forme et le contenu. On retrouve peut-être dans cette mise en place du discours de la vieille prostituée l'admiration qu'Heather Arden lie à la Vieille de Jean de Meun, figuration des pouvoirs du poète puisqu'elle s'avère « source, par la parole créatrice, de plaisir et d'instruction²⁴⁰ », incarnation vive et incontestable d'une verve littéraire.

À la recette bien connue du discours intercepté par une écoute indiscreète s'ajoutent des stratégies énonciatives qui prolongent l'impression d'entendre une voix véritable et donnent à la prise de parole de la Belle Heaulmière un ton très particulier. Ces stratégies se concentrent dans les diverses adresses qui émaillent les vers de la vieille femme. Grâce à ces procédés d'adresse, Villon empreint le discours d'un naturel et d'une vivacité saisissants. Nous avons déjà mentionné la première des adresses du personnage pour sa charge affective douloureuse : la vieillardesse interpelle la Vieillesse, cause de tous ses maux. En redoublant plus loin, dans la *Ballade aux filles de joie*, ce procédé d'adresse, Villon joue sur la frontière ténue entre norme haute du langage et éloquence populaire qui fait tout le sel des propos de la Belle Heaulmière. L'apostrophe aux filles de joie suit les lamentations de l'énonciatrice, le texte est célèbre et sa composition connue : la vieillardesse harangue les femmes de Paris, concentrées dans des types sociaux, pour les gratifier d'un *memento mori* sans ménagement et leur conseiller de profiter d'une jeunesse encore lucrative. L'examen de la première strophe permet de rendre compte de la dynamique énonciative à l'œuvre et de l'effet produit :

Or y pensez, belle Gantiere

²³⁹ « [L]'ancrage dans une réalité historique (aussi ténue ou contestable soit-elle), l'individualise, lui donne une solidité mimétique – et la rend indépendante de son créateur sur le plan épistémologique : ses mots, parce qu'ils sont mémorisés, sont véritablement autres » (nous traduisons), Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, *op. cit.*, p. 95. La chercheuse rappelle très justement que le statut du personnage dans la fiction du *Testament* est volontairement brouillé par Villon, qui l'ancrage dans une réalité extra-diégétique pour le ramener ensuite au contexte scripturaire de la rédaction du testament, v. 564-568.

²⁴⁰ Heather Arden, « La vieille femme dans la littérature médiévale », *art. cit.*, p. 6-7.

Qui m'escoliere souliez estre,
Et vous, Blanche la Savetiere,
Or est il temps de vous congnoistre.
Prenez a destre et a senestre ;
N'espargnez homme, je vous prie :
Car vieilles n'ont ne cours ne estre,
Ne que monnoye qu'on descrie (Villon, *T.*, v. 536-540).

L'aveu de faiblesse et d'inutilité qui conclut chaque strophe, prétendant que le vieillissement est l'âge de l'oubli social, entre en pleine contradiction avec la posture de cheffe maquerele qui est ici celle de la Heaulmière. Le chapitre précédent a donné l'occasion d'analyser comment, par ce rôle d'autorité, elle retrouve les caractéristiques d'une *vetula* chargée d'ordonner les plaisirs et le dévoiement de la jeunesse. Chacune des strophes est ponctuée de signes qui traduisent une totale maîtrise du discours et une posture énonciative dominante : impératifs répétés, présents gnomiques qui imposent un savoir proverbial et inébranlable, notations rapides qui montrent une connaissance des traits particuliers des femmes auxquelles est destinée l'adresse (« [...] qui m'escoliere souliez estre »). L'écart est criant entre la perte de pouvoir social pleurée par la Heaulmière et le ballet amoureux qu'elle orchestre autour d'elle avec autorité. Sa prise de parole se différencie très manifestement de la lamentation de la dame du désert d'amour : dans le poème de Villon, la douleur laisse place à une énergie qui n'a rien de plaintif et dit une forme de puissance. L'adresse aux prostituées de Paris ne couronne pas le poème en un rapide envoi, elle n'est pas un détour didactique final mais s'élargit à l'ensemble d'une ballade : elle est au cœur du texte même. Rarement les exhortations des *vetulae* se sont faites aussi brutales :

Ne mesprenez vers vostre maistre
Tost vous fauldra clorre fenestre,
Quand devendrez vielle, flestrie,
Plus ne servirez qu'ung viel prestre (*ibid.*, v. 544-547).

La distance est grande avec les exhortations fermes mais révérencieuses que Deschamps attribuait aux dames du désert d'amour : la parole de la Belle Heaulmière est un constat implacable, franc et direct. L'emploi d'un temps futur déjà suffisamment violent ne suffit pas à faire entendre l'approche du vieillissement, la perspective de la sénescence est encore accélérée par des marqueurs temporels qui la rendent immédiatement présente (« Tost », « Quand »). Ce n'est ainsi pas tant le contenu de son message qui la distingue de la *vetula* mais son statut et les modalités de son enseignement : la Heaulmière ne s'adresse pas à une seule jeune femme bien née mais à une foule de prostituées, ce qui confère un autre ton et une autre portée à la leçon qu'elle véhicule. En convoquant systématiquement le nom de deux jeunes

femmes différentes à chacune des strophes prononcées, Villon accélère le rythme de la ballade, lui donnant une cadence presque dansante. La Heulmière dirige le tempo de cette danse macabre anticipée, elle convoque chaque fille et la flétrit instantanément, maîtresse du temps qui passe. Une jouissance poétique se met en place : la jubilation se transmet par le rythme du texte, qui dit la revanche d'une vieille dame consciente que sa propre souffrance sera bientôt celle d'autrui ou, peut-être, la gaieté d'un *carpe diem* de prostituée dont les hommes sont nécessairement les victimes.

Une autre des caractéristiques du parler de la Belle Heulmière tient à la construction d'une faconde fleurie et mémorable. La vieille prostituée n'a évidemment pas le monopole de l'éloquence populaire : la recherche d'une langue poétique qui intègre la verve des groupes sociaux les moins favorisés de Paris est au cœur de l'esthétique du *Testament*. La Heulmière demeure cependant l'un des personnages les plus aboutis de cette expérimentation langagière, l'un de ceux dont on retient le nom et les plaintes et le seul auquel Villon accorde un tel espace d'expression, qui plus est au discours direct. Avec la méfiance qui s'impose à l'examen d'un style qui prend les apparences de la spontanéité orale, on peut déceler dans le discours de la vieille dame plusieurs indices d'un marquage volontairement populaire de la langue. Déjà, à propos de la Vieille de Jean Le Fèvre, Marie-Madeleine Huchet notait qu'une familiarisation du registre de langue était à l'œuvre dans le discours direct du personnage de vieille femme²⁴¹. Villon conduit à son point d'aboutissement la création d'un langage populaire propre à distinguer la *vetula*. Le premier de ces indices tient probablement au lexique employé par la vieille prostituée : des termes comme « truandailles » (v. 468), en rime avec « repentailles » (v. 466), « glouton » (v. 482), ou l'expression « J'en suis bien plus grasse » (v. 483) mobilisent un niveau de langue familier et donnent aux plaintes de la Heulmière la coloration populaire recherchée. Les images très singulières du corps vieillissant que Villon élabore dans ce texte à partir d'éléments du quotidien ont déjà été évoquées. Les « saulcisses » (v. 524), « pelottes » ou « chenevottes » (v. 528-529) mobilisées pour créer ces images contribuent par leur trivialité à faire entendre le ton populaire visé. Si nous dépassons le simple relevé lexical de termes appartenant à une vie quotidienne ordinaire, la particularité du sociolecte composé sur mesure pour la Belle Heulmière se loge dans des écarts constants de niveau de langue, dans un art consommé du décalage. Villon s'amuse des heurts multiples qu'il crée dans ce passage du *Testament* : la déploration du temps passé et le *memento mori* appartiennent d'ordinaire à une

²⁴¹ Voir sa très éclairante analyse de l'emploi de l'expression « croissir ses nois », qu'elle interprète comme un écart que Jean Le Fèvre s'autorise au regard du texte original latin, vers 3004, et dans lequel se met en place un ancrage de la narration dans le genre du fabliau, *La Vieille*, éd. cit., p. 293.

norme élevée de la poésie lyrique, il place donc malicieusement ces *topoi* dans la bouche d'une prostituée qui les exprime à sa manière, dans un langage à la fois châtié et ordinaire. Au principe de ce décalage réside un constat d'égalité sociale devant les effets de la sénescence : la Belle Heaulmière aussi voit se dessiner sur son corps les conséquences irrémédiables du vieillissement, qui ne sont pas le privilège des classes plus élevées. Les répercussions sont d'ailleurs bien plus graves puisqu'elles sont d'ordre professionnel : elles entraînent la perte d'une clientèle et l'isolement dans la pauvreté. Reprenant les clichés lyriques les plus éculés de la lamentation du *tempus fugit*, la Belle Heaulmière les ranime en les décalant par le jeu d'incursions moins solennelles. Son discours s'élève par des procédés bien connus : *ubi sunt* de facture classique (« Qu'est devenu ce front poly [...] ? », v. 493), exclamations dramatiques de désespoir (« Ha ! Viellesse felonne et fiere, / Pour quoy m'as si tost abatue ? », v. 457-458), assertions d'un fatalisme sage (« C'est d'umaine beaulté l'issue ! », v. 517). Un tel sérieux est d'entrée de jeu nuancé par le statut même de l'énonciatrice, prostituée du peuple, auquel s'ajoute le lexique d'ordre familial déjà relevé. Le discours grave de la vieillarde achoppe par ailleurs sur des expressions qui révèlent une distance, une brèche dans l'austérité de la lamentation : le sexe de la jeune prostituée devient « joly jardinet » (v. 508) sous le coup d'une ornementation excessive qui prête à sourire, le groupe de vieilles femmes se résume à de « povres vielles sottes » (v. 526), désignation sympathique du cercle reclus qu'elles forment. C'est de cette hésitation permanente entre le drame véritable de la sénescence et l'incongruité d'entendre une prostituée s'en plaindre que naît le ton si particulier des vers de la Belle Heaulmière, exercice abouti d'incarnation langagière. Si la voix de la dame du désert d'amour de Deschamps tire sa beauté de la recherche d'apaisement qu'elle illustre, celle de la vieille prostituée trouve son authenticité dans le décalage entre le portrait piteux qu'elle construit d'elle-même et l'assurance gouailleuse qui émane de l'ensemble de ses propos. Peut-être peut-on regretter qu'en ne fixant que le corps de la sénescence, la sculpture de Rodin, avec toute sa beauté misérable, ait laissé du dénuement de la Belle Heaulmière une image plus uniformément malheureuse que la faconde leste et libre du personnage originel. Par le rythme entraînant de sa ballade, par la crudité des images qu'elle emploie et l'énergie de son discours, Villon fait de la Belle Heaulmière une hyper-*vetula*. Non plus simple entremetteuse mais authentique prostituée qui fait entendre son enseignement à une école entière de jeunes femmes, la Belle Heaulmière exagère les traits traditionnels d'un personnage type et fait entendre une voix mémorable.

L'étude attentive des textes dans lesquels résonnent des voix vieillissantes au féminin révèle les stratégies diverses que les poètes mettent en œuvre pour conférer une identité singulière à

leurs personnages. Si certains éléments thématiques demeurent attendus – la déploration sur le temps qui passe, la perte de la beauté et par conséquent du regard désirant des hommes – les expédients choisis ne sont pas sans lien avec les spécificités d’une poétique : élévation vers un didactisme sérieux chez Deschamps, qui rend à la femme du désert d’amour la possibilité d’une grandeur morale ; déploiement d’une langue fleurie pour la Belle Heaulmière de Villon, qui varie les langages utilisés pour se présenter en maîtresse incontestable de l’art du discours. Seules au centre d’un groupe, représentantes des femmes humiliées par l’amour ou la pauvreté, les voix de femmes sénescences acquièrent grandeur et dignité.

III. Gommer la matérialité du corps, rendre aux vieilles femmes une majesté

Lorsqu’il endosse à la faveur de quelques textes l’identité de femme vieillissante, Deschamps se trouve face à une impasse de taille, peut-être un cas d’école dans la lyrique : il souhaite représenter un vieillissement au féminin qui ne soit en rien comique ni abject et qui délivre une leçon absolument sérieuse. Or, l’horizon d’attente du lectorat de la fin du Moyen Âge, rôdé aux manœuvres cupides des *vetulae*, veut que l’apparition d’une vieille femme déclenche le rire, que là est bien l’intention des poètes lorsqu’ils convoquent ce personnage. Qui plus est, nous l’avons montré, tout enseignement moral délivré par une entité au passé si douteux doit être abordé avec une légitime suspicion par un public qui connaît bien les conseils de débauche habituellement prônés par les personnages de sénescences.

En cette dernière étape de notre propos sur les vieilles femmes, notre intérêt se porte donc essentiellement sur le poète Champenois et restreint davantage encore le champ d’investigation pour le réduire à quelques textes. Quoique nous évoquerons très ponctuellement à l’appui de notre raisonnement un texte de Villon, le cas de Deschamps nous apparaît particulièrement symptomatique d’une tentative de donner une majesté aux voix de vieilles femmes en les extrayant des fonctions habituelles du type. Villon mène avec la Belle Heaulmière un tout autre projet, qui joue avec les attendus traditionnels de la *vetula* et y répond pour mieux les revaloriser. Nous supposons qu’accomplissant une œuvre plus sérieuse de moraliste, Deschamps a l’obligation de bouleverser une partie du paradigme de représentation de la sénescence au féminin. En observant avec plus d’attention le détail des textes, nous identifierons le subterfuge que le Champenois adopte pour résoudre le problème d’écriture qui se pose à lui. Il met en place, pensons-nous, une astucieuse stratégie d’évitement : parler de la

sénescence en éludant partiellement le corps vieillissant de la femme, d'ordinaire si encombrant.

1. Extraire le corps des femmes vieillissante d'un régime obscène

La capacité de nuance des poètes lorsqu'ils donnent voix aux vieilles femmes se lit en premier lieu dans les silences, les élisions de leurs autoportraits. Parce qu'ils cherchent à susciter la sympathie de leur lectorat pour les sénescences auxquels ils cèdent la parole, le portrait en vieillesse semble exclu. C'est à la condition de l'évincement des dégradations de son corps que la voix de la vieille femme peut acquérir en poésie une dignité.

L'évocation du corps peut être totalement exclue si le registre traité suppose une élévation spirituelle que mettrait en péril un délabrement de vieille femme. De manière inattendue, l'exemple le plus éclatant de ce procédé se rencontre chez Villon. Lorsqu'il élabore le discours de sa « povre » mère, le poète évince radicalement la question du corps de celle-ci. Le portrait passe par la prière à Notre-Dame, par l'expression d'une dévotion sans doute naïve mais indiscutablement touchante. Poète de la contemplation mélancolique du temps qui passe, observateur cruelle des séquelles que le grand âge inflige aux corps de femmes, Villon épargne la figure de la mère qui se décrit elle-même avec une remarquable concision : « Femme je suis, povrecte et ancienne²⁴² ». Déplacée dans le registre de la prière, la vieillard n'est plus une *vetula* mais une chrétienne émouvante débarrassée d'un corps trop pesant. Par cette figure de vieille mère, la poésie de Villon offre une remarquable occurrence d'un poète du corps freinant ses habitudes descriptives pour évoquer avec plus de tendresse la sénescence féminine²⁴³.

Soulignons que l'évitement du corps féminin de vieillesse n'est pas une stratégie d'élévation propre à la poésie. Dans son étude des figures de vieilles femmes représentées par Christine de Pizan, Melinda Marsh Heywood souligne pareillement que c'est au prix d'une oblitération des corps des vieillardes que l'auteure peut produire des personnages de sibylles en mesure de porter un discours de savoir :

Christine literally excised the problematic dilemma posed by the old female body by simply concealing it from view. The undignified external image of that body would tend to undermine the very respectability that Christine is trying to promote with regard to old women. When she does present us with a positive portrayal of an old woman as in the case of Seville de Monthault of the Vrais Amans, for example, the old body of the esteemed advisor is conspicuously absent and goes unmentioned. Rather, it is her moralizing voice that is privileged in the form of the letter she sends to the young lady of the tale. Likewise, the incorporeal, allegorical "bodies" of the ancient Lady Philosophy and the

²⁴² Villon, T., v. 893.

²⁴³ Notons que David Mus lit très différemment ce texte et voit dans la représentation de la vieille mère l'incarnation d'une « vieille sottise » qui témoigne d'une foi dépassée, *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ Vallon, 1992 (1^{ère} éd. Paris, Armand Colin, 1967, sous le nom de David Mus), p. 64-66.

*Cumaeen Sibyl that appear in Christine's various works are not marred by the ugly features of decrepit old age. That is, their advanced years are expressed not in unattractive corporeal signs on the body but conveyed through more immaterial means*²⁴⁴.

Peut-être Christine de Pizan a-t-elle trouvé un prédécesseur en la personne de Deschamps, qui organise le même silence autour du délabrement de ses figures féminines. Deschamps opère néanmoins un choix moins radical dans la mesure où ses personnages s'illustrent toujours dans le registre de la poésie amoureuse : les deux femmes qui prennent la parole à la première personne dans les textes du désert d'amour, nous l'avons remarqué, relatent volontiers la splendeur de leur jeunesse, s'attardent longuement sur le succès que leur a valu leur beauté dans le passé. Elles avaient alors « le corps plaisant et gay », étaient « Fresche, coulourée et saine, / Jeusne, gente et désirée²⁴⁵ ». Elles ne procèdent pas à un portrait en pied de leur ancienne beauté, qui semblerait probablement d'une vanité fort condamnable aux yeux d'un lectorat médiéval mais la mesure de leurs attraits se lit suffisamment dans leur capacité à concentrer sur elles l'ensemble des regards : « Entre aucuns ot grant discorde / Pour m'amour²⁴⁶ ». Leur sénescence dans sa réalité physique, en revanche, ne donne lieu qu'à de minces notations portant essentiellement sur leurs cheveux et leur teint : ces brèves touches descriptives retrouvent la prééminence du visage sur le bas du corps et extraient les deux dames d'un programme comique obscène. Leur corps de vieilles femmes peut alors s'inscrire sans dissonance dans un régime courtois. « [A] trente ans fu ma coulour muée²⁴⁷ » remarque la femme de la ballade, altération qu'elle reprend et à laquelle elle ajoute un nouvel élément quelques vers plus loin :

Car mon chief blond en cel eage trovay
Blanc et merlé, ce que pas n'esperoye,
Viaire taint (ED, Vol. III, DXXXV, v. 11-13).

La femme du lai procède au même constat : « blanc sont mi crin²⁴⁸ ». La nécessité d'inventorier les impacts de la sénescence sur leur corps n'affecte aucunement la plainte de ces deux femmes :

²⁴⁴ « Christine a littéralement évincé le dilemme problématique posé par le corps de la vieille femme en le soustrayant simplement au regard. L'image corporelle honteuse de ce corps aurait risqué d'endommager la respectabilité que Christine essaie de promouvoir en faveur des vieilles femmes. Lorsqu'elle nous présente le portrait positif d'une vieille femme, par exemple dans le cas de Seville de Monthault des *Vrais Amans*, le vieux corps de la respectable conseillère est ostensiblement absent et passé sous silence. Christine privilégie plutôt la dimension didactique de sa voix, à travers la lettre que la sibylle envoie à la jeune femme du récit. De la même manière, les 'corps' sans matérialité et allégoriques de la vénérable Dame Philosophie et de la Sibylle de Cumès que l'on rencontre dans différents textes de Christine ne se voient pas entachés par les traits hideux de la vieillesse décrépite. Leur âge avancé ne se manifeste pas par des signes corporels disgracieux, mais par des expédients plus immatériels » (nous traduisons), Melinda Marsh Heywood, *Lady Philosophy and La Vieille*, op. cit., p. 187.

²⁴⁵ ED, Vol. III, DXXXV, v. 3 et Vol. II, CCCV, v. 13-14.

²⁴⁶ *Ibid.*, v. 53-54.

²⁴⁷ ED, Vol. III, DXXXV, v. 9.

²⁴⁸ ED, Vol. II, CCCV, v. 284.

la perte des regards dans lesquels elles trouvaient auparavant le témoignage de leur beauté tient une place bien plus importante. Le blanchissement de la chevelure, le ternissement du teint leur apparaissent comme des marques suffisantes de vieillissement. Cette mention de la pâleur fait sans aucun doute signe vers la morbidité : la mort elle-même envahit déjà les corps des deux femmes, bien conscientes de l'imminence de sa venue²⁴⁹. Blondeur de la chevelure, éclat du teint : deux éléments qui concentrent par ailleurs la luminosité essentielle aux radieux portraits des dames courtoises. La sénescence au féminin se manifeste donc dans ces deux corps par une perte de lumière qu'on ne trouve pas dans les autoportraits de Deschamps en vieillard. La notation est plus picturale qu'organique et demeure discrètement à la surface du corps, à la surface du visage : elle ne donne certainement pas l'idée du déversement de flux divers qui secoue l'intériorité du poète vieillissant. Le délabrement du corps des femmes du désert d'amour est bien un drame mais c'est un drame sobre et élégant, un drame de la couleur qui n'a pas le fracas bruyant et odorant des corps des *vetulae*.

Le choix d'une absence de couleur est d'autant plus frappant que Deschamps caractérisait deux des femmes des invectives par le noir de leur teint ou de leur chevelure, couleur tout à fait attendue dans les portraits de laideur : l'une d'entre elles est « laide, noire et hideuse », l'autre a les « crins [...] plus noirs que cramillie²⁵⁰ ». Claudine Sagaert note que le souci de préserver la pureté du teint des imperfections causées par le vieillissement est bien réel dans la cosmétique médiévale destinée aux femmes :

[d]ès le Moyen Âge, l'art de guérir les problèmes de peau est observé à la fois comme un embellissement et comme un soin. Au XIV^e siècle, Guy de Chauliac conseille d'ailleurs quelques remèdes aux « femmes honnêtes voulant fuir les marques de vieillesse ou de laideur leur attirant les fâcheries de leur mari²⁵¹ ».

La préoccupation des femmes du désert d'amour devant leur pâleur nouvelle prend donc possiblement des accents réalistes, relayant un critère esthétique important dans la culture médiévale. Pour autant, cette inquiétante mais délicate pâleur cadavérique n'a rien de la noirceur du teint des vieilles vilipendées dans les textes plus satiriques : les femmes du désert d'amour conservent l'aura aristocratique qui est la leur²⁵², elles doivent attirer la pitié, non le dégoût.

²⁴⁹ « La vient la mort en sa figure, / Noire et hydeuse a moy s'appert » dit par exemple la femme du lai, v. 261-262.

²⁵⁰ ED, Vol. V, DCCCCLXXV, v. 24 et Vol. VI, MCCXVI, v. 11.

²⁵¹ *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 40. Claudine Sagaert tire la référence à Guy de Chauliac d'un article de Laurence Moulinier-Brogi : « Esthétiques et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n° 46, 2004, p. 55-72.

²⁵² Claudine Sagaert rappelle que, dès le Moyen Âge, le teint bruni est conçu comme un marqueur social : « [l]e teint hâlé est signe d'infériorité et de laideur car, d'un point de vue social, il identifie les femmes obligées de travailler au grand air. », *ibid.*, p. 40.

Plus encore, la nostalgie de la lumière qui frappe les deux femmes a une portée symbolique. Elle est entraînée par leur invisibilité nouvelle : leurs corps au centre de tous les regards sont relégués dans l'ombre avec la venue du vieillissement. Les énonciatrices se lamentent :

Ha! Viellesce, par toy sui effacée (ED, Vol. III, DXXXV, v. 17).

Lasse ! plus ne suy ou bacin

Net, cler et fin

Du doulz temps prin

Pour moy mirer : couleur m'efface (ED, Vol. II, CCCV, v. 270-273).

Alors que d'autres corps vieillissants incarnent une matérialité encombrante, dont les douleurs ne cessent de rappeler la dégradation, le corps de ces deux femmes court d'abord le risque du pur et simple effacement. Il est vrai que la mention de l'effacement appartient plus largement au registre d'expression traditionnel de l'extrême souffrance amoureuse. Deschamps l'emploie dans d'autres textes, par exemple dans le discours d'un sujet lyrique pleurant sa difficulté à déclarer un amour : « J'ay tant de plours arosée ma face / Et de sospirs fait mes gemissemens / Que cuers m'estraint et viaire m'efface » ; un autre locuteur déplore dans les mêmes termes le rejet qu'il essuie et évoque « la douleur qui [l]'efface ». Un dernier, dans une ballade de requête que nous analyserons plus en détail, supplie la femme aimée : « Pour adoucir la douleur qui m'efface ; / Ne me vueille pour viellesce oublier²⁵³ ». La disparition de la couleur prend pourtant ici un sens plus profond, qui se lit notamment dans la disparition du reflet de la dame du lai, désormais éloignée d'une fontaine qui rappelle celle de Narcisse dans le *Roman de la Rose*²⁵⁴ : perdre couleur c'est aussi perdre corps. La crainte de la disparition n'est pas qu'une opportune parade poétique qui permet à Deschamps d'esquiver l'irreprésentable, ce corps de vieille femme que la lyrique exclut des limites de son verger. L'absence de termes plus précis pour traduire la déliquescence est volontaire et signifiant. Il annule en premier lieu la tentation comique inscrite dans les corps de vieillards, *vetulae* en puissance, et garantit ainsi pleinement le sérieux de la parole des deux femmes. Leurs traits hideux et risibles de vieilles ne prennent pas le pas sur la tristesse de leurs plaintes. Surtout, avec la seule mention de l'imminence de l'effacement, le poète rend sensible dans les paroles de ces femmes la spécificité d'une incarnation corporelle qui a pour condition première son existence aux yeux du regard désirant des hommes. Si ce regard ne les prend plus en compte, les deux femmes n'existent plus à leurs propres yeux mêmes.

²⁵³ ED, Vol. III, CCCCLXVII, v. 1-3 ; Vol. IV, DCCI, v. 16 ; Vol. V, DCCCCLXXIV, v. 18.

²⁵⁴ Shigemi Sasaki propose le même rapprochement à partir d'autres vers des deux textes du désert d'amour, « Le poète et le 'désert' », art. cit.

Dans les lamentations des femmes du désert d'amour, le souvenir de la jeunesse prend donc davantage de place que les dégradations liées au vieillir. Il suffit à Deschamps de sélectionner quelques marqueurs suffisants du vieillissement, toujours liés au visage, pour intégrer les femmes sénescents dans une parole poétique sérieuse tout en signifiant discrètement leur âge. Cet effacement est nécessaire car c'est en faisant disparaître en partie les corps que le poète nous amène à écouter avec plus de bienveillance les paroles. Contrainte poétique de registre, l'affaiblissement de la matérialité du corps est thématiqué dans les textes, devient le drame sensible d'un évincement de la société courtoise et de ses regards désirants.

2. Représenter l'irreprésentable : le désert d'amour et le corps-paysage

Le dernier temps de notre démonstration s'intéresse au cas particulier du lai du désert d'amour de Deschamps. Exceptionnel par l'ampleur de la pièce poétique qu'il délègue à un sujet féminin, ce texte nous semble incarner à un degré tout particulier les conditions selon lesquelles une voix de femme sénescence peut intégrer les inflexions de la lyrique la plus traditionnelle. Le corps déliquescent dont nous venons de montrer le nécessaire escamotage se dissout dans l'espace du poème : comme la chambre du poète que nous avons précédemment évoquée, sa figuration spatiale fait résonner une voix.

Le corps vieilli de la femme du lai n'apparaît dans aucun des vers d'une forme narrative dont la longueur offre pourtant l'espace nécessaire à un autoportrait détaillé. La pièce de Deschamps entre ainsi pleinement en contraste avec les choix d'écriture de Villon, qui fait de l'autoportrait en laideur le cœur de la prise de parole de la Belle Heulmière. Cette orientation est à n'en pas douter intentionnelle : Deschamps connaît bien la poétique de la laideur inscrite dans la sénescence au féminin, nous avons vu qu'il l'exploite largement dans une série d'invectives contre des vieillards. Avec le lai du désert d'amour, il souhaite manifestement construire un autre type de personnage de sénescence, sauver pour cela la dignité des propos de son énonciatrice et donc supprimer toute évocation trop directe de manifestations physiques du délabrement. La pièce ne contient que deux mentions de traits relatifs au vieillissement du corps : l'effacement en premier lieu – « couleur m'efface²⁵⁵ » –, dont nous venons de voir qu'il généralise à la totalité du corps une altération d'ordinaire réservée au teint ou au visage ; en second lieu la blancheur des cheveux inhabituellement associée à la pureté du corps, « Sain est mon corps, blanc sont mi crin²⁵⁶ ». Deux éléments qui font plutôt signe vers un oubli du corps

²⁵⁵ ED, Vol. II, CCCV, v. 273.

²⁵⁶ *Ibid.*, v. 284.

ou vers sa pureté : Deschamps gomme, fait oublier la sénescence matérielle de la dame du désert d'amour et thématise même cet évanouissement.

À cet effacement du corps répond une matérialité du décor. Dans le contexte du lai, le désert est un espace métaphorique plutôt qu'allégorique²⁵⁷, il matérialise le sentiment d'une relégation, rend plus sensible la pénitence que s'impose l'énonciatrice. Il s'ancre dans la tradition de ce qu'Antonio Rodriguez nomme la « diffraction affective²⁵⁸ », souvent accomplie dans la poésie lyrique par l'évocation d'un paysage. D'abord pensée pour analyser les conventions poétiques du XX^e siècle, ce principe de la diffraction nous semble pouvoir expliquer le fonctionnement du paysage développé par Deschamps, qui se présente semblablement comme

[...] l'élaboration d'un « espace accordé » par et pour un sujet. C'est généralement dans un lien d'appartenance charnelle que se donne à lire la relation du sujet lyrique au paysage. Aussi, l'hiatus entre intériorité et extériorité s'estompe pour laisser place à une dynamique participative, centrée sur les dispositions affectives. Les colorations des paysages deviennent constitutives du sujet, comme le sujet en parallèle constitue le paysage²⁵⁹.

Les réflexions d'Helen Swift offrent un cadre herméneutique tout aussi intéressant pour penser le lien entre le sujet lyrique et le lieu décrit. Partant de textes poétiques du XV^e siècle qui déclinent différents paysages symboliques, parmi lesquels des espaces désertiques, elle considère une « symbiose constitutive du *je* et du paysage » dans lequel ce qu'elle nomme le « paysage psychique » ou « paysage architectural » est produit par une subjectivité et contribue en retour à la définir. Le paysage fonctionne en d'autres termes « comme projection de la vie affective d'un *je*, processus symbiotique qui génère la définition l'un de l'autre²⁶⁰ ». Le désert d'amour tel que Deschamps le décline nous semble pleinement correspondre à cette relation du sujet lyrique et de son paysage. Ainsi, après avoir exposé les raisons de son désespoir, la femme présente le désert comme l'espace idéal de l'exil intérieur : « C'est ce qui ma pensée atrait / Ou desert d'amours et retrait²⁶¹ ». La distance prise avec un présent saturé de vices s'accomplit mentalement, relève d'un cheminement intérieur : le désert est une ascèse personnelle qui permet à la dame de s'extraire de la faiblesse morale ambiante.

Le texte travaille pourtant avec acharnement à donner une réalité à ce lieu, à le rendre plus présent, plus concret, à en faire un espace réel. La matérialisation passe par différents

²⁵⁷ C'est-à-dire qu'il encourage une lecture qui tend vers le concret du corps plutôt que vers le notionnel. Voir les définitions posées dans l'introduction de l'ouvrage *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré*, dir. Christophe Imbert et Philippe Maupeu, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 9-14.

²⁵⁸ Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, *op. cit.*, p. 149-153.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 151-152.

²⁶⁰ Helen Swift, « La subjectivation de l'espace allégorique : paysages mélancoliques », dans *Le Paysage allégorique*, *op. cit.*, p. 88 et p. 105.

²⁶¹ ED, Vol. II, CCCV, v. 226-227.

expédients : la répétition martelée d'un adverbe de lieu, par exemple, qui acte de manière quasi incantatoire la réalité d'un espace depuis lequel le sujet lyrique s'exprime :

La me fault mes bons jours finer,
Plaindre, gémir et souspirer ;
La fault que repentence m'ait
[...] la sont ouvert,
La sont mi pensers a descouvert ;
La est tristesse en pourtraiture ;
La vient la mort en sa figure (ED, Vol. II, CCCV, v. 228-230 et v. 258-262).

L'emphase placée sur l'adverbe de lieu anaphorique, qui plus est accentué en attaque de vers, contraste avec les actions associées à ce lieu, qui appartiennent majoritairement à un état psychologique et ne participent pas d'une occupation particulière de l'espace. Une fois de plus, les réflexions d'Antonio Rodriguez sur la poésie contemporaine éclairent la fonction de cette saturation des déictiques, qui « [...] rassemble dans un effet de présence les événements du monde et la situation du sujet », renforçant ainsi l'« horizon de présence » du sujet lyrique²⁶². Désignant l'espace dans lequel elle est reléguée, la femme du désert d'amour est d'autant plus présente à son lectorat, avec lequel elle partage une référence spatiale. Plus encore, le lai concrétise le désert par la description très détaillée que la femme en propose :

Ne venez pas en ce desert
Ou il n'a fueille, ne boys vert,
Herbe, fleur, fruit n'autre verdure ;
Tout chant d'oiseil y ert desert ;
Fors que bruiere n'y appert,
Noif, grésil et toute froidure ;
Esté fault la, l'yvers y dure
En tous temps (*ibid.*, v. 236-243).
Li lieus est ses de sa nature,
Ou venir ne voy creature
Fors ceuls que fol amour aert (*ibid.*, v. 248-250).
En ce lieu ou je suis ne pert,
Ne en obscur ne en appert,
Que tempest et male aventure ;
Pensers et plours y sont appert
Et buissons d'espines couvert,
De ronsses et de grief pointure,
Le cahuant chante et murmure
Ses chans de mort (*ibid.*, v. 251-258).

²⁶² Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, op. cit., p. 181.

Le désert d'amour est avant tout un lieu de la négativité : il se forme en opposition avec l'espace traditionnel du verger courtois, dont la dame vieillie est désormais exclue²⁶³. Le poète commence d'ailleurs par lister ce que ne possède pas ce *locus terribilis* : ni bois, ni verdure, ni herbe, ni fleur, etc. Le règne de l'hiver et du froid en fait le lieu mimétique et idéal de l'épanouissement de la vieillesse, tout comme les vergers printaniers correspondent au caractère de la jeunesse : « [l]’hiver, les épines et plus largement la pauvreté de la végétation qu’illustre la bruyère sont le reflet de la douleur de vieillir²⁶⁴ », souligne avec justesse Fleur Vigneron à propos du lai. Notre supposition est la suivante : la description du désert d'amour ne se contente pas de construire un lieu métaphorique d'exclusion de la sénescence, elle se substitue au portrait impossible du corps vieillissant de la femme du lai. Elle pallie l'absence de ce corps et remplace l'ineffable déliquescence du corps trop chargé de comique de la vieillarde par un tableau végétal moins haïssable. L'équivalence que la pensée médiévale établit entre la saison hivernale et les caractéristiques physiques de la vieillesse rend probablement un peu trop évidente cette interprétation : la « noif » correspond aux cheveux blanchis, la « froidure » et le « ses » résonnent opportunément avec la déperdition d'humeurs propre à la sénescence, les « buissons d'épines » et les « ronsses » transcrivent peut-être les maux divers d'un corps perclus de pointes de douleurs. Sans doute l'équivalence entre corps et paysage s'établit-elle librement dans l'esprit du lectorat médiéval, facilitée par la connaissance d'autres textes : rappelons que Jean Le Fèvre trouvait déjà dans le *De Vetula* une analogie poétique convenue entre le sec d'un champ improductif et le corps de la trompeuse vieillarde, « sa dure et pierreuse poitrine », son « ventre dur comme terre crue / aree au soc de la charrue²⁶⁵ ». Mais Deschamps ne tire incontestablement aucun effet comique de ce passage, qui scelle bien au contraire tout le drame de la situation de l'énonciatrice en s'attardant sur la difficulté de son cheminement intérieur dans le vieillissement. L'ambition première est de dresser de l'état émotionnel de l'énonciatrice un tableau si noir qu'il détournera les jeunes femmes prises d'effroi de la tentation de céder trop vite en amour. Nous croyons cependant qu'il faut aussi y voir l'occasion d'un portrait de vieillesse décalée : seule la métaphore végétale pouvait résoudre l'impasse d'une représentation impossible, d'un corps invisible. « [C]ouleur m'efface²⁶⁶ », dit la dame : le désert apparaît en décalque à travers ce corps gommé, terni, l'enveloppe charnelle s'est dissoute et est devenue lieu.

²⁶³ Voir à ce propos Shigemi Sasaki, « Le poète et le 'désert' », art. cit.

²⁶⁴ Fleur Vigneron, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 221.

²⁶⁵ *La Vieille*, v. 3153 et v. 3157-3158.

²⁶⁶ ED, Vol. II, CCCV, v. 273.

Peut-on porter l'équivalence entre le paysage et la dame jusqu'à songer que la sécheresse et le vide du désert seraient une représentation métaphorique de l'infertilité ? Notre énonciatrice de trente ans se lamente-t-elle en creux de n'avoir pu mettre à profit un corps jadis fécond ? Commentant l'un des détails d'une gravure sur cuivre de Bertelli représentant au XVI^e siècle les âges de la vie au féminin, Caroline Schuster Cordone souligne en effet que la femme de soixante ans porte un arbuste desséché, symbole du « deuil de la sexualité et de l'amour²⁶⁷ ». Le texte de Deschamps s'attarde à loisir sur la caractéristique principale du désert, sur sa sécheresse, sur son aridité : « li lieu est ses », la terre irrémédiablement stérile, la « tempest²⁶⁸ » y souffle continuellement. La stérilité du paysage hivernal, son vide encourageant une interprétation quasi psychanalytique du poème. L'intuition doit cependant demeurer au rang d'hypothèse séduisante tant la thématique constitue un point aveugle des représentations des femmes dans la poésie médiévale, corps de projection du désir pour lesquels la pensée de l'enfantement n'a pas réellement sa place. Les analyses de Caroline Schuster Cordone sur le silence de l'iconographie des XV^e et XVI^e siècles concernant la maternité et la grand-maternité s'appliquent à la poésie du Moyen Âge finissant : « [v]u le cadre strictement domestique de ces activités, leur iconographie est peu développée car il n'y avait pas de raison majeure d'évoquer picturalement ces années-là de la vie féminine²⁶⁹ ». La jeune femme, la vieillesse isolée intéressent les poètes, pas la mère. Le regret de la maternité conviendrait par ailleurs mal au trajet de perfectionnement spirituel qui s'accomplit au fil du lai. Pour la dame du désert d'amour, quasi-sainte, l'aboutissement repose dans l'acceptation d'un retrait de la société amoureuse donc dans un oubli de son corps de jeunesse. L'espace mental dans lequel sa pénitence est menée à bien doit nécessairement représenter l'envers du printemps amoureux du jeune âge car le renoncement à l'amour constitue un gage de perfection morale. Dans l'économie du poème, le regret de la maternité, qui est de fait un regret de l'acte sexuel, viendrait entacher le processus de pénitence en bonne voie au moment où s'élabore la description du désert. Au désespoir des poètes de ne plus parvenir à créer de nouveaux vers ne correspond donc pas la tristesse des vieilles femmes d'être désormais incapables de procréer : la pensée du vieillissement au féminin reste, encore et toujours, dans le strict cadre de l'amour.

Notre désir de réserver une partie du présent travail au vieillissement au féminin émanait de l'intuition qu'une complexité se dégageait des vieilles femmes façonnées par nos auteurs, une

²⁶⁷ Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 32-33.

²⁶⁸ ED, Vol. II, CCCV, v. 248 et v. 253.

²⁶⁹ Caroline Schuster Cordone, *Le Crépuscule du corps*, op. cit., p. 43.

mise en forme notamment permise par les spécificités du discours poétique. Nous avons montré que les poètes de la fin du Moyen Âge ne renouvellent pas en profondeur le type de la *vetula* dont ils réinvestissent au contraire avec ardeur les éléments les plus distinctifs, retranchant certaines caractéristiques narratives pour adapter le personnage à de plus brefs espaces de textes. Corps hideux et discours malveillant, le personnage se résume souvent au rejet qui doit accompagner ses apparitions. Même dans son entière adhésion au type ancien qui l'a formée, la *vetula* n'est pas pour autant à négliger dans les fonctions essentielles qu'elle porte. Parce qu'elle est avant tout laideur et manipulation langagière, elle favorise l'inventivité des poètes qui concentrent d'ingénieuses trouvailles à la rendre détestable. Elle fonde une communauté de dégoûts qui entretient une complicité forte entre les auteurs et leur lectorat, partageant la même vision d'un personnage unanimement détesté. Mais le jeu de masques que permet l'incarnation poétique, la possibilité d'investir un corps autre que le sien fait naître des décalages aussi ténus qu'essentiels. Bien qu'incapable de tenir un discours détaché de la thématique amoureuse ou de la perte de la capacité de séduction, la figure féminine sénescence telle que l'incarnent subjectivement les poètes prend d'autres contrastes, qui l'éloignent au moins partiellement du type ordinaire. En parlant à la place des vieilles femmes, c'est certes encore pour eux-mêmes que parlent Deschamps et Villon, figurant à travers elles leurs obsessions et leurs manières. Empathie ou manipulation, ventriloquie ou effort d'incarnation, cet exercice littéraire a d'indéniables effets sur la parole des vieillardes qui s'élève par la douleur qu'on leur donne à exprimer. Conscients de travailler autour d'un type bien identifiable, les poètes déplacent le personnage vers d'autres registres – lyrisme courtois ou didactisme tourné vers la pensée du salut –, annulent son ridicule par l'effacement de son corps. Conditionnée par de multiples précautions, la valorisation du vieillissement au féminin reste néanmoins possible dans des prises de parole rares mais travaillées finement par les poètes. La voix des vieillardes s'élève alors dans toute son ampleur, morceau de bravoure et fragment définitoire d'une poétique que notre lecture contemporaine est fondée à trouver admirable.

Une fois démontrés l'intérêt poétique des corps de vieilles femmes et les avantages que les poètes de la période tardo-médiévale trouvent à incarner subjectivement la sénescence au féminin, il nous faut encore saisir l'ambition qui gouverne l'adoption d'un *ethos* de poète vieillissant.

Troisième partie
Des privilèges de l'âge :
les bénéfices d'une identité poétique blanchissante

En cette ultime étape de notre travail, la réduplication des revendications du grand âge continue de nous interroger : pourquoi les poètes de notre corpus trouvent-ils intérêt à brandir une identité vulnérable ? Nous avons montré combien le masque de vieillesse s'arrange avant tout comme un état de corps arrimé à un arrangement de texte. Il construit l'image des poètes ou recombine les identités et les registres par le déplacement qu'il permet au sein des genres masculin et féminin. C'est désormais la spécificité de cette identité qui nous occupera : il nous faut redéfinir les fonctions du masque de sénescence comme catégorie d'incarnation poétique et, pour ce faire, nous ambitionnons de déterminer les avantages que les poètes tirent de leur autoprésentation en vieillard. En interrogeant les textes par les bénéfices qu'ils extraient d'un *ethos* de vieillard, nous regretterions d'encourager une lecture cynique de la poésie tardo-médiévale, qui décèlerait derrière toute parole sur le vieillissement un mécanisme textuel bien huilé. Tout au contraire, c'est parce que les poètes de la fin du Moyen Âge continuent de susciter une émotion et que l'adresse qu'ils organisent est bien reçue par un lectorat contemporain que nous souhaitons nous pencher sur ce fonctionnement. Il s'agit certes une fois de plus de marquer une distance avec les analyses qui confèrent trop spontanément aux plaintes des poètes vieillissants une valeur référentielle. Pour autant, le masque de sénescence ne se réduit pas à une duperie : il porte des projets poétiques d'importance et articule des fonctions essentielles. Pour notre lecture comme pour celle d'un public médiéval, la sénescence constitue un devenir commun, un horizon partageable qui encourage la projection de sa propre identité sur le vécu des poètes. En ce sens, la représentation du poète en vieillard produit une émotion dont il est probablement impossible de mesurer la part de projection contemporaine : les poètes du Moyen Âge ont vieilli, ils ont eu peur de la mort, connu les difficultés de la déchéance. La tentation demeure forte d'y lire un ingrédient d'universalité, sans compter notre tendance bien moderne à considérer la sénescence avec une tendresse empathique mêlée de condescendance. Les pages qui suivent ont précisément pour but d'identifier les implications et les effets du masque de vieillard, d'en extraire les éléments propres. Elles demeurent empreintes de la problématique de la sincérité en tant qu'elle reste une catégorie intéressante pour analyser les plaintes répétées des vieux poètes. Nous achèverons de démontrer que la vieillesse relève d'une identité poétique choisie plutôt que subie.

Certains des profits apportés par le masque de sénescence ont déjà été mis au jour dans les réflexions qui précèdent : nous avons notamment vu comment le grand âge favorise le point de

vue décalé sur l'amour si cher à la poésie tardo-médiévale, nous avons également défini le vieillissement comme lieu de la création d'un lien, d'une complicité avec celles et ceux qui sont invité·es à en partager l'intimité. Il reste cependant à replacer l'*ethos* sénescence dans la multiplicité des masques qu'offre la poésie des XIV^e et XV^e siècles : pouvons-nous déterminer une particularité du grand âge qui justifie qu'il soit autant mobilisé par des poètes divers ? Pour mieux saisir ce qui la distingue, la *persona* de vieux poète doit au préalable être confrontée à d'autres masques concurrents. Nous pourrions par la suite envisager deux types d'actes communicationnels précis auxquels elle prête avec succès son appui : la leçon et la requête.

Chapitre 6

La vieillesse n'est-elle qu'un costume parmi d'autres ?

En appréhendant d'abord le sujet lyrique vieillissant comme l'émetteur d'un discours, et non pas la victime du temps, nous avons ancré notre réflexion dans les distinctions catégorielles bien connues qu'ont établies les études littéraires lorsqu'il est question de l'identité d'auteur. Paul Ricoeur, Leo Spitzer et dans leur sillage Catherine Attwood ont formulé la nécessité d'opérer une partition entre les différentes instances qui donnent corps à la notion de « je » poétique¹. Le poète se constitue d'une personne biographique réelle, ancrée dans l'histoire, d'une conscience auctoriale qui organise la composition d'une œuvre, et en dernière instance d'un « je » créé par le texte lui-même. La vieillesse émanerait de ce sujet forgé par le texte, elle serait l'une de ces composantes que les poètes du Moyen Âge finissant exploitent pour jouer « la comédie du moi² ». Son succès même nous conduit à le penser : l'identité de sénescence est un masque qu'il est avantageux d'afficher à la fin du Moyen Âge.

Un doute résiste pourtant : plus que n'importe quelle autre *persona*, le vieillissement ne suppose-t-il pas une adéquation toute particulière entre les trois facettes de la trinité auctoriale ? Le sujet biographique, la conscience littéraire sous-jacente à l'œuvre, le « je » généré par le texte sont tous impliqués lorsqu'il est question de la sénescence. Là où Catherine Attwood lit dans les œuvres des poètes des XIV^e et XV^e siècles une tendance à aggraver la distance entre sujet biographique et sujet textuel³, le masque de vieillesse incite à questionner cette partition et engage à déterminer si la sénescence constitue pour les poètes et pour leur lectorat un déguisement comme un autre, ou si l'on doit lui accorder un statut particulier. Est-elle typifiée au point de se dégager complètement de l'identité du poète ou porte-t-elle une possibilité plus profonde de discours sur soi ? À bien des égards, nous l'avons vu, le grand âge apparaît plus que toute autre défaillance comme un mécanisme propre à générer de l'identité littéraire et de

¹ Leo Spitzer, "A Note on the Poetic and Empirical 'I' in Medieval Authors", *Traditio*, n° 4, 1946, p. 414-422 ; Catherine Attwood, *Dynamic Dichotomy: The Poetic "I" in Fourteenth- and Fifteenth-Century French Lyric Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 6 ; Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

² Selon la formule célèbre employée par Daniel Poirion dans *Le Poète et le prince* au sujet d'Eustache Deschamps, *op. cit.*, p. 232.

³ Catherine Attwood, *Dynamic Dichotomy, op. cit.*, plus particulièrement le Chapitre 1 : "The 'I' of the Poet and the Poetic 'I': the Evolution of Literary Awareness in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", p. 11-70.

l'émotion poétique. Nous supposerons que son lien à la réalité biographique du poète demeure étroit : il engage la matérialité d'un corps et la donnée biologique d'un âge. En termes rhétoriques, rappelons-le, il relève de ce que Ruth Amossy nomme un « *ethos* préalable⁴ » : il est à la fois une caractéristique objective de l'identité biologique et sociale des poètes, et une prérogative qu'ils s'attribuent volontiers.

Une difficulté demeure néanmoins face à l'impossibilité de dater la plupart des pièces des poètes qui se prétendent vieux : il est possible qu'ils s'attribuent la sénescence sans s'appuyer sur un statut social préexistant, et l'on en revient alors à l'idée que le vieillissement ne compose qu'un masque comme un autre, mobilisable inconditionnellement par les poètes de la fin du Moyen Âge. D'autres éléments encouragent à lire dans le masque de vieillesse un effet de texte purement artificiel, diminuant son épaisseur extratextuelle et l'importance de sa dimension esthétique : l'identité des poètes s'affranchit des catégories biologiques du temps et peut alterner entre costume de jeunesse et représentation en vieillard ; l'*ethos* de poète vieillissant se dissout dans d'autres masques aux effets similaires, proposant des autoportraits dégradés qui ressemblent fort à ceux des vieux poètes. Nous nous proposons d'examiner successivement ces usages poétiques qui remettent en cause le statut spécifique que nous accordons à la *persona* de sénéscent.

I. Intermittences de l'âge : jeunesse, vieillesse et alternance des masques

La preuve la plus manifeste que le masque de sénéscent n'est affaire ni de sincérité ni de fatalité biologique réside dans la possibilité de se défaire à loisir de cette apparence de vieillesse. Les poètes qui prétendent se voir vieillir et plus particulièrement ceux qui exploitent le thème avec insistance alternent à l'envi entre représentations d'eux-mêmes en vieillards et en jeunes hommes. Une circulation désinvolte entre les différents âges de la vie est pratiquée sans sourciller, voilà qui a de quoi agacer la recherche patiente et tant désirée d'une cohérence poétique entièrement placée sous le signe du vieillissement. La poésie de la fin du Moyen Âge verrait l'avènement de l'automne, sonnerait son inévitable déclin en s'incarnant dans des corps décatis. Formée par un héritage critique et répétée à plusieurs reprises dans ce travail de recherche, cette idée charme nos réflexes romantiques de naturalisation des genres littéraires :

⁴ « [E]nsemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi », l'*ethos* préalable « comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social », Ruth Amossy, *La Présentation de soi*, *op. cit.*, p. 73.

une poésie qui a tant chanté le printemps ne peut que déchoir dans le règne de l'automne. Rappelant l'importance de l'ouvrage majeur de Johan Huizinga dans cette conception du Moyen Âge finissant, Jacqueline Cerquiglini-Toulet écrit :

[i]l y a eu un printemps de la littérature où tout était à inventer en français, le temps de l'exaltation joyeuse, des pionniers, le XII^e siècle. Le XIV^e se vit au contraire comme l'hiver de la littérature, temps du retour sur soi, de l'enfermement, de la réflexion, de la vieillesse⁵.

Les formules mémorables de *La Couleur de la mélancolie* ont fait date mais leur généralisation demeure impossible, nul remplacement hivernal ne refonde entièrement la poésie de notre période d'étude. Les poètes de notre corpus continuent de composer sur leur jeunesse, leurs traits sont parfois ceux de jeunes amants, ils s'emparent des thèmes les plus éculés de l'amour courtois. Jacqueline Cerquiglini-Toulet ne l'oublie d'ailleurs évidemment pas, rappelant que « [I]es armes et l'amour sont les deux matières qu'on chante encore dans les cours au XIV^e siècle et qu'on chante, le plus souvent, conjointement⁶ ».

Dès lors, comment nous saisir de l'alternance pratiquée entre les âges de la vie et de ce que cette souplesse traduit quant au masque de sénescence ? Il faut renoncer à la volonté de dater l'ensemble des poèmes écrits par ces auteurs jeunes-vieux en vue de prouver une adéquation ou une liberté systématique entre âge prétendu et âge réel. L'entreprise, guidée par l'ambition chimérique d'indexer la genèse d'une œuvre sur l'échelle chiffrée d'une vie, serait fastidieuse et conduirait probablement à des résultats somme toute lacunaires. Pour décourageante que paraisse cette alternance entre identité poétique vieille ou jeune à qui focalise son intérêt sur la sénescence dans la poésie des XIV^e et XV^e siècles, il serait malhonnête de la nier. Elle semble bien acter que le vieillissement n'est pour les poètes qu'un costume un peu différent de leur habit lyrique ordinaire de jeunesse, un costume qu'ils revêtent occasionnellement, par jeu, par goût de la variété. Nous tromperions-nous alors en élevant la donnée de l'âge des poètes au rang de catégorie pertinente pour penser les inflexions d'une esthétique poétique ? Avant d'épouser une telle assertion, nous entendons considérer le gain esthétique que les poètes tirent de la variété d'âge des masques qu'ils endossent. Quelles propriétés spécifiques peuvent les conduire à se dire vieux ou jeunes, si leur âge biologique ne tient qu'une part résiduelle dans la motivation de leur choix ?

⁵ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie*, op. cit., p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

1. Survivances du printemps

Le premier cas sur lequel l'analyse du masque de vieillesse vient buter se présente dans le rajeunissement miraculeux que s'autorisent de vieux poètes. Charles d'Orléans et Eustache Deschamps sont en la matière des cas d'école et nous intéresseront au premier chef : si prompts à se représenter en vieillards désengagés du jeu amoureux, les voici de nouveau, au détour d'une ballade, jeunes amants au cœur du printemps. Nous nous demanderons si cette ductilité de l'identité générationnelle doit nous encourager à envisager la sénescence comme un costume occasionnel, qui n'engage le sujet lyrique que dans l'espace bien délimité de pièces poétiques particulières.

a. « En amours un vieil homme folloye⁷ » : affirmer la discordance des âges

L'alternance entre masques de jeunesse et de vieillesse dessine des zones d'incohérence frappantes. On distingue l'une d'elles dans le décalage entre les condamnations que les poètes adressent aux couples que sépare un trop grand écart d'âge et l'expression des tourments amoureux que prétendent subir ces mêmes jeunes-vieux poètes. Il semble pourtant que la nécessaire séparation de l'amour et du grand âge se durcisse dans les mentalités poétiques de la fin du Moyen Âge⁸. On se souvient que Deschamps n'a ainsi pas de mots assez durs pour qualifier le ridicule des mariages disproportionnés en âge, qu'il conçoit comme contre-nature :

Vieulx homs ne fait que merencolier,
Jeune femme a entendement subtil ;
Il veult dormir et elle veult veillier
Et veult aler aux roses ou courtil ;
Elle est fresche et il est mol ;
S'il veult des pois on lui donra du chol.
Lors chiet vieulx homs en grant merancolie ;
Dire puet bien : « A moy sepulcre vol. »
Est il saiges qui ainsi se marie⁹ ? (ED, Vol. V, DCCCLXXX, v. 19-27).

⁷ *Songe en complainte*, v. 44.

⁸ ...et dans les mentalités en général : dans son *Histoire de la vieillesse*, Georges Minois consacre ainsi une sous-partie à « L'écart croissant entre les âges des époux : le thème du vieux mari ». Il souligne que le phénomène n'est pas qu'un thème littéraire et relève d'un réel problème social qu'il attribue à la surmortalité des femmes en couche : « [à] Florence au XV^e siècle, la moitié des enfants de moins d'un an ont un père de plus de 38 ans, et l'écart d'âge moyen entre les époux est de quatorze ans chez les riches et onze ans chez les pauvres », *Histoire de la vieillesse*, *op. cit.*, p. 305.

⁹ Sur le même thème, voir encore ED, Vol. I, XXXIV (refrain : « Foulz est vieulx homs qui jeune femme prant »). On retrouve le thème des disputes entourant l'alimentation dans une ballade anti-conjugale de Deschamps, qui ne porte pas particulièrement la thématique du vieillissement : « Femme est de merveilleux couraige, / Quant tu voudras avoir des eufs, / Tu auras porrée ou frommaige », Vol. V, DCCCCXXIX, v. 10-12.

Dans le *Songe en complainte*, Charles d'Orléans investit plus personnellement cette leçon, qu'il applique à sa propre voix poétique par le biais de l'exhortation d'Âge. Figure du temps qui passe, Âge lui enjoint de se délivrer du service d'Amour :

Et tout ainsi qu'assés est avenant
A jeune gens en l'amoureuse voye
De temps passer, c'est aussi mal seant
Quant en amours un vieil homme folloye.
Chascun s'en rit, disant « Dieu, quelle joye !
Ce foul vieillart veut devenir enfant ! »
Jeunes et vieulx du doy le vont moustrant,
Moquerie par tous lieux le convoye (*Songe en complainte*, v. 41-48).

Les deux extraits manifestent les inflexions propres à chacun des poètes : le traitement très matérialiste et didactique du thème par Deschamps, convoquant le spectre des scènes de ménage ordinaires de la vie de couple, se distingue du propos plus général du duc¹⁰. Les vers portent cependant le même esprit d'une loi naturelle inéluctable, énonçant au présent gnomique qu'il est impensable que jeunes femmes et vieillards forment une union assortie. Tout vieil homme s'expose au ridicule et à une condamnation publique bien méritée s'il enfreint le principe de l'écart naturel ; la réprobation est posée comme une contrainte sociale et met en jeu une appréciation éthique plutôt qu'esthétique. Doit-on y lire un thème traditionnel de poésie moraliste, qui n'implique pas nécessairement son respect dans l'écriture poétique¹¹, ou faut-il considérer que ce principe devrait engager un figement plus systématique des thèmes abordés et des sujets lyriques investis ? Avec de tels textes, les poètes affirment peut-être plus fortement le principe de convenance à la fois sociale et stylistique qui frappe de ridicule le vieillard chantant une jeune femme. Machaut n'est pourtant pas loin, qui avait porté l'inspiration que peut susciter le lien entre une jeune femme et un vieux poète. Un tel écart entre Deschamps et celui à qui il rend hommage comme à son maître peut surprendre. Parce qu'ils condamnent avec fermeté l'attrait des vieillards pour l'amour et qu'ils se représentent eux-mêmes vieux, la poésie printanière serait définitivement proscrite pour Deschamps et Charles d'Orléans, qui

¹⁰ Charles d'Orléans traite cependant également le thème dans un rondeau plus pragmatique et de tonalité plus grivoise. Le caractère ordinaire de la nourriture prend alors un sens métaphorique puisqu'il s'agit de décliner les règles de « l'amoureuse cuisine » : « Il souffist de tendre geline / Qui soit sans octz, ne veilles peaux, / Mainssee de plaisans cousteaux ; / C'est au cueur vraye medecine », *HC II*, CCLXXXIII, v. 9-12. Voir à propos de ce rondeau l'analyse de Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 100-103.

¹¹ Le thème apparaîtrait en effet également chez des poètes qui ne se réclament pas du masque de sénescent. Les termes des *Quinze Joyes de mariage* rappellent ainsi ceux des deux poètes : « [o]r considérez si c'est bien fait, mettre deux choses contraires ensemble ? C'est ad comparer à ce que l'en met en ung sac ung chat et ung chien ; ilz auront toujours guerre liens jusqu'à la fin », *Les Quinze Joies de mariage*, dans *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1952, p. 662.

s'inscrivent dès lors, nous semble-t-il, dans une tradition certes parallèle mais distincte de celle de Machaut. Chez Machaut, le décalage générationnel, nous le verrons, n'est certes pas entièrement éludé mais il est un écart favorable, propre à susciter le renouvellement de l'inspiration poétique : Machaut demeure l'incarnation du clerc amoureux alors que les poètes de la sénescence qui lui succèdent dissocient plus fermement le chant d'amour de l'atteinte grand âge. Peut-être cette insistance révèle-t-elle une évolution interne au champ poétique : dans le rappel d'une règle de décence sociale se joue un précepte ancien d'écriture – celui des styles virgiliens et de la *convenientia* –, par lequel les poètes justifieraient l'évolution de leurs thèmes poétiques de prédilection. Quoiqu'ils ne s'y réfèrent pas directement, nous avons vu que les auteurs médiévaux héritaient des principes de l'*Art poétique* horacien, qui prescrit de traiter différemment les personnages en fonction de leur appartenance générationnelle : « *Ne forte seniles / mandentur iuveni partes pueroque viriles ; / semper in adiunctis aevoque morabitur aptis*¹² ». Reprenant ce précepte, les arts poétiques médiévaux continuent de le concevoir comme une opposition de caractères et s'en saisissent principalement pour ce qui concerne la matière amoureuse, comme le recommande par exemple l'*Instructif de Seconde Rhétorique* :

En tous estas sont deux manieres
De gens : cest jeunes et vieillars
Jeunes ont volentez legieres
Les ungs sont laiz ; autres gaillars ;
Les ungs gentz ; les autres paillars¹³.

« Paillars » et « laiz », les vieillards évoquent la passion en des termes peu aimables, mal faits pour s'intégrer à la poésie lyrique traditionnelle. En ne traitant de l'amour que de manière marginale, les poètes s'assurent de respecter le principe d'écriture dissociée des caractères générationnels mais ils imposeraient aussi une inflexion esthétique qui exige une justification : l'âge se présente alors comme une aubaine, il autorise tous les pas de côté.

Le traitement occasionnel d'un thème moral doit-il pour autant acquérir le statut d'orientation esthétique ? Force est de constater que Charles d'Orléans nous encourage à une lecture radicale de son positionnement éthique : l'avertissement d'Âge n'est pas la simple reproduction d'une vulgate morale, il a des effets immédiats sur les choix esthétiques du sujet poétique. Le *Songe en complainte* s'affiche comme la revendication d'une écriture singulière,

¹² « N'allez point donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard, à un enfant celui d'un homme fait : toujours chacun devra s'attacher aux traits qui accompagnent son âge et lui sont inhérents », Horace, *Art poétique*, éd. et trad. cit., v. 176-178.

¹³ *L'Instructif de la seconde rhétorique*, dans *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 137, v. 2013-2018.

excluant désormais l'amour comme thème et comme préoccupation. La distance prise avec la poésie amoureuse se construit donc de fait comme un thème métapoétique, qui affirme le changement de l'écriture et de ses sources d'inspiration. Eustache Deschamps comme Charles d'Orléans se sont complus à la lamentation sur l'évolution nécessaire de leurs préoccupations lyriques. L'organisation du fonds ancien du recueil personnel de Charles d'Orléans, telle qu'elle se manifeste dans le manuscrit Bnf fr. 25458, est bien connue : elle prétend suivre l'évolution du sujet lyrique selon un axe narratif principalement modelé par des expériences amoureuses. La *Retenue d'Amours* voit l'épanouissement d'une poésie de jeunesse marquée par l'attachement à une dame intraitable. Lui succède le *Songe en complainte*, rupture affirmée avec le jeune âge et par voie de fait avec l'amour, scission rendue nécessaire par l'épreuve qu'a constituée la mort de la dame. Le recueil de Charles d'Orléans s'organise donc autour de la rupture ontologique et esthétique que constitue la mort de la femme aimée¹⁴. Dès cet événement, le sujet lyrique est amené à renoncer au service d'Amour et à placer sa poésie sous le signe d'une mélancolie propre à la vieillesse, dans laquelle il affirme que « [d]'elle trempe [s]on ancre d'estudie¹⁵ ». La poésie du duc n'a de cesse de rappeler la résolution de la distance prise avec l'égayement amoureux. Il met là en évidence son respect du conseil prescrit par Nonchaloir – « que gardes bien ta fourcelle / Du vent d'Amours qui te fery¹⁶ » – ainsi que de son propre engagement concluant le *Songe en complainte* :

Si suis content sans changier desormais
 Et pour tousjours : entierement propose
 De renoncer a tous amoureux fais,
 Car il est temps que mon cuer se repose (*Songe en complainte*, v. 121-124).

Le délaissement de l'amour s'énonce comme un vœu religieux : il en a la radicalité, l'urgence et l'assurance de l'ancrage dans le temps. Selon Virginie Minet-Mahy, la tradition du congé d'amour dans laquelle s'inscrit Charles d'Orléans invite régulièrement les poètes à cette « remise en question de leur activité scripturaire¹⁷ », l'évocation de l'arrivée de l'âge et de l'abandon de l'amour paraît donc indissociable d'une réflexion métapoétique. Le thème est moins obsédant chez Deschamps et s'annonce avec moins de fermeté mais il a la particularité de se greffer sur un discours de déploration des vices du temps :

Je souloie vous, mes dames, cherir

¹⁴ S'agit-il de Bonne d'Armagnac ? Gardons en la matière la réserve à laquelle Daniel Poirion nous invitait déjà, *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 288-289.

¹⁵ *HC II*, CCCXXV, v. 9.

¹⁶ *HC I*, LXV, v. 15-16.

¹⁷ Virginie Minet-Mahy, « Récupération lyrique et courtoise d'un genre : observations sur quelques 'congs d'Amours' en moyen français », *Les Lettres Romanes*, n° 55, 2001, p. 33.

En mes chançons et en ma melodie,
En tout honneur vous ay voulu servir,
Et en tous cas y ay mis m'estudie.
Or dy adieu, tresdoulce compaignie ;
Priez pour moy, nul n'est qui me sequeure ;
Au jour d'uy n'est parfait n'amy, n'amie :
Adieu, bon temps, drois est que je te pleure ! (ED, Vol. III, CCCCLV, v. 16-23).

La différence de ton est de nouveau remarquable, bien que les deux poètes annoncent leur résolution comme une rupture profonde, comme une conversion ou un adieu. Il est vrai que Deschamps déplore davantage dans cette pièce la dégradation généralisée du monde et non une déliquescence personnelle mais le vieillissement ambiant n'en rejoint pas moins celui du poète, qui a connu dans sa jeunesse des temps plus vertueux. Deschamps rejoue ainsi le genre bien connu des *congés* et l'ambiguïté qu'ils construisent entre l'état dégradé du sujet lyrique qui le pousse prétendument au départ et son salut railleur qui ne manque pas d'épingler ses contemporains. En prononçant un adieu aux dames en tant que groupe, il se pare du prestige de l'ancien séducteur forcé de se retirer, du glorieux champion des femmes. La légèreté demeure cependant de façade : le « bon temps » qu'a connu le poète désormais vieilli n'a plus cours, la belle époque du chant amoureux ne peut se dire qu'au passé, comme une période révolue.

D'abord avancée comme un principe moral, l'incompatibilité des âges prend aussi la fermeté d'une résolution esthétique et se présente avec régularité comme un thème privilégié pour faire apparaître une position métapoétique. Parce que les poètes l'énoncent avec la vigueur d'une ferme résolution, on peut attendre du renoncement à l'amour qu'il constitue un cadre déterminant, régulant strictement l'expression poétique. Les alternances entre les âges que pratiquent les poètes mettent cependant en doute cette attente de cohérence.

b. Masque véritable, masque consenti : investir l'*ethos* de jeunesse ou s'y exercer

Aussi déterminés que se montrent Deschamps et Charles d'Orléans lorsqu'ils proscrivent des comportements amoureux ou clament leur éloignement d'une poétique fondée sur l'amour, ils n'en font pas moins d'entorses à ces cérémonieuses déclarations. Alors qu'il affirme fermement inscrire son identité poétique vieillissante dans un rejet des valeurs amoureuses de sa jeunesse, Charles d'Orléans poursuit l'écriture du type de chant qu'il prétend si définitivement rejeter. Ces hésitations ont été perçues par les éditeurs et éditrices du poète comme des incohérences à expliquer ou à résoudre. Amorcée par Pierre Champion, l'ambition de rétablir la date de composition des textes du duc donne depuis près d'un siècle du fil à retordre aux spécialistes de l'œuvre aurélienne. Champion avait fait le choix d'indexer une

pratique des formes poétiques sur les étapes d'une existence : aux « compositions de sa jeunesse » que le duc aurait voulu enregistrer à son retour d'Angleterre dans le manuscrit Bnf fr. 25458 s'opposent les rondeaux, « compositions favorites de la maturité et de la vieillesse du poète¹⁸ ». Les spécialistes de la poésie aurélienne reconduisent fréquemment cette association entre vieillissement et modification de la forme et de l'inspiration poétiques¹⁹. Pour ce qui regarde de plus près le contenu de l'œuvre, la nécessité s'est pourtant rapidement affirmée d'explorer avec prudence la dimension possiblement autobiographique du texte, encouragée par la scénarisation du service amoureux que comporte le fonds ancien du manuscrit personnel du duc. Ainsi Champion mettait-il déjà en garde contre une interprétation trop naïve de la « suite sentimentale » que compose le duc, qui de la *Retenue d'Amours* au *Songe en complainte* dessine un trop net itinéraire amoureux²⁰. Dans son sillage, Daniel Poirion continuait d'avertir contre l'organisation par trop séduisante du manuscrit personnel du duc, à la faveur duquel « les poèmes ont été ressaisis dans un ensemble, étroitement soumis au schéma romanesque » : « le poète a voulu ramener à l'unité du Service amoureux les événements d'une existence²¹ ». C'est notamment pour se prémunir d'une telle illusion biographique que les éditions plus récentes du prince optent pour une organisation plus proche de celle du manuscrit ou font la part belle à une catégorisation davantage formelle²².

Preuve que l'itinéraire biographique et esthétique construit par le poète continue d'affirmer son importance, certain·es commentateur·ices font difficilement l'économie d'une recherche de cohésion dans l'orientation de ce parcours poétique. La catégorie de l'âge reste tout particulièrement mobilisée, même par celles et ceux qui confrontent avec raison l'apposition

¹⁸ Pierre Champion, *HC I*, p. XXXI.

¹⁹ C'est par exemple le cas de John Fox et de Mary-Jo Arn, qui avancent dans la préface de leur édition qu'avec le retour du duc en France « [i]t was not just the verse forms that changed as the years passed. His earlier poetry is written largely on courtly themes of love and loss (with political or patriotic poetry running a poor second); his later work addressed the love question less frequently and took in a variety of other subjects, including melancholy and the preoccupation of old age », « [c]e n'est pas seulement la forme des vers qui se modifie au fil des ans. Ses premiers poèmes portent en grande partie sur les thèmes courtois de l'amour et de la perte (la poésie politique ou patriotique n'arrive que loin derrière en deuxième position) ; ses œuvres ultérieures abordent moins fréquemment la question de l'amour et abordent une variété d'autres sujets, y compris la mélancolie et les préoccupations de la vieillesse » (nous traduisons), *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript*, Turnhout, Brepols, 2010, p. xvii.

²⁰ « Je n'ai pas estimé que nous ayons le droit de restituer aussi absolument une vie sentimentale qui pourrait bien être alors une vie imaginaire », *HC I*, p. XXXIII.

²¹ Daniel Poirion, « Création poétique et composition romanesque dans les premiers poèmes de Charles d'Orléans », dans *Écriture poétique et Composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 317 et p. 322 (article initialement paru dans *Revue des sciences humaines*, n° 90, 1958, p. 185-211).

²² Pour un résumé des différentes éditions de l'œuvre du duc et de leurs critères organisationnels, voir l'utile compte rendu de Christopher Lucken, « À propos d'une nouvelle édition du manuscrit personnel de Charles d'Orléans », *Romania*, Vol. 131, 2013, p. 216-227. Pour une présentation critique des choix éditoriaux de Champion, voir l'introduction de Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, *Le Livre d'amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, Paris, Champion, 2010, p. 29-32.

forcée d'une impossible unité sur l'œuvre du poète. Déjà, tout en prônant une lecture qui tienne compte de « la discontinuité de l'inspiration » du duc et fasse la part belle aux « intermittences du cœur²³ », Poirion recommandait un régime différent pour les textes qui présupposent une période de la vie particulière :

[l]e poète revient volontiers sur des images qui lui sont chères, mais il leur donne évidemment un éclairage différent. Il peut y avoir, toutefois, des notations qui sont directement liées au temps, à l'âge du poète. Des mots comme *jeunesse*, *nonchaloir*, *vieillesse*, fournissent une indication qu'on peut à priori estimer sincère²⁴.

Une analyse qui se revendique comme anti-biographique considère donc toujours l'âge comme producteur d'un indice fiable pour la datation de composition des textes.

L'ambition de rétablir une logique liée à l'âge dans l'inspiration variée des textes auréliens se rencontre ainsi régulièrement et n'est pas l'apanage des commentaires les plus anciens de l'œuvre du duc. On la retrouve à l'heure de commenter la ballade 67, qui installe rapidement un doute quant à la réelle cohérence de l'*ethos* poétique d'un Prince qui, après avoir pleuré avec noirceur l'impossibilité d'aimer de nouveau depuis la mort de sa dame, clame joyeusement à son cœur la fin de l'endormissement face à une nouvelle possibilité amoureuse : « Mon cueur dormant en Nonchaloir, / Reveilliez vous joyeusement²⁵ ». Étudiant la composition du manuscrit autographe du duc, Daniel Poirion et Pierre Champion s'étonnaient de cette évidente contradiction et cherchaient à expliquer un tel « renouveau de joie, de service courtois²⁶ ». Si Pierre Champion y lit une possible « allusion au projet de mariage avec Marguerite de Savoie, en novembre 1435²⁷ », Daniel Poirion classe la ballade dans une série également constituée de la ballade suivante, des chansons 33 à 50, de la complainte 3 et de la carole 3. L'ensemble témoignerait d'une évolution des conditions de rétention de Charles d'Orléans, qui après sa rencontre avec Suffolk aurait fréquenté la société anglaise et se serait adonné à de nouvelles amours²⁸. Les ballades 67 et 68 ne sont cependant pas les seules incohérences de l'*ethos* aurélien : s'affichant à de multiples reprises dans un rejet profond des rituels de la société amoureuse, son cœur endeuillé de noir s'accordant mal avec les célébrations de la Saint Valentin, il élabore simultanément des pièces de célébration du printemps de facture classique.

²³ *Ibid.*, p. 329.

²⁴ *Ibid.*, p. 330.

²⁵ *HC I*, ball. LXVII, v. 1-2.

²⁶ *Le Poète et le prince*, *op. cit.*, p. 289.

²⁷ *Ibid.*, Poirion résume ainsi les analyses de Champion.

²⁸ *Ibid.*, mais Poirion nuance cette interprétation en rappelant à la page suivante que « [l]a vérité lyrique n'est pas aussi simple : elle refuse la logique du temps, et ne se raccorde à l'aventure vécue que d'une manière indirecte, équivoque et souvent différée ».

L'hiver est souvent vilipendé dans cette poésie qui valorise la gaieté printanière et le poète se prend parfois à chanter la puissance de rajeunissement du printemps :

Tant enbasmées sont de odeurs
Qu'il n'est cœur qui ne rajeunie,
En regardant ces belles fleurs (*HC II*, XXXIV, v. 5-7).

Cœurs d'ennuy pieça morfondus,
Dieu mercy, sont sains et jolis ;
Alez vous ent, prenez païs,
Yver, vous ne demourrés plus ;
Les fourriers d'Esté sont venus²⁹ (*HC II*, XXX, v. 8-12).

Ce type de pièces fissure-t-il la cohérence du masque de *nonchaloir* que le sujet lyrique se plaît ordinairement à arborer face aux festivités printanières ? Sa résistance à l'écriture la plus commune de la *reverdise* se nuance incontestablement : le printemps qui réveille les cœurs pourrait bien être parvenu à rajeunir le sujet lyrique aurélien, pourtant si attaché à son chagrin. Pour Virginie Minet-Mahy, il y a bien dans l'œuvre aurélienne une « une situation paradoxale » car le poète « reste attaché à sa première école de courtoisie et de ses formes³⁰ ». De manière assez peu convaincante, Daniel Poirion lit dans cette résurgence de l'émerveillement un accès d'optimisme dû au retour en France, ou à un voyage en Italie³¹. Sans doute pourrait-on arguer du respect le plus détaché du *topos* pour justifier la coexistence de ces pièces et de celles qui revendiquent une distance par rapport aux réjouissances du printemps. Charles d'Orléans cèderait ici au goût de son public, ou au plaisir de formuler des vers qui reviennent à l'ancien ordre poétique de jeunesse. En nous gardant d'une conception trop normative et trop lisse de ce que doit être la constance d'un masque poétique quant au paramètre de l'âge, remarquons que le sujet lyrique ne s'implique pas plus avant dans l'égaiement printanier. La première personne du singulier n'apparaît pas dans les pièces citées, pas plus que dans les autres pièces qui célèbrent le retour de la belle saison. Ne sont pas employés non plus les termes clés qui permettent tout au long de l'œuvre d'identifier le masque si particulier du poète, son « nonchaloir », sa « merencolie ». Le terme « ennuy » paraît cependant, qui pourrait confondre le cœur du poète avec ces « [c]ueurs d'ennuy pieça morfondus » revitalisés par le retour du printemps. Il semble que ce type de pièce porte un discours poétique d'ordre général qui le

²⁹ Pour d'autres exemples d'un chant printanier qui rejette l'hiver sans toujours contenir le thème du réveil des cœurs, voir *HC I*, LXXIX ; *HC II*, XXXI.

³⁰ Virginie Minet-Mahy, « Récupération lyrique et courtoise d'un genre », art. cit., p. 35.

³¹ « Comment ne pas penser que le retour en France, à sa vie mondaine, ont provoqué, chez le poète, une intense curiosité ? [...] Après les paysages de France, c'est la découverte de l'Italie. Les célèbres rondeaux de printemps [...] pourraient avoir été inspirés par ce voyage qui n'a cependant suscité aucune description pittoresque », *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 293.

distingue des textes qui travaillent réellement à construire l'*ethos* poétique aurélien. La première personne du singulier n'est pas investie : tous les discours poétiques n'engagent pas le poète à part égale et chanter le printemps sans dire explicitement pour soi le retour de l'amour n'écorne peut-être que faiblement l'unité d'un masque poétique de vieillesse. Cette participation réticente à un *ethos* d'amoureux ne fait pour Jean-Claude Mühlethaler aucun doute :

[q]uand il reprend la posture de l'amant courtois, Charles d'Orléans tente de se conformer aux attentes de son public face à la littérature, mais il le fait avec un effort qui trahit l'artifice. Le poète met un masque qui cache mal l'absence de « sentiment » et le silence intérieur qui en est le corollaire³².

De manière similaire, selon Virginie Minet-Mahy, la « contradiction idéologique » dans laquelle se trouve l'œuvre aurélienne trouve sa résolution dans « le jeu de l'ambiguïté » qui marque certaines pièces et établit une distance avec le chant amoureux pratiqué³³.

Les pièces qui révèlent une permanence du régime poétique printanier et amoureux restent de fait minoritaires dans l'œuvre aurélienne. Malgré quelques entorses, le poète demeure en grande partie fidèle à son masque de vieil homme revenu d'un amour dont il affirme connaître par cœur les tours. Notons d'ailleurs que le texte prend soin de livrer la justification de ces rémanences du printemps. Plusieurs pièces disent la lassitude peut-être amusée que le sujet lyrique éprouve à voir se reproduire avec le retour du printemps les mécanismes amoureux qu'il connaît bien :

A recommencer de plus belle,
J'en voy ja les adjournemens
Que font, vers vieulx et jennes gens,
Amours et la saison nouvelle (*HC II*, LXXXII, v. 1-4).

Désormais en-dehors de l'amour, car il s'agit bien de « voir » et non de participer pleinement, le poète peut se contenter d'une position d'observateur attentif et averti et chanter la passion sans pour autant y prendre part : il est passé de « poursuivant » à « herault³⁴ ». Dès lors, on peut interpréter les éclats printaniers comme le jeu nostalgique d'un retour à l'amour sans implication réelle du sujet lyrique : il s'agirait d'élargir le champ d'application des pièces qui posent le sujet lyrique en observateur du jeu amoureux. Un rondeau est à ce titre significatif :

Pour moustrer que j'en ay esté
Des amoureux aucunesfoiz,
Ce May, le plus plaisant des moys,

³² Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 75.

³³ Virginie Minet-Mahy, « Récupération lyrique et courtoise d'un genre », art. cit., p. 36.

³⁴ « J'ay esté poursuivant d'Amours, / Mais maintenant je suis herault ; / Monter me fault en l'eschaffault, / Pour jugier des amoureux tours », *HC II*, rondeau IV, v. 1-4.

Vueil servir, ce present Esté.
 Quoy que Soucy m'ait arresté,
 Sans son congié, je m'y envoiz,
 Pour moustrer que j'en ay esté [...]
 Pour ce, je me tiens apresté
 A deduiz, en champs et en bois,
 S'Amours y prent nulz de ses droiz,
 Quelque bien m'y sera presté,
 Pour moustrer que j'en ay esté (*ibid.*, CCCLXXX).

À la faveur du mois de mai, le retour du service d'amour est un écart que s'autorise le sujet lyrique par nostalgie de son ancien état. Le rondeau ne dit pas si la preuve de ce passé à « moustrer » se destine au lectorat ou constitue une épreuve que le sujet lyrique s'impose à lui seul. Peut-être Charles d'Orléans, par les procédés réguliers de décalage qu'il met en œuvre, fait-il malgré tout valoir ses droits poétiques à l'échappée printanière et la possibilité qu'a le lyrisme de se déplacer dans la matière du temps. Même vieux, le sujet lyrique a toujours la capacité de chanter ponctuellement l'amour : il a après tout déjà été un amoureux. La convenance stylistique et sociale qui veut que les vieux hommes ne traitent pas d'amour est en partie préservée : à l'occasion de cette pièce, l'incartade se présente comme ponctuelle et reste hypothétique, elle relève *in fine* du bon vouloir d'Amour qui accordera ou non ses biens au sujet lyrique.

Il reste vrai, cependant, que Charles d'Orléans n'inscrit pas toujours de même les rémanences printanières de sa poésie dans le cadre bien délimité d'une escapade exceptionnelle. Faisons nôtre l'exhortation à la prudence de Catherine Müller qui, analysant les différents poèmes de la Saint Valentin du duc et les renouveaux printaniers auxquels ils peuvent inviter, rappelle que « la contradiction interne est une donnée essentielle du recueil de Charles d'Orléans » et qu'il faut renoncer à « chercher [dans son œuvre] une progression stricte³⁵ ». Quelques lignes plus loin, cependant, la même analyste revient au besoin d'expliquer les incohérences de l'œuvre aurélienne quant aux *personae* qu'elle avance :

[s]i Charles d'Orléans continue de composer, année après année, des rondeaux sur l'incipit « A ce jour de Saint Valentin », alors que son « sentiment » est détaché de l'amour, c'est avant tout que la substance

³⁵ Catherine Müller, « 'Veillesse fait me jouer a telz jeux' : retour sur l'écriture ludique de Charles d'Orléans dans les rondeaux de la Saint-Valentin », dans *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, dir. Sophie Albert, Mireille Demaules, Estelle Doudet *et al.*, Paris, Champion, 2015, t. 2, p. 934. Antonio Rodriguez porte une lecture plus radicale des mêmes rondeaux, affirmant qu'ils se désengagent nettement de la personne historique de Charles d'Orléans au profit d'une énonciation lyrique plus objectivée : « [c]ette subjectivité n'est pas liée à l'auteur selon les termes d'un pacte autobiographique, car la situation d'énonciation est suffisamment floue et le poème suffisamment dépouillé de circonstances personnelles pour que l'affectivité dans le texte ait un aspect radical et élargi », « 'À ce jour de Saint Valentin' : les objectivations lyriques de l'affectivité chez Charles d'Orléans », *Le Moyen français*, n° 42, 1998, p. 17.

sonore d'un tel refrain est fertile, notamment par sa rime en *-tin*, permettant des rapprochements, des gloses, des réécritures³⁶.

À propos des mêmes textes, Jean-Claude Mühlethaler et Virginie Minet-Mahy continuent de défendre la nécessité de répondre à un attendu social :

[L]e prince, trop vieux, a beau dire son malaise, exprimer sa lassitude face à des réjouissances qui ne le concernent plus [...], il n'en doit pas moins définir son moi et situer son écriture par rapport à ce qu'on attend de lui à l'occasion de cette haute fête aristocratique. Bon gré, mal gré, le lyrisme est conditionné par la doxa courtoise et le contexte idéologique³⁷.

Le désir de ramener la diversité des masques auréliens à une unité d'âge et d'esprit est certes en grande partie l'effet d'une lecture anachronique : il n'est pas certain que les contemporains du duc aient comme nous cherché à subsumer cette variété, à l'expliquer absolument. Le retour lancinant, chez les analystes du duc, du besoin d'élucider l'évolution d'une esthétique et le retour incohérent de ses thèmes reste pourtant, pensons-nous, la meilleure preuve des pouvoirs du masque de sénescence et de la tentation de systématisation dont il est porteur pour le lectorat qui le reçoit.

Le cas de la poésie de Deschamps est plus retors dans la mesure où son œuvre est plus éclatée et son *ethos* plus varié. Dans un certain nombre de textes, le poète champenois exploite lui aussi la thématique de la discordance face à la reverdie. Bien qu'il n'en fasse pas comme le duc l'un des traits principaux de son masque poétique, l'image est rigoureusement la même : en un jour qui suppose les célébrations les plus joyeuses, le sujet lyrique préfère jouer les trouble-fêtes et afficher des couleurs contraires, « vestir le noir³⁸ ». Deschamps donne cependant un sens très différent à ce décalage, qui est le résultat ponctuel du départ ou de la mort de la dame aimée, pas d'un vœu d'éloignement du jeu amoureux et de la position esthétique de distance au monde qui en résulte. Les pièces évoquées relèvent donc d'une poésie lyrique amoureuse traditionnelle, elles décrivent les habituelles alternances entre euphorie et détresse.

De fait, l'*ethos* poétique de Deschamps se dote d'une possibilité de variabilité plus grande que celui de Charles d'Orléans et se garde d'emprunter la voie trop irrévocable de solennelles annonces de renoncement. Le sujet lyrique de Deschamps endosse sans se troubler le costume de la jeunesse à diverses reprises : s'inscrivant dans une veine courtoise, il peut assumer tout aussi bien des déclarations ou des supplications aux dames aimées que des discours de portée plus générale à la gloire de l'amour. Ces pièces ne construisent certes pas la majeure partie de

³⁶ Catherine Müller, « 'Veillesse fait me jouer a telz jeux' », art. cit., p. 935.

³⁷ *Le Livres d'Amis*, éd. Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, éd. cit., p. 23.

³⁸ ED, Vol. III, CCCCXV, v. 19 ; CCCCXX, v. 19 ; CCCCLXXXI refrain.

l'œuvre de Deschamps mais elles forment un ensemble non négligeable, que le manuscrit BnF fr. 840 choisit de rassembler sous la catégorie « Balades amoureuses ». Si l'on doit renoncer à la tentation d'apposer sur cet ensemble une datation qui permettrait d'arrêter leur période de composition et d'en interpréter le contenu en fonction de l'âge du poète, on aimerait être en mesure de statuer sur la réception médiévale exacte de ces textes : y lisait-on un discours poétique plus convenu, moins piquant que le reste de la production de Deschamps ? Eustache jeune amant était-il dissocié cognitivement du pauvre Eustache ou formaient-ils les différentes faces d'un même masque poétique joueur ? Les analyses de Clotilde Dauphant démontrent que les pièces amoureuses ont moins contribué à la popularité de Deschamps que l'ensemble de ses textes à tonalité plus moraliste³⁹. L'assemblage de ces pièces en une section nettement circonscrite dans le manuscrit organisé par Raoul Tainguy doit du reste attirer notre attention. La nécessité même de placer à part les poèmes amoureux incite à les penser comme des éléments qui, par leur thématique, se démarquent du régime poétique ordinaire de Deschamps. Leur constitution en groupe homogène amène à reconnaître leur hétérogénéité par rapport au reste des pièces : « [I]a mention au crayon de *balades amoureuses* indique le projet littéraire de rassembler des ballades sous un thème parallèle à celui des ballades morales⁴⁰ », souligne Clotilde Dauphant. On trouve bien des ballades amoureuses hors de cette section IV mais elles constituent une « variation minoritaire⁴¹ ». La partition est donc avant tout thématique mais on peut supposer qu'elle recouvre d'autres distinctions. Sans pouvoir en mesurer avec certitude les conséquences sur un lectorat médiéval, notons que les poésies amoureuses de Deschamps, à un niveau plus subtil que celles de Charles d'Orléans, n'impliquent pas au même degré l'édification d'un masque poétique susceptible de générer un certain nombre d'émotions à la lecture. Le poète ne s'y appesantit pas de la même manière sur les manifestations corporelles de son amour, n'y distille pas d'éléments biographiques qui encouragent à projeter dans le sujet lyrique sa personne référentielle, n'y insère aucun jeu de mot sur son nom ou son prénom. Il n'investit pas, pour le dire dans les termes analytiques d'Antonio Rodriguez, un « contrat autobiographique » qui autoriserait une « identification plus ou moins large entre le sujet lyrique et le sujet écrivain⁴² ». Une fois de plus, Jean-Claude Mühlethaler soutient cette

³⁹ Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BN fr. 840) : composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 80-81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹ *Ibid.*, Clotilde Dauphant opère dans son étude une recension et un classement thématique des pièces amoureuses de Deschamps, en prenant soin de signaler la difficulté et le caractère arbitraire de l'entreprise, *ibid.*, p. 69-71.

⁴² Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, *op. cit.*, p. 162.

différence d'investissement dans le type d'écriture poétique pratiqué, affirmant au sujet des ballades amoureuses du Champenois :

[a]u service du mécène, le poète se voit amené à écrire des poésies d'« autrui sentement », dont la subjectivité, largement codifiée, n'engage pas le locuteur. De Deschamps à Charles d'Orléans, on évoque les fêtes du jour de l'An, la Saint Valentin ou le 1^{er} mai, ainsi que le veut la coutume dans une société pour qui l'amour et la poésie sont perçus comme un jeu sérieux⁴³.

Il en va, bien entendu, d'une visée différente des textes : les poésies amoureuses ne portent *a priori* pas de programme didactique, la communication littéraire qu'elles organisent se rapporte différemment à un impératif d'efficacité – il est dans leur cas plus esthétique qu'édifiant. Alors que dans les poèmes de moralités le vieil Eustache, le pauvre Eustache, prend son public à témoin des vicissitudes de son existence, oriente lui-même notre attention sur les éléments d'une identité qu'il souhaite être distingués comme marquants, c'est d'abord avec l'aimée, cruelle ou absente, que les textes amoureux tendent à établir un dialogue. Nous restons implicitement les réels destinataires d'une conversation amoureuse qui nous est livrée comme à des témoins indiscrets mais la nature de notre participation affective au texte ou l'invitation qui nous est faite d'associer à la personne historique la voix qui prend en charge le texte ne sont pas du même ordre⁴⁴. Le masque poétique se construit probablement avec plus d'intensité lorsqu'il prend les traits du vieil Eustache qu'à travers la voix de son avatar de jeunesse, plus désincarné.

Sans doute faut-il en dernier lieu concevoir l'incohérence que nous semble porter l'alternance des masques sous l'angle de la perte qui résulterait d'une coloration uniformément sénescence des *personae* des poètes. En se représentant comme vieux et uniquement vieux, les auteurs de notre corpus restreindraient considérablement la palette thématique de leur poésie. Pris dans un contexte d'appréciation qui continue d'accorder une grande valeur à la poésie amoureuse, il paraît complexe pour eux de produire un geste esthétique qui bannirait sans exception les objets les plus attendus de leur public, ceux qui leur donneront une audience et leur accorderont les faveurs d'un lectorat. Jacqueline Cerquiglini-Toulet conçoit un peu différemment cette survivance du printemps et soutient que si l'amour et les armes demeurent essentiels dans la poésie du Moyen Âge finissant, ils sont travaillés par l'introduction d'un troisième terme : le livre, et avec lui la réflexivité⁴⁵. Il ne s'agit plus de chanter l'amour au

⁴³ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁴ Décivant la nature du sujet lyrique du grand chant courtois, Paul Zumthor et à sa suite Michel Zink ne disaient pas autre chose : sa confiance amoureuse « n'est qu'apparente, parce que la démarche du poème est systématiquement généralisatrice » et que « le poème est refermé sur lui-même », *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 92.

premier degré, mais de se tourner vers l'amour des livres pour pallier le caractère impossible d'un sentiment dépourvu de réciprocité. La chercheuse enregistre le changement de paradigme qui a lieu dans les derniers siècles du Moyen Âge mais le considère comme la construction d'un contrepoint, d'une réélaboration de la matière des poètes, un « jeu avec la topique » :

[l]'écriture du XIV^e siècle, évitant l'ennui de la répétition, fait désirer une matière attendue, et, par là même, la renouvelle. Formellement, en modifiant l'économie narrative ou topique de ces lieux et de ces schèmes espérés. Idéologiquement, en les rééquilibrant, ou en les déséquilibrant, par un propos qui les encadre, un contexte nouveau. Travail de montage qui met en œuvre le différé, joue avec le désir⁴⁶.

En appliquant ces réflexions au sujet qui nous occupe, nous gagerons que la sénescence des poètes participe de ce « [t]ravail de montage », de renouvellement et de reformulation qui ne se présente pas comme une substitution pure et simple de poétique mais utilise une matière première qu'elle réarrange⁴⁷. En ce sens, les masques de jeunesse que les vieux poètes se donnent appartiendraient à un geste esthétique concerté. Ils relèveraient moins d'une contrainte extérieure exercée par le goût du public que de la volonté de mettre en valeur la distance entre une poésie printanière traditionnelle, à laquelle ils savent très bien s'exercer, et la vieillesse dont ils s'arrogent les infléchissements thématiques. En d'autres termes, des rémanences du printemps sont nécessaires pour mieux percevoir le renouvellement hivernal.

Nous aimerions pouvoir affirmer pleinement qu'en pratiquant occasionnellement une poésie printanière, les poètes se contentent de diversifier leur production ou répondent de mauvaise grâce à une attente à laquelle il leur est impossible de ne pas se plier. Face à l'impossibilité d'unifier excessivement l'*ethos* des poètes, l'examen des textes de Charles d'Orléans et d'Eustache Deschamps révèle toutefois que les voyages dans le temps que s'offrent ponctuellement les sujets lyriques ne remettent pas en cause les spécificités d'une *persona* de poète vieillissant. Investi à un moindre degré, le masque de jeunesse n'offre pas les mêmes ressources métapoétiques. Pourvoyeuse d'une réflexion sur une pratique d'écriture et d'une communication poétique renouvelée, la sénescence contribue à construire entre les poètes et leur lectorat un lien qui nous encourage précisément à questionner les ambivalences de leur *ethos*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ Bien que l'idée de substitution soit présente dans l'ouvrage de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, elle est parfois nuancée : « [d]es lieux, des saisons, des objets se substituent à d'autres comme motifs topiques, ou plus subtilement les encadrent, les décentrent », *ibid.*, p. 93.

2. L'hiver en plein cœur de l'été

Un déplacement dans le temps d'une autre nature vient questionner les présupposés de notre objet d'étude : quelles leçons tirer de la possibilité que des poètes manifestement jeunes affichent le masque de la sénescence ? Une fois de plus, la légèreté avec laquelle les poètes des XIV^e et XV^e siècles traitent leur position dans le temps incite à penser que le vieillissement n'implique pas forcément une expérience ontologique mais relève bien de l'inscription dans un type de discours dont il faut adopter les marques, la sénescence étant l'une d'elles. Si de jeunes poètes peuvent s'en emparer, c'est donc que la présentation de soi en vieillard constitue pour l'essentiel une fiction poétique, le public médiéval n'étant pas ici plus qu'ailleurs amené à confondre la personne réelle du poète avec le sujet lyrique de ses textes. Pourtant, les jeunes poètes se représentant en vieillards laissent affleurer des indices quant au caractère usurpé de leur identité, générant ainsi un doute : l'identité de sénescence ne comporte-t-elle pas un ancrage trop biographique pour que l'on s'approprie ainsi impunément ses caractéristiques ?

a. Froissart et Villon, vieillards trentenaires

Il nous faut présenter brièvement cette nouvelle occurrence de sénescence choisie pour bien juger de l'obstacle constitué. Notre corpus contient deux exemples particulièrement notables. Froissart combine dans le prologue du *Joli Buisson de Jonece* les signes d'un *ethos* poétique de sénescence : la mélancolie des souvenirs de son séjour en Angleterre et la conscience du temps qui passe, la tristesse de l'hiver environnant et le tarissement de l'inspiration poétique⁴⁸. Alors que ces éléments laissent supposer que le poète a atteint un âge relativement mûr, Froissart dépose volontairement un indice important de l'ancrage référentiel de son texte, qui entre en franche contradiction avec le masque affiché : le poète affirme avoir trente-cinq ans. De la même manière, François Villon, rédigeant son *Testament*, avance sous le masque du poète vieillissant revenu de tout : il est sur le point de rendre son dernier soupir, ses amis sont morts, il regrette de n'avoir pas consacré plus de temps aux études dans sa jeunesse et affirme avoir renoncé à chanter l'amour⁴⁹. Pourtant le poète n'a que trente ans, il le souligne dès les deux premiers vers du texte – « [E]n l'an de mon trentiesme aage, / Que toutes mes hontes j'euz beues⁵⁰ » – et le rappellera une nouvelle fois en stipulant la date de rédaction du *Testament*,

⁴⁸ Froissart, *JB*, v. 371-378 ; v. 858-867 et v. 453-459.

⁴⁹ Villon, *T.*, v. 2245-230 ; v. 201-206 ; v. 717-720.

⁵⁰ *Ibid.*, I, v. 1-2.

d'une portée toute personnelle : « Et escript l'an soixante et ung, / Lors que le roy me delivra / De la dure prison de Mehun⁵¹ ».

Ancrer ces deux textes dans leur contexte d'appréciation s'avère utile pour saisir leur part de singularité. Au moment où Villon et Froissart écrivent, ils sont à notre connaissance les seuls poètes qui s'approprient aussi nettement le masque de vieillesse sans y être autorisés par une forme de référentialité, ou du moins en insistant aussi clairement sur une donnée chiffrée qui rend leur *ethos* paradoxal⁵². Même si l'on peut faire l'hypothèse que Deschamps, Charles d'Orléans ou Michault Taillevent auraient produit des pièces sur leur sénescence alors même qu'ils étaient jeunes, leurs textes n'affichent pas avec autant d'évidence une dissymétrie entre l'âge prétendu et l'âge réel. Nous avons vu que le masque de vieillesse demeure bien souvent sans âge, du moins sans âge précis, et que cette indécision le rend justement disponible au plus grand nombre de poètes. Le public médiéval est probablement accoutumé à l'imprécision et l'on voit mal l'intérêt que Froissart et Villon trouvent à installer de leur propre chef une telle dissonance. On peut, de ces deux exemples, tirer une question : pourquoi le discours poétique a-t-il intérêt à se contredire de manière aussi évidente ? Pourquoi affiche-t-il des marques d'un vieillissement qui entrent en discordance avec l'âge que le poète se donne, ou qu'on lui suppose ?

Une première étape du raisonnement consisterait à lire dans ces textes l'expression d'un temps vécu, ressenti, plutôt que d'une vérité biologique et sociale. Peut-être les vers de Villon et de Froissart viennent-ils nourrir le débat entrepris par les historiens du vieillissement il y a quelques décennies à propos de la prégnance réelle des schémas des âges de la vie sur les

⁵¹ *Ibid.*, XI, v. 81-83.

⁵² Il est vrai qu'Octovien de Saint-Gelais pourrait constituer un troisième exemple paradigmatique, puisqu'il se représente en vieil homme alors qu'il a à peine atteint trente ans dans le *Séjour d'Honneur*. Nous y reviendrons, mais son cas nous semble en vérité relever d'une manipulation quelque peu distincte des signes contradictoires de la jeunesse et de la vieillesse, et a par ailleurs été très bien analysé par l'étude de Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine*, *op. cit.*, p. 559-564.

mentalités médiévales⁵³. Il n'est pas certain que les hommes et femmes du Moyen Âge aient réellement conçu le cours de leur existence en des étapes aussi précises que celles que dessinent ces documents et l'on peut penser que les âges annoncés par Villon et Froissart sont la preuve manifeste de cette possibilité d'affranchissement. La conception subjective du temps est en outre bien connue à la période médiévale par les réflexions de Saint Augustin, qui soutient une incorporation par le sujet chrétien du sentiment du temps qui passe⁵⁴. Sans trancher le débat, on peut très bien entendre qu'une part de subjectivité modifie à toute époque la conscience qu'on a de soi et de son âge réel ou vécu. Après tout, Villon et Froissart peuvent à bon droit affirmer se sentir vieux à trente ans sans qu'un public médiéval s'en offusque ni ne relève là une anomalie frappante au regard de ses conceptions ordinaires des âges de la vie. À trente-cinq ans, Froissart peut faire valoir un vécu suffisamment riche en expériences variées pour intérioriser un sentiment de vieillesse : il s'est expatrié plusieurs années, s'est établi dans plusieurs cours d'Europe, a largement débuté une carrière de chroniqueur et de poète et a connu la perte douloureuse de sa protectrice la reine Philippa. Michel Zink remarque ainsi l'importance du temps vécu chez cet auteur qui « s'attribue à des moments donnés des âges incompatibles » :

[c]omme si la date de sa naissance était une matière privée jusqu'à en être subjective, comme si seul comptait le sentiment qu'il a de son âge à un moment donné – sentiment susceptible de variations. Comme si ce chroniqueur du temps objectif avait de l'expérience du temps, avait du temps vécu, une conception proprement augustinienne, celle d'un temps purement subjectif⁵⁵.

Quant à Villon, avec toute la prudence nécessaire à l'approche la biographie lacunaire et mythifiée du « povre » poète, il ne serait pas étonnant qu'il éprouve prématurément les premières marques de la sénescence, lui qui a déjà connu la prison, parcouru la France, s'est investi dans le cercle de Blois.

⁵³ Philippe Ariès et Georges Minois s'opposent sur la question. Pour le premier « [l]es 'âges', 'âges de la vie', 'âge de l'homme', correspondaient dans l'esprit de nos ancêtres à des notions positives si connues, si répétées, si usuelles, qu'elles sont passées du domaine de la science à celui de l'expérience commune. Nous n'avons plus idée aujourd'hui de l'importance de la notion d'âge dans les représentations anciennes du monde. L'âge de l'homme était une catégorie scientifique du même ordre que le poids ou la vitesse pour nos contemporains », *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 6. Cependant Georges Minois s'oppose à cette théorie, et pense les âges de la vie comme un simple « jeu intellectuel ». Il conteste : « [...] ces conceptions étaient-elles aussi populaires que l'affirme Philippe Ariès ? Probablement pas au Moyen Âge. Du XI^e au XIII^e siècle, elles n'apparaissent que dans des ouvrages savants, le plus souvent en latin, comme *Le Grand Propriétaire*. Quant aux fresques et sculptures, leur sens symbolique ne pouvait être perçu que par une infime minorité. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle, et plus encore au XIX^e, que les âges de la vie deviendront un thème populaire, grâce notamment à la multiplication des gravures et des almanachs », et conclut que « [...] le découpage des 'âges de la vie' est un jeu intellectuel qui ne correspond à aucune réalité dans les faits et dans le droit. La vie humaine est une et indivisible. Elle commence au baptême et finit dans la tombe », *Histoire de la vieillesse en Occident, op. cit.*, p. 227 et p. 284.

⁵⁴ Voir Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre XI, éd. Pierre Pellegrin, Paris, Nathan, 1998.

⁵⁵ Michel Zink, *Froissart et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 16.

On peut dès lors mettre en cause dans les deux exemples donnés l'existence d'une véritable discordance entre stade de la vie revendiqué et âge réel. Trente ans, serait-ce après tout un âge convenable pour se prétendre vieux en cette fin de Moyen Âge ? L'hypothèse gagne à être confrontée aux étapes que les schémas des âges de la vie prennent soin d'échelonner. Dans la conception qu'ils exposent du cours normal d'une vie et de ses étapes, trente ans correspondent plutôt au faîte de l'existence qu'à son point de déchéance : l'homme médiéval – nous avons déjà rappelé que ces schématisations ne prennent pas pour modèle une vie de femme – atteindrait alors l'acmé de sa puissance physique et sociale, il est débarrassé des folies et des errements de la jeunesse sans être encore touché par la déliquescence corporelle de la sénescence⁵⁶. Le prisme chrétien s'imprime à ces développements, pour donner un poids symbolique à la trentaine, devenue âge parfait de la mort du Christ⁵⁷. Dans la poésie de Deschamps – poète qui, nous l'avons vu, s'est probablement le plus attaché à déployer ce *topos* – les divers schémas des âges de la vie exposés n'exploitent pas toujours les mêmes modalités de division mais voient avec constance dans la quarantaine le temps de la maturité, de la recherche de pouvoir social et de thésaurisation, si ce n'est le temps de l'accomplissement :

L'en n'y puet pas sa vie retarder,
 Au mieulx venir, de .LX. ans ou moins,
 Dont .XX. ans sont en jonesse gastez,
 En doubte d'ame et autres perilz mains ;
 Dix ans y a pour tirer a ses mains
 L'avoir mondain qui a dure s'assemble,
 Dix ans regner et dix ans estre vains⁵⁸ (ED, Vol. I, XXV, v. 9-16).

De fait, Deschamps suit le découpage proposé par le *De Miseria*, qui réserve lui aussi à cet âge l'occupation de l'accumulation⁵⁹. Entre trente et trente-cinq ans, Froissart comme Villon devraient donc se sentir en position de « regne » et non de déchéance, mener une avide

⁵⁶ Sur la trentaine comme âge de force et de stabilité dans la plupart des découpages des âges de la vie, voir l'excellente synthèse d'Agostino Paravicini Bagliani, « Âges de la vie », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 7-19.

⁵⁷ « Grâce à un passage de la Lettre aux Éphésiens [...], l'idée put s'imposer selon laquelle le Christ avait été baptisé et était mort à un 'âge parfait'. Cet âge, celui de la stabilité et de la maturité physique idéale, devint bientôt l'âge de la perfection spirituelle et de la Résurrection », *ibid.*, p. 17.

⁵⁸ Pour d'autres exemples de pièces qui présentent la période des trente et quarante ans comme une phase nécessaire de thésaurisation, voir notamment ED, Vol. I, CXXVIII, Vol. II, CCXCVII, Vol. III, CCCXXI, Vol. IV, DCLXXV.

⁵⁹ Deschamps traduit la partition de l'existence proposée par Lothaire de Segni en ces termes : « [...] vint ans mescongnoussiez, / Dix ans vous esjouissiez, / Dix ans dittes : 'L'avoir cueil' / Dix ans dittes : 'Je me dueil', / Dix ans estes rassotez », Vol. II, CCCX, « Double lay de la fragilité humaine », XIII, v. 242-246. Robert Magnan affirme également que la vision que Deschamps donne de la période de la vie qui s'étend entre trente et quarante ans est plutôt optimiste, "Eustache Deschamps and the Course of Life", art. cit., p. 230-231. Voir le bilan qu'il propose sur les différentes traditions savantes qui se nouent pour faire des trente ans un âge positif, proche de la perfection, *ibid.*, p. 241.

recherche de considération sociale et de richesse : Dante, dans le *Convivio*, affirme que lors de sa trente-cinquième année l'homme se trouve comme le Christ « parfaitement nature⁶⁰ ». Il n'est ainsi pas indifférent que Froissart fasse immédiatement se succéder à la déclaration de son âge un remerciement à la bonté divine d'avoir favorisé l'épanouissement de son existence jusqu'à trente-cinq ans :

Si ai je en ce monde aresté
.XXXV. ans, peu plus, peu mains,
Dont j'en lo Dieu a jointes mains
Qui m'a amené si avant
Et qui me remet au devant
Sa nativité, sen enfance,
Sa sainte june et sa souffrance,
Sa digne resurrection,
Et s'amirable ascension (Froissart, *JB*, v. 793-801).

Par un ensemble de discrets réglages poétiques, le poète prend soin de mettre en valeur la déclaration de son âge au vers 794 : le détail du chiffre est placé en position tonique en début de vers, il inaugure une succession de monosyllabes et se démarque par un rejet. Il est ainsi particulièrement visible et audible, dans l'espace de la page comme dans le rythme de la lecture. Il semble que le chiffre doive être dit avec une clarté que parachève l'expression qui le suit, « peu plus, peu mains » : étrange syntagme proverbial, qui vient souligner inutilement une fatalité, ou se féliciter de l'apparente perfection du « trente-cinq ». Nous n'avons pas connaissance d'une gratitude similaire exprimée à Dieu par un poète après déclaration de l'âge atteint. Fleur Vigneron s'en étonne également et établit un parallèle avec l'entrée plus franche que propose le texte de Villon :

[...] l'expression est sans doute un moyen d'attirer l'attention du lecteur, une technique stylistique de soulignement, ce qui est utile, car cet âge clé n'est pas donné au début du poème, comme c'est le cas dans le *Testament* de François Villon. L'annonce de l'âge au premier vers du *Testament* est un procédé de mise en valeur de cette information par le choix de sa place dans le poème. Jean Froissart a opté pour une autre solution : ajouter la locution *peu plus, peu mains* qui permet d'attirer l'attention du lecteur pour compenser le fait que cet âge ne soit donné qu'au vers 794⁶¹.

Il est quoi qu'il en soit certain que la mention de Dieu vient nuancer une mise en avant de soi dans le discours : du sujet lyrique, on passe rapidement à l'énumération des multiples dons de la puissance divine. Toute présomption est effacée au profit d'une reconnaissance, saturant le texte de possessifs qui rendent grâce (« *sa* nativité », « *son* enfance », etc.). Parcourir les étapes de la vie du Christ au moment même où il vient de décliner son âge, est-ce pour le poète établir

⁶⁰ Dante, *Convivio*, dans *Œuvres complètes*, éd. André Pézard, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 516.

⁶¹ Fleur Vigneron, *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, *op. cit.*, p. 113.

une équivalence entre le cours de l'existence divine et la sienne, comme celle de tout être humain ? L'occasion serait alors saisie d'insérer dans ses réflexions sur le temps qui passe la perspective du salut. La gratitude et le contentement exprimés, le parallèle dessiné avec le parcours christique détonnent étonnamment avec l'introduction si volontiers dysphorique du texte, qui reprend les traits connus d'une morosité sénescence hivernale. Commentant cet extrait du *Joli buisson de Jonece*, Marylène Possamaï-Pérez note à juste titre que Froissart marque là un net pas de côté par rapport à l'évocation du mythe de la Fontaine de Jouvence qui précède directement la mention de l'âge, et ce « au profit de la description du Jugement Dernier, ce qui peut-être préfigure le renversement de la fin du dit⁶² ». Froissart et Villon s'ancrent peut-être dans une autre tradition symbolique qui implique notamment la perspective christique et fait du milieu de la vie l'acmé de l'existence. Olivier Pot a en effet montré comment, de Dante à Montaigne, se met en place ce qu'il nomme « le modèle anthropologique du 'milieu de vie'⁶³ ». Selon le chercheur, le franchissement de seuil par lequel s'inaugure la *Divine Comédie*, plaçant le narrateur au « *mezzo del cammin di nostra vita*⁶⁴ », prend sa source dans la conception platonicienne de « l'image de l'arc tendu » qu'est le cours de l'existence et qui place en opposition l'ascension du jeune âge et le déclin de la maturité. Dans cette représentation particulière du trajet humain, l'acmé de l'existence se place aux environs de trente-cinq ans⁶⁵ et s'articule nécessairement à une pensée médicale : Olivier Pot défend que la mélancolie constitue le cadre humoral nécessaire à la capacité d'élévation que confère la maturité, elle domine « pendant la période de transformation biologique qui mène de la jeunesse à la vieillesse⁶⁶ ». Plus encore, le chercheur affirme que « le biographème du passage » ne cristallise pas seulement une crise morale mais « localise au surplus le point critique de la fiction dont l'origine ne saurait se saisir que dans le déplacement et le dépassement de toute origine⁶⁷ ». Le milieu de la vie se présente comme le point de génération le plus favorable à l'écriture car il aboutit à diviser l'identité auctoriale, qui renie l'inspiration de la jeunesse pour revendiquer son aspiration à la maturité, invitant « à repenser toute représentation et fiction comme la genèse critique d'un désir primitif qui sait devoir se couper de son origine⁶⁸ ».

⁶² *Le Joli buisson de Jeunesse*, trad. Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Champion, 1995, p. 35.

⁶³ Olivier Pot, p. 147.

⁶⁴ « Au milieu du chemin de notre vie », Dante, *La Divine Comédie*, éd. Carlo Ossola, trad. Jacqueline Risset, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2021, Canto I, v. 1.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 114. Olivier Pot renvoie au *Convivio* de Dante, éd. cit., p. 515-517.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 136 et p. 130.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

On comprend bien quel cadre utile les analyses stimulantes d'Olivier Pot offrent pour comprendre le contexte symbolique qui permet à Froissart et Villon la revendication d'un âge seuil. De fait, tous deux en appellent à un changement d'inspiration poétique produit par l'âge⁶⁹. Pourtant, c'est encore l'insistance évidente portée sur une contradiction qui doit selon nous nourrir l'explication de ces textes, lesquels produisent volontiers les signes contradictoires du reniement et du regret, de la maturité vieillissante et de la vitalité juvénile. Il s'agira dès lors de comprendre les indices discordants qu'affichent volontairement les deux poètes et les écarts qu'ils installent par rapport à une tradition. Nous tenterons donc de scruter plus attentivement le rôle que jouent ces déclarations paradoxales d'âge au sein de chacun des deux textes.

b. Le *Joli Buisson de Jonece* ou le printemps retrouvé d'un faux sénescence

Le décalage qu'organise le texte de Froissart entre les signes qu'il véhicule du vieillissement du sujet lyrique et l'âge relativement jeune qu'il annonce demeure d'autant plus frappant que le poète choisit d'intégrer à son récit un schéma en règle des âges de la vie qui ne correspond pas au déclin pensé par Olivier Pot. Prétextant expliquer la nature du buisson dans lequel elle vient de conduire le sujet lyrique, l'allégorie de Jeunesse saisit l'occasion de dérouler les différentes étapes de l'existence humaine en fonction de l'âge et des planètes qui gouvernent à chaque stade sa nature. La répartition en sept périodes correspond au découpage pythagoricien le plus classique et les traits ou la planète associés à chaque étape de vie n'ont rien pour surprendre. Le texte ne laisse apparaître aucune ambiguïté dans son décompte. Après avoir joui jusqu'à trente-quatre ans de l'influence bénéfique du soleil qui a favorisé son accession à un statut de sécurité matérielle et de respectabilité, l'homme passe sous la domination de Mars, « qui douze ans regne » :

Celle a sus l'omme .I. moult grant regne.
Car par lui prent le congnaissance
Que c'est d'avoir et de poissance (Froissart, *JB*, v. 1653-1655).

Loin de se confiner de sitôt dans l'appréhension du trépas ou la nostalgie de la jeunesse, cet âge, qui correspond à celui que le sujet lyrique affirme précédemment avoir atteint, se distingue

⁶⁹ L'analyse d'Olivier Pot se porte en effet ponctuellement sur François Villon, nous y reviendrons. Fleur Vigneron investit les conclusions d'Olivier Pot dans son analyse de Froissart et considère que « Jean Froissart manipule un temps subjectif et un âge symbolique », qui bénéficie de la tradition du Christ mélancolique et du passage à l'hiver conçu comme « un moment de crise, une position sur un seuil, une frontière entre jeunesse et vieillesse, entre écriture de la joie et écriture de la mélancolie », *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 114.

par son insatisfaction querelleuse. L'homme éprouve alors le besoin d'acquérir les honneurs qu'il ne possède pas encore :

Bien li samble qu'il en soit heure.
D'estre appellés et avanchiés
Ne seroit il jà estanchiés (*ibid.*, v. 1657-1659).

Froissart montre ici son entière connaissance des dispositions d'esprit attachées à chaque âge de la vie et énonce l'idée commune d'un âge intermédiaire de l'existence caractérisé par sa puissance ou sa soif de puissance. Il faut pourtant tenir compte du désintéret profond qu'il attribue alors à sa figure de projection : le sujet lyrique, qui a déjà entamé le processus de rajeunissement permis par la grâce du rêve dans lequel il est plongé, exprime sans fard le peu d'intéret qu'il accorde à cet exposé trop docte. « Bien vous oi, mès c'est sans entendre », dit-il à Jeunesse, car son cœur est tout au charme de la joie printanière qu'il goûte alors. Il préfère se divertir et profiter du lieu plutôt que d'entendre ainsi « [p]arler de grant astronomie », une science trop sérieuse, « [c]ar, au voir dire, je n'ai mie / L'art ne l'arest sus tel ouvrage⁷⁰ ». Le jeune homme se montre lucide quant à la cause de son indifférence, un tel esprit de sérieux n'étant pas propre à plaire à la jeunesse : un temps viendra où il s'y intéressera sûrement, mais l'heure est présentement à la fête, aux jeux et aux danses, « Car leurs saisons ont toutes choses⁷¹ ». Le minutieux discours explicatif de Jeunesse, structuré méthodiquement d'âge en âge et de planète en planète, se voit donc comiquement réduit à néant en quelques vers par la gaieté irrésistible du sujet lyrique. La gravité de l'amorce qu'avait proposée Jeunesse à son discours n'a sans doute pas aidé à susciter la curiosité du jeune homme : il souhaite rapporter la « [l]içons d'astrologie grans » que lui avait donnée à l'école « [u]ns mestres en philozophie » il y a plus de dix ans de cela⁷². Ces prolégomènes contribuent fortement à souligner l'esprit de sérieux qui émanera des vers suivants et Michel Zink a raison de noter avec humour que Jeunesse a « infligé une leçon d'astronomie⁷³ » au pauvre sujet lyrique. La mince remarque conclusive de Jeunesse, qui regrette d'avoir tant prolongé la leçon, achève de donner raison à la désinvolture du jeune héros :

Je ne seroie ja nesis
De parler ent .III. jours entiers,
Voire s'on m'ooit volentiers (*ibid.*, v. 1705-1707).

⁷⁰ Froissart, *BJJ.*, v. 1709 ; v. 1723 et v. 1724-1725.

⁷¹ *Ibid.*, v. 1735.

⁷² *Ibid.*, v. 1560 et v. 1559.

⁷³ Michel Zink, *Froissart et le temps, op. cit.*, p. 151.

Par les deux assertions de Jeunesse qui encadrent le discours, le texte anticipe et met en scène l'ennui que peuvent susciter les explications données. Ces remarques vont dans le sens de la lecture que Sarah Kay suggère de la présentation par Jeunesse du buisson, derrière laquelle il faut déceler une ironie qui décrédibilise la prétention au savoir usurpée par Jeunesse⁷⁴. Froissart justifierait-il ainsi l'écart volontiers pris par rapport à la cohérence psychologique des âges que dictent les découpages scientifiques des âges de la vie ? C'est peu probable : le texte est prolix en notations sur les âges de la vie et sur les activités qui conviennent à la jeunesse⁷⁵. Après un réveil qui le plongera de nouveau en plein cœur de l'hiver et mettra fin à la parenthèse printanière⁷⁶, le narrateur reviendra d'ailleurs de lui-même aux préoccupations chrétiennes du salut que son avatar de jeunesse rejetait nonchalamment. Par la légèreté du héros devant la leçon qui lui est imposée, Froissart rend plus manifestes les conséquences magiques du rajeunissement qui s'est opéré dans le sommeil : nul doute que le caractère du poète a perdu quelques années, puisque son goût de l'étude s'est mué en rejet des discours édifiants. Les assertions de Jeunesse sont peut-être une discrète déclinaison du désespoir que partagent les moralistes du Moyen Âge finissant devant l'inefficacité de leurs discours d'avertissement. Plutôt que déplorer le manque d'attention qu'on prête à ses exhortations, Froissart se met finement en scène en jeune étourdi qui ne prête pas garde aux sages conseils qui lui sont donnés.

À ce stade de notre explication, le décalage entre représentation des signes de l'âge et âge déclaré dans le *Joli buisson de Jonece* demeure toujours inexplicé. Il s'est même complexifié : la leçon d'astronomie détaillée de Jeunesse ne laisse aucun doute sur la parfaite connaissance que le poète a des schémas des âges de la vie et témoigne d'une prise en compte au moins partielle de la distribution des traits de caractère en fonction de l'âge. On peut spéculer sur les raisons qui ont poussé Froissart à inscrire dans son texte une explication savante qui le met de manière si évidente en porte-à-faux quant à la cohérence de son discours. En replaçant la logique de l'extrait dans le contexte littéraire de son époque, on peut y lire le goût d'un discours savant qui se prête bien à une déclinaison poétique ou l'envie de proposer sa propre version

⁷⁴ Cette ironie se joue selon Sarah Kay dans le flou qui nimbe les souvenirs probablement peu fidèles de Jeunesse quant à la leçon qu'il restitue, ainsi que dans son usage dévoyé d'un lexique scolastique, *The Place of Thought*, *op. cit.*, p. 127-128.

⁷⁵ Marylène Possamaï-Perez souligne à plusieurs reprises dans sa traduction du texte le goût de Froissart pour ce qu'elle nomme la « théorie des âges », *Le Joli buisson*, trad. cit., p. 48, p. 73, p. 99. De fait, les passages qu'elle annoté témoignent d'une conception rigoureuse des loisirs qui appartiennent à la jeunesse, voir par exemple l'argumentation que Jeunesse développe auprès de la dame qu'aime le poète : « Car nous ne volons que leeches, / Joie, esbatemens et joneche / Apoint prendre et apoint laier, / Le tamps et le monde paiier, / Ensi que li saisons le donne / Et que nature en vous l'ordonne, / Qui estes jone, lie et friche / De membres et de santé riche », *Froissart, JBJ*, v. 4166-4173.

⁷⁶ « [...] pas n'adonnoit la saisons, / Qui estoit yvreuse et froide, / Et li airs qui le temps refroide », *ibid.*, v. 5087-5089.

d'un *topos* qui circule massivement dans la littérature du temps⁷⁷. L'insertion du schéma se justifie également par l'organisation du *Joli buisson de Jonece* et son inflexion chrétienne finale. Même congédié temporairement par un sujet lyrique qui répond au comportement qu'on attend de son âge, le schéma sert d'amorce, d'étape nécessaire pour conduire au discours conclusif. Le *Joli buisson de Jonece* se distingue par sa fin très abrupte et son évolution radicale de ton. Le réveil pour le moins brutal du sujet lyrique vieillissant a de quoi surprendre, il interrompt le récit joyeux du jeu des souhaits qui occupait les diverses allégories et laisse en suspens la proclamation du vainqueur. Alors que la jeune assemblée s'apprête à aller trouver Amour qui doit désigner le vainqueur du jeu, la brusquerie d'un geste réveille le narrateur et le ramène à des préoccupations plus graves : « On me boute, et lors je m'esvelle⁷⁸ ». Suivent alors une réflexion sur le salut et un lai à destination de la Vierge. Froissart organise vraisemblablement une frustration narrative destinée à rendre plus efficace sa leçon : ces préoccupations de jeunesse ne sont que vécilles au regard du salut, seule pensée qui importe. Pour soudaine qu'elle paraisse, l'inflexion imprimée au texte a été préparée par un certain nombre d'indices, au nombre desquels on peut compter le schéma des âges de la vie déployé par Jeunesse⁷⁹.

Si l'inscription du schéma des âges de la vie s'explique par la volonté de disséminer des mises en garde quant à la nécessité de songer au salut, attribuer une explication à la mention chiffrée que Froissart fait de son âge demeure moins évident. Plus encore qu'à une structure symbolique, le dévoilement de ce chiffre médian permet peut-être au poète de tenir une ligne intermédiaire extrêmement ténue entre différents types de discours. Certes, les trente-cinq ans dissonent avec une partie de son texte, ils font peser un fort soupçon d'emphase sur sa tristesse, sur l'atmosphère hivernale que Froissart construit, sur la nostalgie à laquelle son sujet lyrique se complaît ou sur la réelle nécessité de son discours moral. Dans le même temps pourtant, les

⁷⁷ Aux nombreuses pièces de Deschamps, on peut ajouter les textes de Jean Le Fèvre de Ressons, qui s'empare aussi du *topos* de la correspondance entre le corps des planètes et celui de l'homme, qu'il reprend au *De Vetula* dans sa traduction du texte (*op. cit.*, v. 4288-4398) et reproduit dans *Le Respit de la mort* (voir v. 915-999, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Société des anciens textes français, 1969, p. 35-38). Il ne relie cependant pas la question aux âges de la vie et au vieillissement. Marylène Possamaï-Perez signale également que ce développement astrologique dans l'œuvre de Froissart n'était pas pour déplaire au goût de Charles V, *Le Joli buisson de Jonece*, trad. cit., p. 48.

⁷⁸ Froissart, *BJJ*, v. 5080.

⁷⁹ Pour Sarah Kay, la forme même du buisson constitue l'un de ces indices. Sans se concentrer particulièrement sur les âges de la vie mais en soulignant la mutabilité frappante de ce buisson de Jeunesse, dont la forme et le sens ne cessent de se recomposer, elle y lit l'image proleptique d'un parcours de chrétienté qui doit servir de modèle au sujet lyrique : “[i]ts shimmering mutability would be a sign that it was already inviting him radically to recast it in something more like its true (i.e., eternal, Christological) form”, « [s]on mouvement chatoyant serait le signe qu'il l'invitait déjà à le refondre radicalement en quelque chose de plus proche de sa forme véritable (c'est-à-dire une forme éternelle, christologique) » (nous traduisons), *The Place of Thought, op. cit.*, p. 132.

trente-cinq ans préservent le deuxième versant du *Joli Buisson de Jonece* : son pan amoureux. En déclarant son âge, Froissart, nous semble-t-il, se sauve du ridicule. Les frasques de sa jeunesse amoureuse ne sont pas si lointaines, il ne nous est pas donné de rire d'un vieillard courtisant de nouveau une jeune femme qu'il a aimée il y a des décennies. Souhaitant exploiter simultanément un discours courtois valorisant l'amour et un propos didactique le condamnant, Froissart ne pourrait assumer un écart d'âge dont Machaut semblait peu s'embarrasser, ou qu'il passait du moins sous silence. De fait, la sénescence n'est pas un thème du *Voir Dit* et n'entre pas dans l'autoportrait, pourtant bien dévalué, que le poète propose de lui-même :

je sui petis, rudes et nyces et desapris, ne en moi n'a scens, vaillance, bonté ne biauté par quoi vos doulz yeus me deussent veoir ne regarder⁸⁰.

Le passage a été commenté par Jacqueline Cerquiglini-Toulet qui, dans une analyse célèbre, a montré qu'il s'agit là d'un « portrait codé », « le portrait conventionnel du clerc », par lequel le poète met en évidence son entrée dans un domaine amoureux qui constitue d'ordinaire l'apanage du chevalier⁸¹. Mais alors que la chercheuse lit dans le texte les marques d'une sénescence symbolique – le portrait « peint en Machaut à la fois le clerc et le vieillard⁸² », affirme-t-elle –, nous ne lisons dans ces lignes aucun des attributs traditionnels du grand âge. Il semble plutôt que Machaut ait résolument choisi de passer sous silence, dans son autofiguration de laideur, les éléments qui feraient trop directement signe vers un important écart d'âge avec Toute Belle. Froissart hérite probablement de cette tentation de l'évitement mais épouse une stratégie distincte en atténuant volontairement le masque de sénescence, employant un détour que nous avons vu à l'œuvre chez les femmes du désert d'amour de Deschamps : dire qu'il a trente-cinq ans permet de garantir le sérieux de son discours amoureux. Les trente-cinq ans préservent ainsi la grâce de la scène de retrouvailles avec Vénus et donnent au poète la possibilité de se lamenter sur le temps passé et la jeunesse perdue – « Car mes jones tamps est passés, / Sans pourveance et sans ressort⁸³ » – sans pour autant afficher des marques physiques trop avancées de la sénescence :

« Comment q'un peu soie chenus,
Dame, di je, dont j'ai anoi,
Assés bien je vous recognoi » (Froissart, *JB*, v. 881-883).

⁸⁰ Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. Paul Imbs, Paris, Librairie générale française, 1999, Lettre VI, p. 150.

⁸¹ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle : 'un engin si subtil'*, Paris, Champion, 2001 (1^{ère} éd. 1985), p. 109-111.

⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁸³ Froissart, *JB*, v. 919-920.

L'atténuation de la blancheur des cheveux n'est pas seulement une coquetterie d'homme mûr, elle réaffirme le contexte exact de la rencontre, qui n'est pas un dialogue inconvenant entre un vieil homme et Vénus. Soulignons que cette ligne ténue que Froissart parvient à maintenir entre les âges rapproche son texte de la stratégie très particulière mise en œuvre par le *Séjour d'Honneur* quant à l'identité générationnelle de son narrateur. Le cas du texte de Saint-Gelais diffère dans la mesure où la topique même du récit de pèlerinage suppose que la narration trouve son aboutissement dans la vieillesse du personnage. Si le texte saisit tout d'abord l'Acteur dans un sentiment de vieillesse combattu par Sensualité, le chemin accompli au fil du récit tire de fait le fil de l'existence jusqu'à conduire son personnage à la sénescence. Philippe Maupeu a tiré toutes les conclusions nécessaires de ce cas spécifique de vieillissement prématuré au sein duquel « [i]l n'y a pas de concordance temporelle entre le cheminement du personnage-narrateur et l'expérience de l'auteur⁸⁴ », l'âge fictivement atteint du personnage excédant celui de l'auteur. Le chercheur montre en outre qu'en se représentant comme un jeune homme vieilli par l'expérience mensongère de la cour, Saint-Gelais brouille volontairement les temporalités et maintient « deux scénographies contradictoires de sa propre transmission » : la vieillesse du religieux, tournée vers la sagesse, et celle du courtisan, qui regarde avec nostalgie le passé et peut continuer de chanter la gloire de Charles VIII, dans le « présent de l'éloge et de l'offrande⁸⁵ ». Ici encore donc, la sénescence d'un jeune poète se présente comme une position idéale depuis laquelle tenir un récit ambigu sur les plaisirs de la jeunesse, regardés concomitamment avec envie et repentance.

En mentionnant les trente-cinq ans atteints, Froissart se signale par l'intention de tenir conjointement différents types de discours : touché par la mélancolie sénescence, il peut regarder avec nostalgie son jeune âge et le réprouver dans un sursaut de conscience chrétienne ; poète de la maturité, il peut revivre ses amours passées sans encourir le risque du ridicule. L'âge convoqué, honorable sans être vénérable, permet d'endosser successivement le rôle de l'ancien amant et celui du moraliste revenu de ses erreurs. Modération et pénitence président donc au choix d'un masque atténué de vieillard, principes fort éloignés de la démarche de Villon.

⁸⁴ Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine*, op. cit., p. 562.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 562, p. 561 et p. 564.

c. Sans âge et sans reproche : Villon, éternel étudiant et vieillard occasionnel⁸⁶

Le cas de Villon est assurément différent de celui de Froissart : des dizaines d'années séparent le chanoine du « povre escollier » mais comparer leur manière de revêtir un *ethos* qui outrepassé largement l'âge qui est le leur est révélateur. Contrairement à Froissart, Villon inscrit dès le premier vers son *Testament* dans l'ancrage biographique d'un âge précis : « En l'an de mon trentiesme aage [...] »⁸⁷. Cette mention chiffrée au seuil du texte a suscité de nombreux commentaires : Georg Roellenbleck y lit par exemple une « date personnelle » vouée à entrer en tension avec la « datation objective » du vers 81 (« Et escript l'an soixante et ung ») et à entrer en résonance avec les premiers vers du *Lais*⁸⁸. S'appuyant sur la mention de l'antériorité qui suit – « Que toutes mes hontes j'euz beues »⁸⁹ – Tony Hunt postule que l'âge marque l'entrée dans une narration et n'a pas vocation à signaler la datation de la rédaction⁹⁰. Jean-Claude Mühlethaler, pour sa part, souligne à juste titre que la mention est étonnante, trop floue pour un document officiel requérant un haut degré de précision, et possède des « implications littéraires » et symboliques qui « affaiblissent d'entrée l'effet de réel »⁹¹. Nancy Freeman Regalado, enfin, souscrit à cette conception d'une date plus chargée sur le plan symbolique que référentiel et on lui doit l'analyse la plus convaincante de ce premier vers. Rappelant qu'il forme un parallèle ludique avec le début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, la chercheuse avance qu'il affirme son inscription dans des registres poétiques bien identifiables. D'une part, dans la mesure où il excède les vingt ans prescrits par le *Roman de la Rose*, Villon formulerait d'entrée de jeu l'abandon de la lyrique amoureuse traditionnelle ; d'autre part, en signalant avoir atteint un âge charnière qui appelle à une réforme de son comportement, il poursuivrait la veine édifiante engagée par Dante, Charles d'Orléans ou Jean Froissart⁹². Pour ce qui nous concerne, notons que, comme chez Froissart, le travail poétique

⁸⁶ Nous reprenons et remanions dans les paragraphes qui suivent des analyses que nous avons déjà développées dans notre article « Les 'Regrets' de Villon ou la vieillesse impertinente », dans *Dossier Acta Litt&Arts, Relire Villon : Lais, Testament, Poésies diverses*, dir. Fleur Vigneron, Grenoble, Université Grenoble Alpes, n° 14, 2020, disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/623-relire-villon-lais-testament-poesies-diverses> (consulté le 25/03/2022).

⁸⁷ Villon, *T.*, v. 1.

⁸⁸ Georg Roellenbleck, « Le temps dans le *Testament* de François Villon », dans *Villon at Oxford, op. cit.*, p. 315.

⁸⁹ Villon, *T.*, v. 2.

⁹⁰ Tony Hunt, *Villon's Last Will, op. cit.*, p. 36.

⁹¹ Voir la préface à l'édition du texte, Villon, *T.*, p. 17. De manière générale, Jean-Claude Mühlethaler nous enjoint à la prudence dans l'analyse des dates données par Villon, qui selon lui « n'échappent pas à la règle d'une écriture qui brouille les pistes, refusant au lecteur le contrat de confiance (le pacte autobiographique) qu'il espère en vain », *ibid.*, p. 15.

⁹² Nancy Freeman Regalado, « "En l'an de mon trentiesme aage": Date, Deixis, and Moral Vision in Villon's *Testament* », dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, éd. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand *et al.*, Paris, Champion, 1988, p. 237-246, plus particulièrement p. 237-239.

s'attache à mettre en valeur la proclamation du chiffre en le convoquant sous sa forme la plus longue, celle qui comporte une diérèse, ou en rendant plus manifeste encore cette longueur par un entourage de monosyllabes. Il n'est pas impossible qu'en plaçant à ce point l'emphase poétique sur le chiffre, Villon exprime sa pleine conscience de l'exagération qui gouverne son texte. Trente ans, voilà qui est bien jeune pour se prétendre atteint par l'âge de manière si insistante. La proclamation de l'âge vient peut-être amorcer un programme comique, d'où le fait qu'elle soit placée en tout début de texte : à la différence de Froissart, dont l'affectation apparaît après coup, nous entrons dans le texte de Villon avec la conscience de l'outrance.

De fait, la place si importante que la jeunesse tient dans la constitution du mythe villonien laisse penser que nul lecteur, nulle lectrice n'est dupe des lamentations du *Testament* sur le vieillissement. Villon intègre le cercle des poètes dont on a définitivement figé l'âge, comme si l'existence fictive construite par leurs textes importait bien plus que la certitude indéniable de leur vieillissement biologique. Bien qu'il se dise vieux et que sa poésie déplore l'approche de la mort, Villon demeure dans notre esprit le poète enfant, l'éternel étudiant des chahuts parisiens, confirmant par là la parenté mythique qu'on s'évertue à lier entre Rimbaud et lui⁹³. Le rôle essentiel de l'âge dans la constitution d'une légende littéraire nous intéresse : son incidence extrêmement forte sur l'image que l'on construit d'un poète nous semble prouver combien cet ingrédient du masque poétique est essentiel. Pourquoi a-t-on choisi de retenir le masque du poète enfant, au mépris de celui, tout autant revendiqué par le poète, de trentenaire mélancolique ? Peut-être a-t-on pensé que Villon s'investissait plus fortement dans son identité de jeunesse. À ce titre, on peut interroger l'inflexion particulière que donne à notre lecture de Villon une tradition éditoriale contemporaine qui juxtapose généralement le *Lais* et le *Testament*. Lire successivement les deux textes fait forcément apparaître plus vivement la dissonance entre les différents masques du poète, de celui d'écolier à celui de mourant, et révèle l'évidence d'une supercherie. Le *Lais* s'ouvre en effet sur une déclaration d'identité similaire à celle du *Testament* mais l'*ethos* générationnel choisi est pour le moins différent : « L'an (mil) quatre cens cinquante six, / Je, François Villon, escollier⁹⁴ ». Elle prend certes une allure tout aussi solennelle que dans le *Testament* mais elle concentre de multiples marques d'un programme de référentialité : la précision de la date, le pronom de première personne en position tonique, renforcé qui plus est par la mention du prénom et du nom. Tout contribue à

⁹³ Et ce notamment sur la base de l'exercice d'écriture que le poète de Charleville effectuait pour son maître Izambard. Voir l'édition qu'Alice Becker-Ho propose des ballades en jargon, *La Part maudite dans l'œuvre de François Villon*, Paris, L'échappée, 2018, p. 28-29.

⁹⁴ Villon, *L.*, v. 1-2.

transformer le statut d'« escollier » en affirmation d'une identité de jeunesse, d'autant plus séduisante que l'inexpérience ne devrait pas autoriser une telle assurance, être ainsi frappée comme une réclamation. Les immenses lacunes qui limitent notre connaissance de la vie du poète ont bien sûr, comme dans le cas de Rimbaud, contribué à forger l'illusion d'une éternelle jeunesse. Convaincu que depuis le XVI^e siècle, sous l'influence des *Repues franches*, “a newly shaped Villon [...] has supplanted the poet⁹⁵”, Jelle Koopmans tente d'élaborer “a typology of projections⁹⁶” à partir des réécritures et des mises en récit qui ont été proposées de l'œuvre du poète et de sa vie mais aussi des lectures critiques, montrant que la biographie rêvée ne prend pas une part moins conséquente dans ces dernières. De Villon étudiant affamé au rebelle ou au “loverboy⁹⁷”, remarquons que la vieillesse tient peu de place dans cette galerie de figures fantasmées et Rabelais est peut-être le seul, nous y reviendrons, qui réinvestisse l'image du poète jeune vieillard. La tradition iconographique de représentation du poète a certes elle aussi joué en faveur de la jeunesse : le portrait imaginé par Ludwig Rullmann à l'époque moderne, qui pose Villon en écolier bonhomme, tient plus de place dans nos représentations collectives que les miniatures médiévales qui le représentent en clerc. Il est certain que l'image encourage toujours la fixation du mythe littéraire : à cause d'un portrait resté célèbre, Victor Hugo demeure dans l'imaginaire collectif un éternel et auguste vieillard, que l'on peine à imaginer jeune lorsque se joue la bataille d'Hernani. Une photographie de Carjat a de la même manière figé les traits de Rimbaud dans ceux de l'adolescent qu'on connaît. On éprouve de fait une difficulté sincère à lier les lamentations sur le temps qui passe au visage bonhomme et rondouillard qui s'est si bien imposé dans nos représentations mentales de Villon. Le *Testament* nous apparaît alors avec plus d'évidence encore comme un pied de nez ironique à la mort et aux discours didactiques de son temps, le jeu d'un enfant que son effronterie pousserait à rire avec panache de ce qu'il y a au monde de plus sérieux. Nous recevons les exhortations à songer au trépas, les regrets de n'avoir pas étudié tant qu'il en était temps, comme de plaisants pastiches des plaintes poétiques du temps, nécessairement décalées par l'âge et la personnalité du poète qui les reprend à son compte. Villon n'écrit pas, il faut en tenir compte, au même moment que Froissart : son *Testament* investit une plus longue lignée de textes, un héritage plus vaste de discours sur le vieillissement en moyen français. Les analystes du *Testament* rappellent à juste

⁹⁵ « [U]n Villon refait à neuf s'est substitué au poète » (nous traduisons), Jelle Koopmans, “François Villon: Character Within or Without His Poetry?”, dans *The Author as Character. Representing History Writers in Western Literature*, dir. Paul Franssen et Ton Hoenselaars, Madison, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 1999, p. 71.

⁹⁶ « [U]ne typologie des projections » (nous traduisons), *ibid.*, p. 68.

⁹⁷ « [L'] amoureux » (nous traduisons), *ibid.*, p. 72-77.

titre qu'il résonne avec une constellation de textes qui s'écrivent peu ou prou au même moment, sur le même thème : *Le Passe temps* de Michault Taillevent, *Le Temps perdu* de Pierre Chastellain⁹⁸. La mélancolie aurait-elle gagné à ce point les poètes qu'ils auraient toute légitimité à affirmer avoir été atteints précocement par la sénescence ? Il est tentant de mobiliser les conceptions téléologiques déjà commentées : une mentalité fin de siècle se matérialiserait dans le dévoiement d'un discours poétique devenu pure forme et non véritable appel à songer au trépas. La matrice sénescence en serait venue à son exaspération, le Moyen Âge ayant fini par codifier le masque de poète vieillissant jusqu'à l'épuisement. Le texte de Villon en porterait le témoignage le plus frappant : le discours sur le trépas et le vieillissement n'est plus qu'une monnaie de (vieux) singe, qui circule par habitude, désormais sous une forme parodique, l'image du vieil écolier évoquant le maître Charles d'Orléans. Pourtant, il se peut que notre réception contemporaine se leurre en partie sur les intentions qui étaient celles du poète. En cristallisant notre lecture de François Villon autour de l'*ethos* de jeunesse, nous recevons infailliblement son discours sur le vieillissement comme une habile plaisanterie. Il n'est pas certain que le Moyen Âge finissant ait comme nous accroché l'ensemble de ses rêves à l'image de Villon écolier. Parce que nous considérons probablement l'*ethos* de jeunesse comme plus séduisant, nous oublions que Villon se dit bel et bien vieux et que la présentation la plus consensuelle de soi pour la période tardo-médiévale se cristallise davantage dans la sénescence. Il y a une originalité, une virtuosité certaine dans la façon dont Villon s'empare d'un des thèmes poétiques les plus importants de son époque. Cela ne signifie pas pour autant que le public médiéval rattachait cette maîtrise à une imagination poétique jeune et par nature plus audacieuse, bien au contraire. Si Villon a tout intérêt à tirer son *ethos* poétique du côté de la sénescence, c'est bien qu'elle lui garantit une forme de prestige dont il ne peut faire l'économie.

Loin de la jeunesse éternelle dans laquelle notre réception enclot sa poésie, Villon fait en effet montre au sein de ses œuvres d'une ductilité remarquable quant à l'âge avancé. Alors qu'il se présente au début du *Testament* comme un vieillard avant l'heure, pleurant une jeunesse envolée, il emprunte à la faveur de l'épithète l'image de « povre petit escollier », identité qu'il proclamait déjà, nous l'avons vu, dans le *Lais*. C'est encore sous les traits du jeune étudiant qu'il choisit d'être identifié à l'occasion de *L'Épître à Marie d'Orléans*, qu'il signe « vostre povre escolier François⁹⁹ ». Le célèbre *Débat de Villon et de son cœur* parachève ce parcours

⁹⁸ Voir Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit.

⁹⁹ Pour un relevé plus abouti des différents âges proclamés par le poète et de leurs incohérences, voir Daniel Poirion, « L'enfance d'un poète : François Villon et son personnage », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. 1, p. 519-520.

d'incohérence : le poète y ridiculise la sagesse superficiellement associée à la fin de l'adolescence – « Tu as XXX ans. – C'est l'âge d'un mulet¹⁰⁰ » – mais affirme et se défend dans le même temps de se situer dans l'« enfance¹⁰¹ ». La lecture dysphorique qu'Olivier Pot produit du texte villonien et de son « attristement de la maturité », où se rejoue selon lui le nécessaire arrachement mélancolique à l'enfance, doit ainsi reconnaître que le poète « hésite constamment sur le parti à prendre¹⁰² ». Mais alors que le chercheur y voit la trace d'une œuvre enserrée dans « le dilemme d'une temporalité catastrophique¹⁰³ », nous supposons que l'adoption par éclipses d'une *persona* de vieillard ne participe pas uniquement de la formation d'une identité poétique insaisissable : Villon l'envisage avec des objectifs argumentatifs bien précis. La section du *Testament* que l'on a coutume de nommer, depuis les analyses d'Italo Siciliano, les « Regrets¹⁰⁴ » de Villon marque le grand moment de cet investissement stratégique du masque de sénescence. Une fois relatés les sévices infligés par Thibaut d'Aussigny, le poète raconte son errance sur les routes et remercie la grâce divine de lui avoir accordé l'abri d'une ville. Bien vite cependant, la conscience honteuse du péché – « Je suis pecheur, je le sçay bien¹⁰⁵ » – est atténuée par une entreprise d'extorsion du pardon qui prend appui sur les privilèges du vieillir. Une compréhension plus exacte des circonvolutions du raisonnement villonien appelle une lecture précise des vers incriminés :

Et comme le noble *Rommant*
De la Roze dit et confesse
 En son premier commencement
 C'on doit jeune cueur en jeunesse,
 Quant on le voit viel en vieillesse,
 Excuser, hélas, il dit voir.
 Ceulx qui me font telle presse
 En meureté ne me voudroient voir (Villon, *T.*, XV, v. 113-120).

La méfiance des détracteurs du poète, qui ne souhaiteraient pas reconnaître sa « meureté », doit déclencher la nôtre. En brandissant le statut de vieillard, Villon se dispenserait de la contrition nécessaire à l'obtention de la grâce divine : du fait de son grand âge, le poète « doit » tout

¹⁰⁰ Plusieurs analystes du poète se sont attachés à comprendre la portée symbolique du mulet. Voir notamment les réflexions de Nancy Freeman Regalado, ““En l’an de mon trentième aage””, art. cit., p. 238, ainsi que celles de Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit., p. 152-153.

¹⁰¹ Villon, *Le Débat de Villon et de son cœur*, v. 12, v. 9 et v. 13.

¹⁰² Olivier Pot, « Le milieu de la vie ou la mélancolie du passage », *Versants*, n° 26, 1994., p. 138.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1934, plus particulièrement p. 451-454. Le chercheur y développe l'hypothèse, depuis amplement contestée, d'une écriture en deux temps du *Testament* et de l'adjonction d'une première partie rédigée plus tardivement dans laquelle se déploient les regrets du poète.

¹⁰⁵ Villon, *T.*, v. 105.

naturellement être pardonné. La torsion que ces vers font subir à leur source originelle a été commentée par les spécialistes de Villon qui ont notamment décelé la fausse attribution de la citation du *Roman de la Rose*, en vérité empruntée au *Testament de Jean de Meun*. Il est certes commun que Villon détourne dans son œuvre les autorités citées, entraînant dans la dérision toutes les formes du savoir institué¹⁰⁶, mais l'infidélité habituelle a ici la particularité de servir l'*ethos* du poète avec une grande habileté. Nancy Freeman Regalado a finement montré comment s'organise la contrefaçon d'une autorité dont elle rappelle les termes originels :

Bien doit estre escusez jeune cuer en jeunesce
 Quant Diex li donne grace d'estre viel en viellesce
 Mais moult est granz vertus et tres haute noblesce
 Quant cuer en jeune aage a meürté s'adresse.

Loin de procéder par étourderie, Villon réarrange la citation et en tronque malicieusement la seconde partie : la mention de Dieu est évincée ainsi que, plus important encore, la possibilité d'une jeunesse vertueuse¹⁰⁷. À ces précieux éclaircissements, ajoutons que plutôt que d'excuser la frivolité des jeunes gens, le texte initial prescrit à tout âge un comportement conforme aux principes chrétiens : l'exact contraire du pardon de principe allégué par Villon. Le poète remanie donc et disloque la citation, mettant volontairement en valeur le verbe « Excuser », complément qui se fait longuement attendre et qu'il place en rejet marqué au vers 118. Le pardon arraché couronne cette longue phrase qui se brise sur un étonnant regret du testateur : « hélas, il dit voir ». L'interjection a surpris à juste titre plusieurs analystes. Jean-Claude Mühlethaler souligne dans son édition que l'objet de la déploration est difficilement identifiable et y lit une manière pour le poète d'anticiper la résistance que des ennemis opposeraient à une maxime peu fondée¹⁰⁸. Cette conclusion nous semble aussi révéler volontairement la mauvaise foi du poète, car pour quelle raison Villon regretterait-il une absolution qu'il vient lui-même de se donner ? Que le terme de « meurté » désigne la sagesse qui doit normalement accompagner le grand âge ou le franchissement du seuil symbolique des trente ans, l'âge du poète n'est plus avancé comme une donnée biologique indéniable, un ingrédient d'*ethos* externe, il devient un statut porteur de prérogatives que l'on reconnaît ou que l'on dénie, sujet à débat.

¹⁰⁶ Voir Tony Hunt, *Villon's Last Will*, *op. cit.*

¹⁰⁷ Nous résumons les observations de Nancy Freeman Regalado, "Villon's legacy from *Le Testament of Jean de Meun*: Misquotation, Memory, and the Wisdom of Fools", dans *Villon at Oxford*, *op. cit.*, p. 298-300. L'article emprunte les vers du *Testament* de Jean de Meun à l'édition de Silvia Buzzetti Gallarati, *Le Testament maistre Jehan de Meun : un caso letterario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, v. 9-10 et v. 11-12. Commentant cette citation du *Testament de Jean de Meun*, Rychner et Henry soulignaient déjà que « V. s'est bien gardé de citer les deux vers suivants », *Le Testament Villon*, vol. II., éd. cit., p. 28.

¹⁰⁸ Villon, *T.*, note sur le v. 118, p. 214.

Lecteur temporellement proche du poète, Rabelais avait sans doute compris cet emploi facétieux des prérogatives associées à chaque âge. Réinvestissant dans le *Quart Livre* la figure d'un « Maistre François Villon sur ses vieux jours », il en fait un pécheur repentant qui « se retira à S. Maixent en Poictou, sous la faveur d'un home de bien, abbé du dict lieu¹⁰⁹ ». Présenté comme un metteur en scène de mystère désormais assagi, le vieux poète se mue pourtant rapidement en fomentateur de diableries, excitant la haine de ses comédiens contre le frère Tappecoue qui avait refusé de leur prêter la chappe et l'étole nécessaires au spectacle¹¹⁰. Nous nous rallions à l'analyse de Jelle Koopmans, qui suppose que cet épisode n'est pas sans lien avec la tradition des *Repues franches*¹¹¹, mais nous pensons que l'œuvre du poète avait programmé ce jeu fertile autour des âges et des qualités qui devraient leur incomber : le pieux retrait du vieux Villon n'est qu'un nouveau costume, bouleversé par la vérité d'une âme de chahuteur¹¹².

Sans doute faut-il penser l'*ethos* générationnel de Villon et de Froissart, que l'on avait d'abord qualifié d'incohérent, comme pleinement partie prenante de l'esthétique poétique de leurs textes. Tous deux font du temps une de leur matière principale. Tous deux revendiquent une *persona* qui n'est en fin de compte pas tant celle du sénescence que de la maturité mélancolique. Froissart est encore à peine chenu lorsque Vénus lui rend visite : l'*Espinette amoureuse*, pour lointaine qu'elle semble au poète, n'a été écrite que cinq ans auparavant. L'allégorie de Philosophie le sait bien, qui rappelle au sujet lyrique que son passé d'amant n'est pas si recouvert par la patine du temps et de l'oubli :

Il ne t'est mie si lointains,
Ne tu si frois ne si estains
Que memore ne t'en reviegne (Froissart, *BJJ*, v. 465-467).

Si le poète affiche les signes de l'écriture sénescence, il ne s'attribue jamais l'adjectif de « vielz » ni aucun de ses synonymes. La véritable vieillesse est anticipée avec l'appréhension d'un retour métamorphosé en Angleterre mais elle appartient pour l'heure encore au futur.

¹⁰⁹ François Rabelais, *Quart livre*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, chapitre XIII, p. 568.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 568-570.

¹¹¹ Jelle Koopmans, "François Villon: Character Within or Without His Poetry?", art. cit., p. 71. Pour une analyse des apparitions de Villon chez Rabelais, voir Pierre Johan Laffitte, « Maistre François, figure exemplaire dans le *Quart livre* », dans *Villon entre mythe et poésie. Actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 263-278. L'article porte néanmoins essentiellement sur la seconde apparition du personnage, au chapitre LXVII.

¹¹² De quoi appuyer l'hommage que David Kuhn rend à Rabelais en l'identifiant comme « le disciple littéraire le plus intelligent de Villon », *La Poétique de Villon*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 89-90 (cité par Pierre Johan Laffitte, « Maistre François, figure exemplaire dans le *Quart livre* », art. cit., p. 265).

Froissart dramatise les effets du vieillissement auprès de Vénus – « mes jones tamps est passés / Sans pourveance et sans ressort¹¹³ » –, mais c’est pour mieux insister sur sa douleur d’avoir eu à essuyer le rejet de la dame qu’il a aimée avec tant de loyauté. Plus encore que Froissart, Villon manipule et alterne les signes concurrents de la jeunesse et de la sénescence. Le temps de sa jeunesse « Soudainement s’en est vollé » et le poète demeure « Triste, pally, plus noir que meure¹¹⁴ ». Mais le « povre Villon » veut qu’on garde de lui la mémoire d’un « bon follastre » et fige lui-même dans une épitaphe son identité de « povre petit escollier¹¹⁵ ». Comme Froissart, Villon a pleinement conscience de ne pouvoir s’arroger pleinement les attributs de la vieillesse. Sa réserve se lit dans de minces précisions qui nuancent les excès de son *ethos* : s’il « plain[t] le temps de [s]a jeunesse », il admet tout de même ne se trouver à présent qu’à « l’entree de viellesse¹¹⁶ ». Au moment de se montrer de nouveau à l’article de la mort, il propose un entre-deux similaire :

Je congnois approucher ma seuf,
 Je crache blanc comme coton
 Jacoppins groz comme ung estuef.
 Qu’esse a dire ? Que Jehanneton
 Plus ne me tient pour valleton,
 Mais pour ung viel usé roquart.
 De viel porte voix et le ton
 Et ne suis q’un jeune cocquart (Villon, *T.*, LXXII, v. 729-736).

On ne peut dire plus clairement la dissociation entre l’apparence – la voix, le ton – et l’âge réel – l’identité réelle ? – du poète. Villon souligne les excès joués d’un masque de vieil homme mourant, *persona* dont il n’aurait en fait que la « voix », le « ton », supercherie littéraire. Dénué de la fatalité qui en fait un devenir commun, le grand âge se révèle comme un costume d’emprunt. Comme dans le texte de Froissart, la sénescence ne se revendique en tout cas qu’à moitié, l’hésitation est volontiers accusée entre le masque de la jeunesse et celui de l’homme mûr et déjà trop vieux.

Plus qu’une limite, la libre circulation de l’identité poétique valorise entièrement notre objet d’étude et en fonde l’intérêt : se dire vieux est, au moins en partie, un choix qui ne s’embarrasse pas des données incontrôlables de l’âge biologique. Les poètes trouvent donc dans un masque de vieillesse des ingrédients qui ne sont pas compris dans une représentation d’eux-mêmes en jeunes hommes. En exhibant les incohérences entre un âge d’entrée dans la maturité et un

¹¹³ Froissart, *JB*, v. 919-920.

¹¹⁴ Villon, *T.*, v. 175 et v. 179.

¹¹⁵ *Ibid.*, v. 1883 et v. 1886.

¹¹⁶ *Ibid.*, XXII, v. 169 et v. 171.

masque de sénescence avancée, Froissart et Villon thématisent une dissonance qui se révèle être moins un obstacle qu'une opportunité. Les âges de la vie deviennent un cadre avec lequel jouer, la vieillesse une *persona* comportant des avantages et des inconvénients avec lesquels il faut négocier. Le *Testament* et le *Joli buisson de Jonece* revendiquent cette circulation joueuse entre les âges, maniée pour son profit par Villon, essentiellement mélancolique chez Froissart. La possibilité d'une évolution libre dans le temps devient un horizon fantasmé qui fait toute la beauté du rêve du *Joli Buisson de Jonece*, mirage d'une vie sans âge abolie dans un printemps permanent. Les souhaits de Plaisance et de Doux Semblant en portent ainsi la demande :

Je souhede qu'il fust toutdis estés,
 Biaus et jolis et toutdis atemprés,
 Clers et seris, gratieus et soués (Froissart, *BJJ*, v. 4639-4641).

En cel estat, non pas .I. an entier,
 Mais jusqu'à dont que Diex pour nous jugier
 Vorra cha jus ses signes envoier,
 Peuïssons nous ensi solasciier
 En l'eage que nous ariens plus chier ! (*ibid.*, v. 4921-4925).

II. Prédominances poétiques de l'âge : défendre une position de vieillard

En faisant varier le placement de leur masque sur une ligne temporelle, les poètes confirment que la sénescence imprime une marque particulière à leur poésie : elle signale un art qui fait du temps sa matière première. Nous venons de voir que, à l'image d'un corps sénéscent dont nous avons montré qu'il est toujours ressaisi dans une relation à ce qu'il n'est plus, le masque de vieillesse doit se définir par rapport à l'envers de la jeunesse, qu'il continue d'investir. Il reste à établir sa spécificité au regard des masques qui lui sont similaires et qui s'avèrent tout autant en usage dans la poésie du Moyen Âge finissant. Plus encore qu'un rapport à soi-même et à sa propre mémoire, l'*ethos* de poète sénéscent traduit un positionnement dans l'éventail des *personae* que les poètes peuvent emprunter. Subsumant un ensemble de prises de position, il peut devenir assise d'un pouvoir et instrument de distinction lorsqu'il est utilisé dans le cadre d'un échange poétique.

1. Une *persona* qui détermine les autres ? La sénescence, *hyperethos* ou masque auxiliaire

S'il est désormais avéré que la coloration uniformément sénéscente qui a été conférée au Moyen Âge finissant doit être modérée, elle n'en interroge pas moins la portée exacte du

masque de vieillesse, le retentissement qu'il a su acquérir dans nos représentations collectives de la période. Nous souhaiterions questionner plus avant le bien fondé de cet effet de réception et sa programmation possible par les textes : le principe même du présent travail n'évite pas le risque d'exagérer le caractère central de l'*ethos* de poète vieillissant au détriment d'autres types de masques tout aussi essentiels. En analysant la place qu'occupe la sénescence dans le plus vaste « magasin de costumes¹¹⁷ » de la poésie tardo-médiévale, il s'agit donc de mettre en question une hiérarchie : le grand âge se présente-t-il dans notre corpus comme une *persona* plus structurante que les autres ou agit-il en périphérie, amené par d'autres éléments d'autoportraits qui entraînent sa mention ?

a. La sénescence, masque totalisant

Force est de constater que le masque de vieillesse se présente rarement seul mais s'accompagne bien souvent d'un cortège de maux : il entretient des liens très étroits avec d'autres *personae*, parmi les plus utilisées par les poètes de la fin du Moyen Âge. Dans l'ensemble que forment ces masques auxiliaires, certains sont connus et particulièrement mis à profit : le poète vieux se dit également en manque d'inspiration, il est misérable, découragé par son temps, a renoncé à l'amour ou se trouve malheureux en ménage. Quoique la liste n'ait pas vocation à être exhaustive, constatons que cette disparité de masques se trouve utilement subsumée sous la catégorie de poète vieillissant. Il est certain que les poètes peuvent mobiliser l'une de ces *personae* sans se prétendre sénescents, la revendication du vieillissement permet cependant d'endosser tour à tour plusieurs de ces costumes, comme si l'un annonçait forcément l'autre. Rien d'étonnant à ce qu'un sujet lyrique vieillissant puisse également se dire misérable, perclus de douleur ou maladroit dans son expression, les poètes se contentant alors d'exploiter à leur gré l'ensemble cohérent de caractéristiques que leur époque attribue au vieillissement : la nostalgie, le mauvais caractère, les souffrances diverses – « Tousjours viel singe est desplaisant¹¹⁸ » écrit Villon. On peut dès lors former l'hypothèse que le vieillissement représente un *ethos* qui permet aux poètes qui le choisissent d'embrasser une multiplicité de représentations dégradées, ce que nous appellerons un *hyperethos*. Le masque de sénescents trouve en effet sa singularité dans les très nombreuses failles que, plus qu'aucun autre masque, il permet de mobiliser : le poète âgé porte ainsi à sa disposition un ensemble de déclinaisons bien plus vaste que le poète jeune amant.

¹¹⁷ Selon l'expression employée par Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve et Claire-Marie Schertz dans *Un territoire à géographie variable*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸ Villon, *T.*, XLV, v. 439.

Comprendre le masque de poète vieillissant comme un *hyperethos* interroge l'étendue exacte de son champ d'application et pose de nouveau la question de l'unité du masque poétique, tout particulièrement dans le cas de poètes dont l'œuvre épouse la dispersion des formes fixes qui multiplient les identités disponibles. Le lectorat médiéval inférait-il d'un texte dans lequel un poète se présentait en misérable, en moraliste désabusé, qu'il avait peut-être été atteint par les maux de la sénescence, tendait-il à systématiser les traits les plus répétitifs d'une œuvre ? Ou recevait-il les textes en prenant acte de leur morcellement, en respectant la singularité d'un sujet lyrique constitué séparément à l'occasion de chaque texte, entièrement reconfiguré par chaque pièce ? La question est épineuse dans le cas des poètes qui ne revendiquent nulle part un statut d'homme vieillissant, elle ne peut concerner que les sénescents notoires. Si l'on considère l'importance que l'âge tient pour donner forme dans notre esprit à une certaine figure de poète, on peut supposer que notre lecture s'efforce de compléter les informations qui nous sont données en y apposant le visage d'un vieil homme chaque fois que sont avancées des marques qui font signe vers le vieillissement : la caractéristique de l'âge, nous l'avons montré, fait sans doute partie des traits les plus décisifs dont nous disposons pour former dans nos représentations mentales l'image d'un locuteur poétique. Il serait dès lors toujours possible de supposer qu'à la lecture, l'*hyperethos* de sénescence est projeté sur des textes qui affichent des masques auxiliaires sans pour autant que les traits de la vieillesse ne soient nommément mobilisés. Charles d'Orléans et Eustache Deschamps s'avèrent, comme souvent, des exemples intéressants : tout en revendiquant instamment la vieillesse comme esthétique cadre, leurs pièces ne contiennent pas toujours les mots précis du vieillir. Il est toutefois d'autant plus risqué d'imposer à leur œuvre une cohérence qui la marquerait en toutes circonstances du sceau d'un *hyperethos* de sénescence que l'on sait désormais que les deux poètes ont pu ponctuellement s'affranchir de ce masque pour s'adonner à une poésie printanière. Doit-on penser cependant qu'ils ont élaboré un *ethos* dominant et reconnaissable et que toute pièce qui fait appel à l'un des masques juxtant celui de vieillesse porte la possibilité d'être attribuée à un *ethos* sénescence ? Il ne faudrait évidemment pas appliquer cette proposition aveuglément mais observer pour chaque texte la manière dont il se positionne dans une poétique globale, comportant un fort ingrédient de sénescence. Le vieillissement pourrait alors être évoqué de manière indirecte, par des indices plus ténus que ceux de son lexique ordinaire, ou par un principe d'association. On s'autoriserait par exemple à attribuer à un *ethos* vieillissant l'ensemble des pièces dans lesquelles le duc clame sa décision de se retirer du jeu amoureux, sans qu'il soit nécessairement question de vieillesse. Ainsi, lorsque le poète se réjouit d'avoir

placé sur son cœur un emplâtre qui l'oblige à se désintéresser de l'amour, le vieillissement n'est pas mentionné :

L'emplastre de nonchaloir
Que sus mon cuer pieça mis,
M'a guery (*HCI*, LXXIII, v. 1-3).

Le fait que Charles d'Orléans ait associé dans d'autres pièces ce renoncement à l'amour à la causalité de l'âge autorise à attribuer l'*ethos* du vieillissement à cette ballade dans laquelle il n'apparaît pas. L'indice d'une temporalité longue peut également permettre de convoquer un *ethos* vieillissant – ici par le biais de l'adverbe « pieça ». De la même manière, Deschamps ne s'annonce pas toujours sous les traits d'un vieillard lorsqu'il évoque les maux de son corps. Dans une pièce célèbre que nous avons déjà analysée, il gémit avec son exagération ordinaire des douleurs de la goutte qu'il éprouve sans pour autant les attribuer à un affaiblissement plus généralisé :

Je sui bon astronomien,
Je sçay bien quant il doit plouvoir ;
Le doz me deult, goulteux devien,
Je sui bon astronomien.
Elas ! jamaiz ne vaudray rien,
Dames, pour faire mon devoir (*ED*, Vol. IV, DCXXXVIII, v. 1-6).

Difficile de ne pas songer en lisant ces vers au masque du vieil Eustache impuissant, pleurant son vit d'Orléans, ou à celui qui réclame à Louis d'Orléans l'autorisation de conserver son chaperon à la cour de crainte de s'enrhumer. Quelle différence faut-il établir entre cette pièce, dans laquelle on peut projeter à bon droit le masque de sénescence, et une autre pièce de plaintes sur un mal physique, dans laquelle la projection deviendrait excessive ? Dans une ballade intitulée *Demande de vin blanc pour une maladie*, les plaintes du Champenois portent cette fois sur l'apparition d'une bosse :

Je ne m'ose de ma chambre partir,
Pour la bosse qui m'est venue en l'aine ;
De vo vin blanc me vueilliez repartir (*ED*, Vol. IV, DCXLVII, v. 1-3).

Les deux rondeaux comptent un certain nombre de similitudes : l'engagement du sujet lyrique dans le texte s'effectue à un degré similaire, il s'agit dans les deux cas d'exposer un dysfonctionnement de son corps et de déplorer l'arrivée d'un mal qui n'existait pas auparavant – le poète écrit qu'il « devien[t] » goutteux ou qu'une bosse lui « est venue » –, le lectorat est pris à témoin de la même manière. Nous retrouvons la proximité évoquée précédemment entre écriture du vieillissement et écriture du corps malade. Il semble pourtant difficile d'attribuer

cette deuxième pièce à un *ethos* vieillissant sans forcer le sens du texte. Rien ne nous y autorise, si ce n'est le surgissement du corps – mais le corps peut aussi bien se lire dans des textes émanant d'une voix de jeunesse – ou l'inflexion plaintive de la voix. Alors que la thématique sexuelle du premier texte, son évocation d'une impuissance qui avait déjà été déclinée dans des pièces traitant de manière plus évidente du vieillissement nous permettent d'y associer le masque de sénéscent, les indices du second texte demeurent trop faibles.

Ces considérations sur le degré de projection acceptable d'une identité sénéscente nous incitent à repenser les termes mêmes que nous avons jusqu'ici choisis pour désigner le masque de sénéscent. Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz ont tenté d'évaluer la possibilité d'appliquer la notion de « posture » formée par Jérôme Meizoz au corpus médiéval ; leur effort de redéfinition aboutit à une dichotomie entre *ethos* et posture basée sur le type d'actant responsable de la projection¹¹⁹. Dans une acception de la notion telle que la conçoit Jérôme Meizoz, la posture relève de ce qu'ils et elles nomment « l'*ethos* montré », elle est « le rôle dans lequel l'auteur se met en scène », ou encore « le rôle, figuratif, endossé par l'auteur inscrit ». L'*ethos*, pour sa part, intervient « [d]ans un second temps seulement, et à un niveau plus abstrait », il est « l'image que le lecteur se forge du locuteur en s'appropriant le texte dans une démarche interprétative à partir des indices (figures et postures notamment) contenus dans l'œuvre¹²⁰ ». Il s'avèrerait dès lors que le terme de posture pourrait être appliqué indifféremment à l'ensemble des textes de notre corpus au sein desquels les auteurs se montrent distinctement en vieillards ; en revanche, les pièces qui ne signifient pas nommément le grand âge mais où celui-ci est inféré par l'expérience de lecture verraient plutôt s'imposer le terme d'*ethos* sénéscent. La partition opérée semble cependant nécessiter que la figuration engage la qualité même d'auteur pour que la notion de posture soit pertinente : elle trouverait donc essentiellement une utilité pour qualifier les textes dans lesquels les poètes jouent d'une confusion plus nette avec leur fonction auctoriale, par exemple ceux qui contiennent une référence à leur activité d'écriture, au congé pris avec la poésie amoureuse. Tous les textes que nous étudions ne relèveraient donc pas au même degré d'une posture de sénéscent, mais la récurrence de l'adoption de cette posture par certains auteurs justifierait que l'expérience de la lecture conduise à projeter un certain *ethos* générationnel sur un sujet lyrique donné.

¹¹⁹ Delphine Burghgraeve, Jean-Claude Mühlethaler et Claire-Marie Schertz, « Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale », art. cit., p. 22-24.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

La ligne de partage est en somme fort mince entre les pièces qui peuvent être reliées à l'*hyperethos* de sénescence et celles qui ne s'en approchent pas suffisamment pour y être associées. La mention d'une temporalité longue, l'existence d'autres pièces qui traitent la même thématique sous l'angle du vieillissement sont des critères qui permettent de classer certains textes comme émanant d'un masque de vieillesse, sans que l'âge soit explicitement revendiqué. L'*hyperethos* de sénescence, qui ne se fait pas toujours posture, mérite ainsi son nom en ce que, plus que tout autre masque, il prolifère et donne à l'œuvre des poètes une inflexion esthétique puissante qui n'a nul besoin d'être nommée pour être convoquée. Il constitue l'arrière-plan implicite de nombreux textes, fonctionne comme un présupposé, laissant deviner que l'*ethos* vieillissant est bien l'un des masques que les poètes privilégient.

b. Vieillesse périphérique

Pour juger avec exactitude de la place du masque de sénescence, on doit cependant admettre qu'il n'est pas structurant au même degré chez tous les poètes et rappeler qu'il demeure totalement absent ou très résiduel dans bien des œuvres poétiques de la fin du Moyen Âge. Une partition se dessine ainsi entre les poètes qui choisissent de donner à leur texte la sénescence pour couleur principale et ceux qui n'en font qu'une toile de fond, un accident : le grand âge devient alors un masque auxiliaire. Il est aisé de lire le vieillissement affiché comme un *hyperethos* lorsqu'il se situe au cœur de la représentation de soi, comme c'est le cas dans le *Joli buisson de Jonece*, *Le Passe-temps* ou les textes de Charles d'Orléans et d'Eustache Deschamps. Mais dès lors qu'il ne se trouve plus au centre des autoportraits, ne devient-il pas à son tour un trait secondaire dont la mention est commandée par d'autres éléments plus fondamentaux ? Tout ingrédient d'un masque poétique serait susceptible d'être qualifié d'*hyperethos*, chaque poète sélectionnant une caractéristique qu'il souhaite particulièrement s'attribuer parmi les différentes insuffisances de la panoplie du poète déficient. Par conséquent, le trait le plus structurant de la lyrique de la fin du Moyen Âge ne serait-il pas davantage la perte, voire la vulnérabilité dans tous ses états, le vieillissement n'étant que l'une de ses déclinaisons ? Situé dans un système plus général de dégradation, les poètes partagent leurs autoportraits entre appauvrissement, affaiblissement ou sénescence. Cherchant à s'extraire d'un mode d'expression amoureux dont nous avons montré qu'il est devenu en partie obsolète, ils auraient changé l'objet de leur fragilité, donnant le primat à des circonstances diverses : misère, maladie, difficultés de composition ou ménage malheureux. Ce n'est certes pas faire assaut de nouveauté que de rappeler que l'invasion des circonstances a progressivement modifié les

modalités de représentation du sujet poétique : comme nous l'avons rappelé dans l'introduction du présent travail, Paul Zumthor et Michel Zink l'ont amplement montré¹²¹. L'apport de notre analyse tient à mettre au jour comment ces différentes fragilités qu'avancent les poètes forment un système dont ils combinent les éléments à leur gré et dont ils choisissent la couleur principale selon l'orientation particulière qu'ils entendent imprimer à leurs textes.

Le masque de mélancolique apparaît comme un bon exemple de cette variété combinatoire, tant le lien qu'il entretient avec la sénescence est étroit. Comme la vieillesse, la mélancolie a été désignée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet comme « couleur » esthétique dominante de la période¹²². À l'égal de la sénescence, la mélancolie se révèle en effet structurante dans les conceptions médiévales du monde, elle rassemble des caractéristiques à la fois physiques et psychiques et contient, elle aussi, un certain nombre de traits secondaires parmi lesquels les auteurs peuvent puiser pour faire varier leurs *personae*. Dans la théorie des humeurs, la mélancolie se trouve être le fluide dominant la composition de la première vieillesse, conception que certains poètes de la sénescence ne se privent pas d'illustrer : Charles d'Orléans, l'exemple est bien connu et nous l'avons déjà évoqué, se dit « escollier de Merencolie », ou « solitaire » « des chartreux de Merencolie¹²³ » ; Jean Meschinot se plaint d'avoir « liesse pénible et douloureuse / Et doulx repos plain de melencolie¹²⁴ ». Mais l'humeur mélancolique n'est pas toujours imputée à la sénescence dans la poésie tardo-médiévale : elle peut aussi se présenter comme un état autonome, détaché du vieillissement, lié par exemple à la perte d'un amour ou d'une ambition. Le problème XXX, attribué à Aristote et que connaissent au Moyen Âge les milieux savants, en fait également le signe des esprits créateurs ou des héros. Les deux pôles de l'humeur sont bien connus durant la période tardo-médiévale qui voit même, selon Philippe Walter, une inversion se profiler au profit de la dimension positive de la mélancolie :

¹²¹ Paul Zumthor « Le je de la chanson et le moi du poète », *Langue, texte, énigme, op. cit.*, p. 181-196 ; Michel Zink, « De la poésie lyrique à la poésie personnelle : l'idéal de l'amour et l'anecdote du moi », *La Subjectivité littéraire, op. cit.*, p. 47-74.

¹²² Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie, op. cit.*,

¹²³ *HC I*, CXVII, v. 1 ; *HC II*, rondeau CXII, v. 9-10 et *HC II*, rondeau CCCXCVII, v. 1, 7 et 12. Nous faisons le choix de ne pas nous attarder sur l'*ethos* aurélien du prince mélancolique, qui a bénéficié de l'éclairage d'excellentes études. Voir notamment l'article de Jacqueline Cerquiglini-Toulet qui s'intéresse au « [p]ortrait carnavalesque du poète en vieil écolier », montrant que l'image « installe la jeunesse dans la vieillesse », « À l'école de la mélancolie : quand un prince devient poète. Destin d'une image », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans (XV^e siècle)*, dir. Hélène Basso et Michèle Gally, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2012, p. 122 et p. 130. Pour un relevé analytique des occurrences de la personnification de Mélancolie, voir Alice Planche, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage, op. cit.*, p. 598-612.

¹²⁴ Meschinot, *Lunettes*, XXXIX, v. 2-3.

[u]ne souveraine ambiguïté atteint alors la Mélancolie saturnienne puisque celle-ci devient le gage de la plus haute élection intellectuelle tout en maintenant le mélancolique dans le doute permanent sur lui-même¹²⁵.

Afin de déterminer si le grand âge compose un masque auxiliaire ou s'il forme l'hyperethos des pièces dans lesquelles les poètes s'affichent en mélancoliques, il faut en passer par une analyse fine des textes et rester sensible à la construction spécifique d'un *ethos* que poursuit chacun d'entre eux. Il n'est ainsi pas certain que Villon, dans le célèbre débat qui l'oppose à son cœur, relie à la sénescence atteinte son état mélancolique. Du moins joue-t-il une fois de plus avec les frontières d'un âge dont il nie la part de maturité tout en revendiquant ses traits principaux : « – *Dont vient ce mal ?* – Il vient de mon maleur : / Quant Saturne me fist mon fardelet¹²⁶ ». L'influence de Saturne a dès la naissance infléchi son équilibre humoral, affirme le poète : il explique donc certes son caractère en mobilisant l'autorité scientifique de la théorie des humeurs, qui est aussi l'occasion de se revendiquer en poète accompli, mais c'est davantage le positionnement des planètes et non les bouleversements générés par l'âge qui sont investis¹²⁷. Contrairement au rôle prépondérant qu'elle remplit dans l'autoportrait en sujet âgé de Charles d'Orléans ou d'Octovien de Saint-Gelais¹²⁸, la mélancolie se voit donc chez Villon détachée de l'état de sénescence, sans doute parce que, affirmons-le de nouveau, Villon n'en revendique que très superficiellement les avantages et ne se peint qu'en demi-vieillard, pour des raisons que nous continuerons ultérieurement d'explorer.

Ce repérage d'une hiérarchie des *personae* à l'échelle de chaque texte nous paraît nécessaire pour comprendre quels éléments d'*ethos* les poètes mobilisent, quelles dimensions complémentaires ils activent et par conséquent quels types de discours associés à chaque masque ils entendent faire jouer. L'identification des différents masques et leur organisation au sein des textes se présentent comme un utile outil heuristique pour comprendre la poésie tardo-médiévale : elles offrent la possibilité de saisir la manière dont chaque poète se situe dans une représentation du sujet lyrique dégradé qui fait plus largement système.

¹²⁵ Philippe Walter, « Le fardeau de Saturne ou la mélancolie de François Villon dans le *Lais* » dans *Riens ne m'est seur que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amis et amis*, dir. Jean-Claude Mühlethaler et Denis Billotte, Genève, Slatkine, 2001, p. 312.

¹²⁶ Villon, *La Complainte Villon a son cuer*, p. 308-312, v. 31-32.

¹²⁷ Notre lecture se distingue donc de celle de Philippe Walter, qui considère que la représentation du poète en mélancolique structure en vérité l'ensemble de l'œuvre et du réseau de caractéristiques que le poète s'attribue : « [l]a folie de l'œuvre résulte d'un trouble de l'esprit en proie à ses égarements saturniens », *ibid.*, p. 319. Voir également Olivier Pot, « Le milieu de la vie ou la mélancolie du passage », art. cit., p. 139-140.

¹²⁸ Sur le rôle de l'humeur dans le *Séjour d'Honneur*, voir Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine*, op. cit., p. 565-570. L'auteur de cette étude la considère comme « la forme d'une obsession mortifère de la fuite du temps », *ibid.*

Concluons ces réflexions par deux dernières études de cas qui montreront l'intérêt de l'analyse des imbrications de masques constamment mises en œuvre par les poètes de notre corpus. Le premier des cas qui nous intéresse est la revendication par Charles d'Orléans de la *persona* d'infortuné. Catherine Attwood s'est suffisamment penchée sur le caractère décisif de l'allégorie Fortune et de ses aléas dans la constitution de la fonction auctoriale médiévale¹²⁹, mais c'est plus précisément l'inféodation du masque d'infortuné à celui de vieillard qui nous interpelle. À la faveur d'un rondeau, Charles d'Orléans articule en effet les deux *ethos* en un jeu d'emboîtements :

Comme le subgiet de Fortune
Que j'ay esté en ma jennesse,
Encores le suis en viellesse ;
Vers moy la treuve tousjours une (*HC II*, CCXIII, v. 1-4).

Selon les mots du poète, la défaveur de Fortune assure une continuité dans l'identité du sujet lyrique, il est balloté par elle à toutes les étapes de la vie : « Je suis ung de seulx, soubz la lune, / Qu'elle plus a son vouloir dresse¹³⁰ ». L'incertitude du temps qui passe et les changements de caractère qui le suivent se figent dans la permanence du malheur, tout comme se fige le visage ordinairement multiple de la capricieuse Fortune, « tousjours une » envers le poète : le service dû à l'allégorie constitue un facteur unifiant de son existence. L'affirmation qu'une continuité existe dans le sort incertain du poète doit cependant toujours être lue au prisme de la vieillesse : c'est sans doute cette inscription d'une réflexion sur les aléas de Fortune dans une poésie sénescence qui fait la spécificité du rondeau. Dans le côtoïement que le poète organise, l'*ethos* d'infortuné et celui de sénescence se renouvellent l'un l'autre : les mouvements de l'existence ne sont plus le seul fait du jeune âge et troublent le sujet lyrique dans un temps qui devrait être celui du repos. En perpétuant l'action néfaste de l'allégorie jusqu'au cœur de la sénescence, Charles d'Orléans donne une résonance toute personnelle au thème topique de l'acharnement de Fortune. Si le rondeau se suffit à lui-même, son ancrage dans l'esthétique aurélienne porte aussi un intérêt : l'œuvre du duc s'avance comme une poésie de la rupture, de l'écart avec les jeunes années et le chant d'amour qui les accompagne. Dans le rondeau qui nous occupe, l'infortune est donc tout ce que le poète a encore de commun avec sa jeunesse, l'un des rares objets poétiques dont il puisse encore se saisir. En s'associant, les masques de l'infortuné et du vieillard produisent la figure touchante d'un excès de malheur, d'un tourment éternellement imposé à un sujet lyrique profondément vulnérable que son grand âge devrait pourtant protéger.

¹²⁹ Catherine Attwood, *Fortune la contrefaite. L'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Champion, 2007.

¹³⁰ *HC II*, CCXIII, v. 5-6.

C'est ainsi souvent afin d'exprimer un malheur supérieur que les poètes associent à la sénescence d'autres maux. Le dernier cas sur lequel nous nous attarderons est particulièrement symptomatique de la composition progressive d'un *ethos* qui organise coup par coup les degrés toujours plus pitoyables de sa dégradation. L'exemple que nous analyserons superpose au masque de la sénescence celui de la misère dans une logique fort consciente de surenchère. Le masque de poète misérable se trouve régulièrement en confusion ou en concurrence avec celui de sénescence : à la fin du Moyen Âge tout particulièrement, l'évocation du vieillissement se mue en une réflexion sur la pauvreté qui modifie l'expression de la crainte du temps qui passe ; le chapitre suivant sera l'occasion d'interroger plus avant cette concomitance. La stratification des deux masques est particulièrement nette dans *Le Passe Temps* de Michault Taillevent. Si la première partie du texte est bien consacrée à la sénescence, la seconde voit l'apparition d'un deuxième terme qui modifie et enrichit la mise en scène de soi comme la réflexion morale :

Je voy bataille, ce me semble,
 Qui me fait ja le cueur faillir :
 Vieillesse et Povreté ensemble
 Me commencent a assaillir (Taillevent, *PT*, XXIX, v. 197-200).

Afin de mener à bien une réflexion didactique aboutie, Taillevent a en effet tout intérêt à associer au discours sur le salut celui sur la nécessaire anticipation de la sénescence, reprenant à son compte, nous le verrons, des mises en garde que Deschamps avait déjà formulées. Cependant le texte de Taillevent fait le choix d'une hiérarchie claire et place la pauvreté en mal plus redoutable que le grand âge. On passe ainsi d'une égalité des maux – la vieillesse et la pauvreté assaillent le poète « ensemble » – à l'affirmation que l'indigence possède un potentiel supérieur de nuisance :

De Vieillesse suiz bien content,
 Bien scay qu'il fault viel devenir
 Et aussi scay je bien qu'on tent
 Tousjours a la fin a venir.
 Mais ou elle puet advenir
 Et ou elle point, picque et mort,
 Povreté est pire que Mort (*ibid.*, XXXI, v. 211-217).

Le texte opère ainsi un étonnant revirement : alors qu'elle a occupé près de deux cents vers, la déploration de l'arrivée de la vieillesse se renverse en sereine résignation une fois survenu le nouveau mal à pleurer, la misère. Complémentaire du masque de vieillesse, l'*ethos* de miséreux supplante la première *persona* avancée et contribue à réorienter l'inquiétude morale annoncée. De fait, comme le fera peut-être à son imitation le *Testament*, *Le Passe Temps* adopte pour image conclusive la représentation d'un poète misérable plutôt que vieux : le « povre Villon »,

« [q]uant mouru, n'avoit q'un haillon¹³¹ », tandis que Taillevent désigne son texte comme « [c]e traictié par povre personne / De nouvel fait et compillé¹³² ». L'autoportrait en poète nécessiteux est-il pensé pour se substituer à la vieillesse comme caractéristique principale ? Sans doute doit-on plutôt lire dans la pauvreté l'un des masques auxiliaires de la sénescence, un tourment qui vient aggraver la réclusion que provoque la vieillesse, dans une surenchère d'afflictions. L'escalade de déconvenues qui frappe les poètes de la fin du Moyen Âge fait feu de tout bois : il est jubilatoire de pouvoir compter dans son éventail de détresses un élément supplémentaire, un malheur qui distingue. La vieillesse seule ne suffit pas, l'*ethos* des poètes doit s'enrichir – ou plutôt s'aggraver – d'une irrémédiable pauvreté. Pierre Chastellain l'a bien compris qui, lorsqu'il répond par l'entremise de son *Temps perdu* au *Passe Temps* de Taillevent, entre de plain-pied dans cette logique compétitive de dégradation. Les travaux d'Adrian Armstrong ont beaucoup contribué à préciser la nature du lien qui unit le *Temps perdu* au *Passe Temps* : le texte de Pierre Chastellain se développe comme “*a sophisticated combination of sustained imitation and critique*¹³³”, où le droit de réponse côtoie la démonstration de supériorité. Proposant une lecture conjointe des deux textes, le chercheur met au jour les différents procédés par lesquels Chastellain s'emploie à surclasser son prédécesseur. Par un régime nouveau d'insertion des proverbes dans le corps du poème, par la qualité de la versification ou par la réorganisation des plans narratifs et discursifs, les vers de Chastellain entendent faire valoir une virtuosité poétique qui supprime leur modèle¹³⁴. À ces utiles outils d'analyse d'une compétition poétique, il faut encore ajouter, pensons-nous, la manière dont l'*ethos* de vieillard de Chastellain se construit en réponse à celui de Taillevent. Adrian Armstrong a bien sûr noté que le *Temps perdu* travaille à proposer une représentation alternative de la pauvreté, moins dommageable que ne le prétend le poète bourguignon parce qu'elle est ressaisie dans un cadre chrétien qui la valorise¹³⁵. Il ne s'agit cependant pas uniquement de contredire sur un plan thématique la conception que le poète bourguignon défend de la pauvreté mais d'élaborer une image de soi qui surpasse en malheurs le modèle initial. « Ha Michault, trop grant chault demandes¹³⁶ », raille malicieusement Chastellain, prétextant comprendre littéralement le célèbre jeu de mot qui

¹³¹ Villon, *T.*, v. 1997 et v. 2013.

¹³² Taillevent, *PT*, XCIII, v. 645-646.

¹³³ « [U]ne combinaison complexe et sans cesse renouvelée d'imitation et de critique » (nous traduisons), Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ Nous résumons la démonstration d'Adrian Armstrong, *ibid.*, p. 61-65.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 55-56. On trouve déjà chez Cicéron l'idée que la pauvreté n'implique pas forcément une sénescence malheureuse mais ce principe n'est pas incarné de manière aussi sensible par la figure de Caton, *Le Livre de vieillesse*, éd. cit., p. 57.

¹³⁶ Chastellain, *TP*, X, v. 64.

conclut *Le Passe Temps*¹³⁷. Si Taillevent se trouve à moitié chaud, encore est-ce quelque chose, car Pierre Chastellain lui se voit parfaitement froid, c'est-à-dire tout à fait vieux :

Se de ton chault eusse ung bien peu
Croy que je n'eusse pas le soing
Que j'ay, et si fusse bien peu
Car trop necessité resoign (Chastellain, *TP*, XI, v. 71-74).

Comme Taillevent, Pierre Chastellain peut en outre se vanter d'être affligé d'innombrables maux, qu'il dénombre avec la fierté du poète qui se sait plus malheureux :

Je suis, dont a bon droit me plains,
Vieil de tres grant pouvreté plains !
Entens bien, ce sont desja deux,
Mais après souvent me souppe Ire
De temps perdu, dont fort me deulx,
Car celuy par qui je sospire
Pourroit il demourer soubz pire ?
Suis je tout seul, dy que t'en semble,
Quant j'ay ces troys hostes ensemble ? (*ibid.*, VI-VII, v. 41-49).

Les adresses directes que le tutoiement et les interjections rendent plus familières encore, la revendication d'une identité de vieillard clamée comme un titre de gloire – l'adjectif « vieil » rendu retentissant par le rejet qui le souligne et l'incise qui le fait attendre, la double hyperbole de la « tres grant pouvreté » –, tout concourt à lire dans ces vers la proclamation d'une victoire : c'est avec éclat que Pierre Chastellain s'arrogue le titre de poète le plus dépourvu, et pourtant le moins malheureux. Car il s'agit bien de nier que l'accumulation de tant de déconvenues justifie le désespoir auquel cède Taillevent : c'est donc tout un système de surenchère dans l'autoportrait dégradé que Chastellain s'emploie à détourner.

Si une émulation utile pousse les poètes de la fin du Moyen Âge à créer à leur meilleur, elle les conduit aussi à faire, comme Lancelot, « au pis ». Ce n'est cependant plus pour répondre au caprice de la dame aimée que l'humiliation est consentie mais pour le bénéfice de la réputation propre du poète : *hyperethos* ou masque auxiliaire, le vieillissement doit être compris comme un mode parmi d'autres d'un système plus vaste de présentation dégradée de soi. Offrant la possibilité de s'arroger de multiples défaillances, il tient une place centrale dans les multiples variantes combinatoires possibles : il faut en évaluer la teneur en respectant l'autonomie de chaque texte mais aussi en la comprenant dans la logique plus large des œuvres des poètes et de la couleur principale de la défaillance qu'ils y revendiquent. Dans ce combat pour le statut

¹³⁷ « C'est le Passe Temps de Michault, / A grant froidure demy chault », Taillevent, *PT*, v. 650-651.

le plus dégradé, la sénescence constitue un ingrédient souvent décisif pour attirer l'attention et supplanter ses pairs. De ce fait, l'*ethos* mérite pleinement, nous espérons l'avoir montré, d'intégrer les savoir-faire que font valoir les poètes au sein des "*collaborative debating communities*"¹³⁸ que regroupe la poésie tardo-médiévale.

2. S'affirmer en vieux poète face aux jeunes : de l'*ethos* à la posture

Parmi les masques que les poètes peuvent adopter, revenons encore à ce qui construit selon nous le caractère exceptionnel de la sénescence : son ancrage partiel – parce que, nous l'avons vu, il ne l'empêche nullement pour autant d'être usurpé par de jeunes poètes – dans un *ethos* préalable, dans une donnée biologique. Nous avons jusqu'ici peu observé les manifestations de cet ancrage dans le vécu indéniable d'un corps, sinon sous l'angle d'une pratique ludique et libre de l'identité générationnelle. L'autoreprésentation en sénescence au sein d'un corpus poétique ne contamine pas tous les portraits des poètes : ainsi la vieillesse ne fait-elle pas partie des attributs qui permettent à Philippe Maupeu d'identifier une « identité iconique de l'auteur » dans le manuscrit Bnf fr 20020 que Deschamps offre à Charles VI¹³⁹. Il arrive pourtant qu'à la variabilité des masques, à leur instabilité ou au bouleversement de leur hiérarchie se substitue un raidissement de l'identité poétique qui fait fermement entendre la fixité d'une identité. Derrière l'omission totale de l'*ethos* de sénescence chez des auteurs bien intégrés dans la sociabilité littéraire de leur temps et parfaitement conscients de ses usages, nous peinons à ne pas lire l'idée séduisante que le masque poétique du vieillissement reste en bonne part le privilège de poètes réellement âgés. L'*ethos* de sénescence doit demeurer la chasse gardée des anciens, certains poètes tâchent de s'en assurer. Avec toute la précaution qui s'impose à l'application de grilles d'analyses psychologiques, on comprend l'envie de garder la mainmise sur une veine poétique qui agit comme une prérogative compensatoire. Si l'on en croit leurs plaintes répétées, les poètes vieillissants souffrent mille douleurs physiques et psychiques et doivent encore subir les mécanismes de la relégation sociale. Dès lors, il est peu surprenant qu'ils se montrent avars de la possibilité que leur offre la poésie d'exprimer ces tourments ou de la légitimité que donne le malheur de vieillir, même sous une forme extrêmement codifiée. Pourquoi céder à leurs jeunes pairs un mode d'expression qui fait justement tout le sel de la

¹³⁸ Les « communautés de débat » (nous traduisons), selon l'expression d'Emma Cayley, *Debate and Dialogue*, *op. cit.*, p. 4-5.

¹³⁹ Philippe Maupeu, « Identité iconique. Eustache Deschamps, figure de l'humaine condition (*Le double lay de fragilité humaine*, BNF fr 20020) », dans *Récits en images de soi. Dispositifs. Actes du colloque Lyon 2 - Lyon 3 des 22-24 mars 2018*, *Revue textimage*, été 2020, p. 5, disponible en ligne : https://revue-textimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/maupeu1.html (consulté le 22/07/2021).

poésie qu'ils produisent ? Le système gérontocratique qui aurait abouti selon certain-es historien·nes aux tensions intergénérationnelles de la fin du Moyen Âge trouverait l'un de ses terrains de bataille dans l'expression poétique, devenue le champ d'une lutte entre jeunes et vieux poètes. Ainsi, si de jeunes poètes s'arrogent le droit d'user du masque de vieillesse, ils doivent procéder avec d'infinies précautions, ne pas prétendre par exemple souffrir exactement les maux du vieillir. Froissart et Villon, lorsqu'ils s'approprient les codes d'une poétique dysphorique du vieillir, ne s'attachent pas l'ensemble des marques de la sénescence : ils n'en ont tout bonnement pas le droit. Une exploration précise du corps vieillissant leur est difficilement permise : tous deux en passent par des conséquences quasi symboliques du vieillissement – le regret de n'avoir pas assez étudié pour Villon ; la nostalgie qui incite à se tourner vers le passé pour Froissart – mais ne s'octroient pas entièrement un corps de vieillard. Lorsqu'il souhaite véritablement se saisir d'une poétique du corps vieillissant, Villon utilise un corps autre que le sien : nous avons ainsi considéré que la Belle Heulmière constitue une figure de projection du poète qui permet de conduire à leur terme les implications corporelles d'un vieillissement qu'il ne peut prétendre pleinement incarner.

Le poète qui témoigne le mieux de la revendication face à d'autres des droits que donne la sénescence est Charles d'Orléans. Contrairement à Eustache Deschamps, son imaginaire sénescence se déploie peu dans des descriptions de lui-même en position de supplication ou en autoportrait particulièrement dégradé. Il ne propose pas une inspection minutieuse de son corps déliquescent et l'image la plus avilissante qu'il donne de lui-même est sans doute celle du fruit d'hiver, destiné à s'abîmer en prison. Encore se donne-t-il alors l'apparence d'un fruit « fletry », et non pas pourri¹⁴⁰, ce qui contribue, nous l'avons montré précédemment, à limiter les atteintes qu'il consent à son image. Le dialogue que le prince mène avec Boucicaut offre un exemple saisissant du raidissement dont il est capable dès lors que sa position de poète vieillissant est en cause. Le débat s'inscrit dans la dynamique collective de création qui fait la spécificité de la cour de Blois comme milieu littéraire : les études de Jane H. M. Taylor, d'Adrian Armstrong et de Mathias Sieffert ont montré comment le duc fédère autour de lui, par la pratique poétique, une communauté créative dont il encourage la production¹⁴¹. Comme la plupart des débats

¹⁴⁰ Voir *HC I*, ball. CIII, v. 25-28 : « Fruit suis d'yver qui a meins de tendresse / Que fruit d'esté ; si suis en garnison, / Pour amolir ma trop verde duesse, / Mis pour meurir ou feurre de prison ! »

¹⁴¹ Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry: Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, plus particulièrement le chapitre 2 : "Preserved as in a Violl: Charles d'Orléans' Circle and his Personal Manuscript", p. 83-145 ; Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*, plus particulièrement le chapitre 3 : "Princely Research: Charles d'Orléans and His Coterie", p. 71-116 ; Mathias Sieffert, *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, thèse de doctorat soutenue le 25 juin 2018 à l'Université de Paris 3.

compris dans l'œuvre du prince, l'échange avec Boucicaut a cependant peu intéressé les spécialistes de la poésie aurélienne¹⁴². Par deux fois et avec une animosité relativement inhabituelle dans le jeu de société qu'est l'échange poétique à Blois, Boucicaut accuse Charles d'Orléans d'hypocrisie, d'être un « apostat ». En prétendant délaisser le service d'amour et rejoindre les « Chartreux de Merencolie¹⁴³ », le duc accomplit un revirement trop soudain aux yeux de Boucicaut, « Car servir jeunes, et puis vieulx / Lesser tout, c'est ypocrisie¹⁴⁴ ». Faut-il lire dans la controverse qui s'amorce la simple proposition d'un débat de type courtois ? Les deux camps s'emparent d'une question qu'on verrait bien traitée par une cour d'amour : l'arrivée de la vieillesse justifie-t-elle de renoncer sans rémission à tout service amoureux ? Nous supposons que la réaction de Boucicaut exprime un enjeu esthétique plus profond : la remise en cause, dans une sphère littéraire et sociale qui s'émeut de lire les déclarations de renoncement du duc, de ce nouvel instrument de distinction qu'est l'âge¹⁴⁵. La querelle témoigne quoi qu'il en soit de l'ampleur prise par la posture de poète sénéscent en cette fin de Moyen Âge : elle envahit jusqu'aux disputes littéraires. Parce qu'il est contesté publiquement par un pair, il nous semble, et nous y reviendrons, que l'*ethos* de sénéscent acquiert en effet dans le cas précis de cet échange le statut de posture, selon la définition qu'en donne Jérôme Meizoz et dont Jean-Claude Mühlethaler, Claire-Marie Schertz et Delphine Burghgraeve ont tenté d'établir le champ exact d'application à la littérature médiévale. Il y a là incontestablement un jeu littéraire et le masque de sénéscent y reste il est vrai encore circonscrit au domaine de l'intra-textuel. Cependant la nature des réponses du prince, dont nous verrons qu'elles rappellent à Boucicaut une hiérarchie sociale fondée autant sur le statut ducal que sur l'âge, nous semble participer de la construction d'une image de soi qui dépasse le domaine

¹⁴² Jean-Claude Mühlethaler souligne à ce propos que « [...] la critique a été plutôt sensible à l'habitude du cercle autour de Charles d'Orléans de reprendre des refrains ou des incipits du prince – on pensera au célèbre 'concours de Blois' –, et n'a guère accordé d'importance aux débats, plus rares il est vrai, qui se rencontrent dans son œuvre. L'intérêt pour cette forme de lyrisme est pourtant bien attesté à la cour d'Orléans », *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité, op. cit.*, p. 44. Le débat avec Boucicaut n'a ainsi que très peu attiré l'attention des analystes cités à la note précédente.

¹⁴³ Ce sont les mots du prince dans sa première réponse à Boucicaut, *HC II*, rondeau CXII, v. 9.

¹⁴⁴ Rondeau de Boucicaut, *HC II*, rondeau CXI, v. 7-8.

¹⁴⁵ Notre lecture de l'échange se situe ainsi à mi-chemin entre les techniques d'analyse affirmées par Jane H. M. Taylor et par Adrian Armstrong. À la suite de Jane H. M. Taylor, nous entendons concevoir les échanges de Charles d'Orléans avec son cercle dans leur dimension « métacommunicative », c'est-à-dire dans ce qu'ils traduisent des interactions sociales au sein d'un milieu poétique donné. Cependant, puisque l'*ethos* nous apparaît comme un outil de construction textuelle tout aussi essentiel que le choix des rimes ou d'un incipit, nous tâcherons de le concevoir comme un élément important dans l'analyse formelle qu'Adrian Armstrong appelle de ses vœux. Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry, op. cit.*, p. 115 et Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle, op. cit.*, p. 72-73.

strictement intra-textuel¹⁴⁶. Charles d'Orléans y prend appui sur ce qui n'est plus discutable, sur des éléments qui outrepassent le caractère ludique d'un échange occasionnel.

Pour Daniel Poirion, le dialogue poétique a lieu en 1455, le Duc a donc soixante-et-un ans, âge respectable pour prétendre renoncer à l'amour¹⁴⁷. On s'étonne par conséquent à bon droit que Boucicaut défende une position inverse de celle que prescrivent non seulement la poésie mais aussi les traités médicaux du Moyen Âge finissant. Il serait, à notre connaissance, l'un des seuls à défendre la nécessité pour les poètes vieillissants de continuer de se préoccuper d'amour. La prise de position de Boucicaut semble cependant moins porter sur les pratiques amoureuses des vieillards que sur la posture contestable du Prince. De fait, l'*ethos* sénescant de Charles d'Orléans trouve l'un de ses terrains favoris d'épanouissement dans les échanges poétiques qu'il installe. Le prince y confisque indéniablement le masque du poète vieillissant : lors même que de multiples plumes s'emparent d'une même contrainte poétique, lui seul semble pouvoir l'infléchir vers le masque du grand âge, les autres rimeurs respectant ce monopole et se gardant bien d'empiéter sur les terres poétiques de leur protecteur¹⁴⁸. Plus encore, il semble que Charles d'Orléans fasse une utilisation outrancière de son masque de sénescant : il y a recours lorsque les circonstances poétiques ne s'y prêtent pas forcément. Un échange avec Jean d'Estouteville, seigneur de Torcy, rend particulièrement compte de cet usage immodéré. Jean se félicite de son nouvel état d'apaisement, à la fois social et corporel :

Mais que mon mal si ne m'empire,
Je suis en bon point, Dieu mercy,
Ne n'ay ne douleur, ne soucy
De chose que on me puisse dire (*HC II*, XCVII, v. 1-4).

Bien qu'il serait cohérent qu'il y fasse allusion, le texte ne porte nulle trace d'une évocation du vieillissement ou d'un quelconque délaissement de l'amour : Jean fait le choix de rendre grâce sans livrer le contexte précis du soulagement atteint. Lui répondant – et l'on peut même se demander si le texte de Torcy appelait réellement une réponse, ou si Charles d'Orléans ne saute pas là sur une nouvelle occasion de se montrer en vieillard –, le prince tire la pièce du côté de ses propres préoccupations poétiques, et s'affirme en sénescant retiré et heureux de l'être :

¹⁴⁶ Dans leur édition du poète, Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler recommandent de fait l'emploi du terme « posture » pour les textes auréliens dont la composition s'inscrit dans le cercle de Blois : « [l']auto-figuration littéraire ne renvoie pas simplement à la personne qui (par le nom présent dans les rubriques) signe le texte, elle est aussi le produit de l'œuvre et tributaire de l'attente du public », *Le Livre d'Amis*, éd. cit., p. 22.

¹⁴⁷ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 301.

¹⁴⁸ Voir notamment l'échange mené avec Hugues le Voy, ce dernier ne se permettant pas de reprendre à son compte l'*ethos* de l'« escollier de Merencolye », réservé au duc, *HC II*, CCCXCVII et CCCXCVIII. L'exemple est cité par Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle*, op. cit., p. 104. Sur ce même échange, voir Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry*, op. cit., p. 143-144.

Mais que mon propos ne m'empire,
Il ne me chault des faiz d'Amours,
Voisent a droit, ou a rebours,
Certes je ne m'en fais que rire (*HC II*, XCVIII, v. 1-4).

Commentant ce dialogue poétique, Adrian Armstrong y lit le cas traditionnel de l'enrichissement d'une proposition première par un déplacement de perspective : alors que Torcy n'évoque la jeunesse amoureuse que pour dire le soulagement de son abandon, le duc livre une image plus négative des tours d'Amour¹⁴⁹. Nous pensons néanmoins qu'il y a là véritable dépossession : d'un apaisement sans objet et tout personnel, le rondeau, passé aux mains du prince, devient contentement renouvelé d'une position extérieure de jugement dont nous avons déjà analysé la teneur. En l'espace de peu de vers, une différence de nature profonde se dessine entre les deux *ethos* : la satisfaction de Jean est un constat intérieur et sobre – « Plus ne me plains, plus ne soupire, / Je mengue et dors bien aussi¹⁵⁰ » –, il enregistre une amélioration dans l'importance excessive qu'il accordait aux frustrations sociales mais son remerciement s'adresse à Dieu. Charles d'Orléans se rend maître du texte de son ami et le place au service de la construction de son autorité poétique. L'heureuse observation d'un apaisement – « Je suis en bon point », se réjouit Torcy – se mue en affirmation de dédain : « Il ne me chault des faiz d'Amours ». Dans une remarquable économie de moyens, soutenu par son intouchable masque de vieillard, Charles d'Orléans fait tranquillement la démonstration de sa supériorité. Il ajoute une nuance de volonté au constat d'apaisement : l'indifférence au monde se mue en force de caractère. Torcy écrit devoir sa récente sérénité à sa capacité de détachement face au refus qu'on suppose, mais sans certitude, être celui d'une dame : « je ne crains point l'escondire¹⁵¹ ». Qu'à cela ne tienne, le prince reprend l'affirmation à son compte en opérant des réglages minimes mais qui suffisent à signifier sa précellence : « En ne peut de riens m'escondire, / Aide ne requiers, ne secours¹⁵² ». Ce faisant, le dialogue respecte les règles habituelles de l'échange poétique : reprises et reformulations de vers spécifiques, décalage de la proposition poétique donnée. Le jeu formel a vocation à appuyer une démonstration de supériorité ; de l'impassibilité devant le rejet à la simple impossibilité de son existence, Charles d'Orléans marque sa suprématie. Le duc est inatteignable, tout simplement inéligible à quelque refus que ce soit : il a atteint une indifférence bien supérieure à celle de Torcy. En outre, sa position de retrait ne lui offre pas seulement comme celle de son partenaire un contentement

¹⁴⁹ Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁰ *HC II*, XCVII, v. 9-10.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 12.

¹⁵² *HC II*, XCVIII, v. 5-6.

personnel, elle autorise le jugement, la moquerie : « je ne m'en fais que rire¹⁵³ », dit-il au sujet de l'amour, ou encore, rappelons-le :

Quant j'oy ung amant qui souspire,
A, ha ! dis je, vela des tours
Dont usay en mes jennes jours.
Plus n'en vueil, bien me doit souffire (*HC II*, XCVIII, v. 9-12).

Bien qu'animé d'une légèreté amusée, l'*ethos* de Charles d'Orléans a besoin d'un entourage de jeunes poètes pour faire la démonstration de sa supériorité. Sans les jeunes gens qui lui servent de contrepoint, sans les jeunes amants dont il rit gaiement, son masque de vieillard perd en éclat : ils sont un faire-valoir nécessaire, qui rend mieux concevable la maturité atteinte. Le rire, l'exclamation triomphante (« A, ha ! ») donnent une idée du contentement du poète.

Les critiques de Boucicaut nous semblent viser cette supériorité permise par l'âge. La seconde pièce de l'échange attaque explicitement la place excessive que tient pour lui le renoncement dans la poésie de Charles d'Orléans, car « En parler, il semble qu'il plaise¹⁵⁴ » : il est bien fait reproche au duc de se complaire dans une posture fallacieuse, qui lui permet de s'extraire opportunément d'un jeu qu'il a pourtant pris plaisir à pratiquer et qu'il critique dorénavant avec trop d'orgueil. « Qui ne puet, pour le mains se taise, / Et face en dueil lermes plouvoir¹⁵⁵ », se hasarde même à prescrire Boucicaut, infligeant fictivement le silence à la plus grande partie de la poésie du prince. Quoiqu'Adrian Armstrong, analysant l'échange entre Fredet et le duc, souligne que dans le jeu de société particulier que la coterie de Blois permet il n'est pas inhabituel de voir un poète adopter une "*rather aggressively self-assertive attitude towards his patron and social superior*¹⁵⁶", la portée de l'attaque nous semble bien supérieure à l'invitation obligeante que formule Fredet. Le conseil de Boucicaut est pour le moins audacieux : le prince a eu l'indécence de trop exposer son chagrin, ce qui fait peser un soupçon sur la sincérité de son sentiment, il doit avoir la décence de se taire. La querelle se poursuit donc et Charles d'Orléans y met sèchement un terme. Dans la brièveté tranchante de la première strophe d'une pièce de réponse, il rappelle à Boucicaut les règles incontestables des âges de la vie :

A quiconque plaise ou desplaise,
Quant Vieillesse vient les gens prendre,
Il couvient a elle se rendre
Et endurer tout son malaise (*HC II*, CXIV, v. 1-4).

¹⁵³ *Ibid.*, v. 4.

¹⁵⁴ *HC II*, CIII, v. 4.

¹⁵⁵ *Ibid.*, v. 5-6.

¹⁵⁶ « [U]ne affirmation de soi quelque peu agressive envers un protecteur qui lui est socialement supérieur » (nous traduisons), *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*, p. 94.

La réplique est franche et acérée, elle vaut sans doute rappel d'une supériorité de fait qu'il n'est pas bon d'outrepasser, même dans le cadre ludique d'un échange poétique. Le duc s'octroie la maîtrise de l'échange et choisit de clore le débat, affirmation nette de sa volonté souveraine, en poésie comme ailleurs. Il répond sagement avec les armes de son contradicteur, qui avait eu l'élégance de feindre déplacer l'attaque sur le plan plus anonyme de la généralité. Le terrain exact de la riposte ne fait cependant aucun doute : Charles d'Orléans en appelle à l'inexorable loi du temps qui passe, il se dote de la supériorité indéniable de celui qui a effectivement vieilli et renvoie Boucicaut à son inexpérience en la matière. En admettant que son interlocuteur est bien Louis Le Meingre, dit Boucicaut, et que la date de composition fixée par Daniel Poirion est juste, l'adversaire en poésie de Charles d'Orléans n'est âgé que de vingt-quatre ans¹⁵⁷. Il se trouve qu'il est, qui plus est, le neveu de Jean II Le Meingre, fait comme Charles d'Orléans prisonnier à la bataille d'Azincourt, ce qui confère sans doute au prince un ascendant supplémentaire. Toute l'habileté du duc tient à l'équilibre qu'il trouve entre l'emprise que lui donne le fait de vivre ce que l'autre n'a pas encore vécu – paradoxalement, personnifier la vieillesse revient ici à revendiquer avec elle une familiarité de longue date – et la nécessité de présenter l'expérience de la sénescence comme universelle, partagée, ne relevant donc qu'à moitié d'un privilège que le poète s'accorderait. Boucicaut ne perd rien pour attendre : il vieillira à son tour, et expérimentera bien à temps ce que souffre présentement le prince. Il n'est plus alors question d'amour – le sentiment a été volontairement évacué – ni même de sagesse car c'est l'expérience de la douleur qui fait l'autorité du prince : la mention de la souffrance physique – il faut « endurer tout son malaise » – sert d'argument d'autorité. Que peut répondre le jeune Boucicaut face aux tourments du corps vieillissant ? Il faut encore noter que la sénescence n'occupe qu'une partie de cette réponse, qui se conclut sur l'expression de l'agacement du prince :

Plus n'en dy, mieulx vault que me taise,
 Car j'en ay a vendre et revendre ;
 Ung chascun doit son fait entendre ;
 Qui ne puet ne puet, si s'appaise (*HC II, CXIV, v. 9-13*).

Le duc se tait donc en effet mais sur sa volonté seule, et pas avant d'avoir formulé ce qui ressemble fort à une mise en garde : Boucicaut n'a qu'à bien se tenir, le débat doit prendre fin,

¹⁵⁷ Barbara L. S. Inglis se montre prudente quant à cette identification : si elle remarque que « [d]e toute évidence, le poète que l'on nomme 'Bouciquaut', ou parfois 'Monseigneur de Bridoré', est l'un des deux fils du Tourangeau Geoffroi le Meingre », elle ignore lequel des deux fils est le poète, *Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle. Le manuscrit B. n. nouv. acq. fr. 15771*, Genève, Slatkine, 1985.

il sonnerait de toute évidence une victoire aurélienne. L'appel final à l'apaisement nous encourage à lire dans le dialogue une véritable tension, qui le démarque du régime habituel de conversation poétique que le prince se plaît à entretenir. L'écart n'est pas anodin, et ne relève pas uniquement d'un combat de forme et de domination poétique : la nature exacte du masque disputé, celui de vieil homme revenu de l'amour, a son importance. Au fil de l'échange, les deux camps cessent de se nommer ou de se prendre à partie trop directement. Il en va certes de la préservation des codes de civilité, du moins de leur forme, mais aussi peut-être de la portée d'une querelle esthétique qui ne se limite pas au dialogue enclenché. Bien sûr, l'animosité de Boucicaut prend place dans un jeu essentiellement poétique et Jane H. M. Taylor met en garde avec raison quant à la nature exacte des relations sociales à l'œuvre dans le cercle de Blois :

[...] *the original audiences no doubt understood the precise personal and social context in which any particular lyric was composed, and knew, therefore, just how circumstances might inform it with ironic wit, or genuine pathos*¹⁵⁸.

L'échange de Boucicaut et du duc nous semble pourtant bien loin des démonstrations de respect qui marquent par exemple le « beau débat » avec René d'Anjou¹⁵⁹. Quoique l'irritation de Boucicaut soit elle-même un *ethos* qui prend son sens dans l'économie particulière du débat, elle n'en est pas moins révélatrice des avantages qu'a réussi à s'adjoindre le prince poète par la sénescence. En s'affrontant au duc, c'est l'ensemble d'une tendance poétique de suffisance se revendiquant de l'*ethos* sénescence que Boucicaut égratigne.

Notons que le texte de Boucicaut incarne de la sorte la voix adverse que Charles d'Orléans avait pourtant tenté de désamorcer au seuil de son recueil. Sur les conseils de l'allégorie d'Âge, le sujet lyrique avait en effet pris dans le *Songe en complainte* la résolution de demander « devant tous les amans » son congé à Amour, « En estouppant la bouche aux mesdisans / Qui ont langue pour mesdire legiere¹⁶⁰. » Âge avait sagement anticipé les risques auxquels s'exposait le poète encore jeune en proclamant si orgueilleusement son abandon de l'amour. Le renoncement devait être proclamé devant tous, et les jeunes amants pris à témoin du service parfait rendu à Amour jusqu'à la mort de la dame aimée :

Lors ne pourra nul de vous raconter,
 Que l'avez fait par faulte de puissance ;
 Et dira l'en que c'est par desplaisance
 Que ne voulés en autre lieu amer
 Puisqu'est morte vostre Dame sans per,

¹⁵⁸ « [N]ul doute que le public médiéval avait pleinement conscience du contexte précis d'interaction, personnel et social, pour lequel était écrit chaque texte et n'ignorait pas, par conséquent, combien les circonstances pouvaient le charger d'ironie ou de pathétique » (nous traduisons), Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry, op. cit.*, p. 145.

¹⁵⁹ *HC II*, XIV. Voir ici encore les analyses de Jane H. M. Taylor, *ibid.*, p. 132-133.

¹⁶⁰ *HC I*, *Songe en complainte*, v. 161 et v. 163-164.

Dont loyaument gardez la souvenance (*HC I, Songe en complainte*, v. 51-54).

Le défaut de « puissance », c'est-à-dire de capacité à investir le sentiment amoureux, avec ce que cela suppose dans l'esprit médiéval de courage et d'abnégation, s'oppose à la loyauté du souvenir. Le renoncement est valorisé car il est accompli sur la force d'une décision : ce n'est pas que le poète ne puisse pas mais qu'il ne veut plus. Âge tâche de préserver la réputation du sujet lyrique des rumeurs qui risquent de dénigrer son geste de retrait. L'inquiétude est toute médiévale et les amants fidèles que le sujet lyrique prend pour témoins de son renoncement, les médisants dont il craint le fiel sont aussi les lecteurs et lectrices du poète, avec lesquelles il noue un pacte à l'orée de ce recueil. Le *Songe en complainte* se fait ainsi défense d'une poésie lyrique sans amour, choix esthétique potentiellement dérangeant. La réaction de Boucicaut montre peut-être que le poème n'a pas forcément eu l'effet escompté, que Charles d'Orléans n'est pas parvenu à convaincre l'ensemble de son lectorat du bien-fondé de son rejet de l'amour. Son *ethos* se fissure alors, probablement parce que Boucicaut a su en montrer les faiblesses. De fait, dans le rondeau du prince qui clôt l'échange, l'éloignement de l'amour n'est plus revendiqué comme un exercice de la volonté, il apparaît comme une conséquence subie du vieillissement :

Nul ne puet faire son devoir
De garder d'Amours l'observance,
Quant, avecques son bon vouloir,
Il a povreté de puissance (*HC II, CXIV*, v. 5-8).

Charles d'Orléans reprend à son compte les termes qui risquaient pourtant d'entacher la réputation du sujet lyrique selon l'allégorie d'Âge : le renoncement à l'amour est désormais imputé à un défaut de puissance. Dans l'appareil justificatif que le prince déploie pour défendre le choix de ses sujets poétiques, l'incapacité a supplanté la volonté : « Qui ne puet ne puet¹⁶¹ », écrit-il en guise de réponse finale à Boucicaut. L'argument est d'une teneur assez faible, plus faible que les nobles raisons qu'Âge conseillait d'alléguer, mais le prince ne cherche plus à défendre subtilement une position. À l'accusation d'hypocrisie, il oppose une réponse tranchante, succession de monosyllabes qui arrêtent la discussion et prennent la forme d'une vérité naturelle incontestable. Le paradoxe est considérable : à l'instant même où il prétend affirmer une faiblesse qui trahit les linéaments de son recueil, Charles d'Orléans impose cet aveu de fragilité avec une stricte autorité.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 14.

Une génération poétique plus tôt, un autre dialogue appuyait différemment l'idée que la posture de sénescent demeure partiellement un privilège d'ordre biologique. L'intérêt de ce dialogue est qu'il met cette fois en jeu un jeune poète pleurant ses échecs amoureux et un vieil homme le rappelant à l'ordre naturel du schéma des âges de la vie. Profitant d'une occasion d'affirmer devant témoin sa posture poétique de jeune amant que son rejet met éternellement au désespoir, Jean de Garencières interpelle deux de ses amis par l'entremise d'une ballade, pour qu'ils l'aident à statuer sur le difficile choix qui s'offre à lui :

Pour ce, Lourdim de Saligny,
Et vous Gaucourt, my ami chier,
Qui m'avez veu, la Dieu mercy,
Longuement Amours pourchacier,
Je sui a Bordeaulx prisonnier,
Et n'ay ne dame ne argent !
Vous orrez mon gouvernement,
Et me dictes si vous ait Dieux,
Lequel me vault mieulx a present :
Estre homme d'armes ou amoureux (Jean de Garencières, v. 11-20).

Comme souvent, l'échange prend racine dans un contexte référentiel qui s'affirme volontiers, celui de la captivité. La conversation poétique dont on prend connaissance détermine probablement plus fortement que ne le font d'autres pièces l'identité du sujet lyrique. On retrouve à l'œuvre l'*ethos* de plainte, d'amoindrissement de soi si familier des poètes du Moyen Âge finissant. Ce masque se façonne de déconvenues multiples : le poète est sans amour, sans armes, sans argent, sans liberté. L'alternative posée entre service d'amour et service guerrier est un lieu commun des débats amoureux mais la discussion s'épanouit dans un cercle restreint, familier : l'enjeu n'est pas tant théorique que singulier et esthétique, il faut que Jean de Garencières affine son individualité poétique. Le dialogue initié trouve ainsi un bénéfice certain à prendre le ton intime de l'amitié : le jeune poète répète dans la ballade sa condition sincère d'amoureux éprouvé et fait de ses amis les garants de cette identité. La pièce fonctionne sur des appels de connivence qui soutiennent la demande : Saligny et Gaucourt ont vu l'acharnement du poète, ils n'ignorent pas le traitement cruel que lui a réservé sa dame (« Plus ne vous en fault desclairer. / Trop en savez vous largement¹⁶² »). L'échange met adroitement en évidence que le malheur de Jean de Garencières n'est pas le fruit d'une exagération, il est déjà connu et réputé. Le poète aurait davantage que certains de ses confrères des raisons d'arborer le masque de la lamentation. À cette démonstration de souffrance, Gaucourt apporte une réponse de

¹⁶² *Ibid.*, v. 25-26.

normand : il faut poursuivre le service d'amour comme celui des armes, la dame aimée finira par prendre des sentiments plus favorables. La réponse de Courrazes est plus intéressante, elle introduit la thématique de la sénescence et reprend à son compte le désespoir qu'exprime le texte initial :

Aiez tresbonne entencion
De saillir de prison briefment.
Vous estes encore en saison
De ferir ung coup plus avant.
Laissez trestout ce mal talent
A moy quoi doy tousjours plourer !
Car je sui vieil et prisonnier,
Et ay perdu tout que les yeulx !
Laissez moy ces maulx endurer,
Et soiez tresbien amoureux (*ibid.*, XXVI-C, v. 21-30).

Courrazes mobilise des arguments de poids pour s'approprier la peine de son jeune ami et lui faire entendre raison : la « saison » dans laquelle est pris son interlocuteur exige qu'il poursuive les occupations qui doivent être les siennes. La ligne défendue est une preuve supplémentaire que la sénescence occupe une place privilégiée, une place d'immunité dans les conceptions que l'époque se forge de l'amour. Une fois de plus, la position que Boucicaut essaye de tenir face à Charles d'Orléans paraît marginale : Courrazes rappelle la loi commune selon laquelle l'amour ne doit pas être l'affaire des plus âgés. Le transfert de posture qui s'effectue rattrape un privilège, Courrazes brandit son grand âge pour revendiquer une supériorité dans le malheur. Il refuse doucement à son ami une posture de plainte qui ne s'appuie pas encore sur les souffrances du vieillissement. Dans la compétition victimaire à laquelle s'adonnent les poètes, les vieillards l'emportent, et l'on reconnaît là l'argument de la souffrance que le Prince jetait à Boucicaut : Courrazes n'est pas seulement prisonnier, il est vieux, a presque tout perdu. Jean de Garençières ne doit pas uniquement mettre un terme à ses plaintes, il doit « laisser » – le verbe sous sa forme impérative est utilisé deux fois – l'expression des souffrances aux vieillards comme Courrazes. L'appropriation du discours plaintif n'a évidemment pas la même importance que dans le cas de Charles d'Orléans : Courrazes n'est pas poète patenté, il n'a pas la nécessité de défendre une douleur qui donne une inflexion particulière à sa voix. Même si les vers cités donnent le sentiment d'une mise en valeur de soi – l'adresse à l'ami aimé s'efface au profit d'un « moy » répété en position tonique –, la ballade dans sa globalité fait plutôt montre d'une attention réelle à l'autre. La préoccupation principale de Courrazes n'est pas de faire valoir sa propre souffrance, mais bien de ramener son ami à la raison. La posture qu'adopte Courrazes n'en demeure pas moins révélatrice d'un ascendant qu'il estime fondé de prendre sur son

interlocuteur. Sa ballade s'énonce sur le mode d'une autorité impérative, les interpellations qu'elle contient – « Garencieres, mon compaignon », « Mon tres doulx frere gracieux¹⁶³ » – ont pour effet d'adoucir le rappel à l'ordre des âges. Le ton est très différent de la brusquerie sans appel de Charles d'Orléans. Courrazes impose sa précellence de sénéscrit avec une bienveillance affectueuse, veillant à ne pas heurter son ami : le texte s'ouvre sur l'apostrophe « Garencieres, mon compaignon », qui affirme la sympathie en même temps que l'inflexion légèrement paternaliste de la prévenance. L'ayant assuré de ses meilleures intentions, Courrazes peut se permettre de ne pas ménager son solliciteur, il le sermonne et le rappelle vivement à sa jeunesse par la grâce d'une formulation restrictive :

D'armes laissier n'avez raison,
Veu que vous n'estes qu'un enfant.
Celle desesperacion
Ne soit en vous, ne tant ne quant (*ibid.*, XXVI-C, v. 11-14).

Le désespoir, le chagrin, la mélancolie ne sont pas humeurs de jeunes gens, mais doivent être laissés aux hommes âgés, à qui convient un tel registre d'expression.

Un dernier exemple d'interlocution poétique où l'*ethos* de vieillesse sert une forme de prise de pouvoir sur un interlocuteur nous intéressera : il s'agit de l'échange ludique de vers entre Guillaume Cretin et Jean Molinet, où l'épître ordinairement consacrée chez les Grands Rhétoriciens à servir la gloire littéraire devient le lieu d'un âpre débat où se dégrade l'œuvre de l'autre. Estelle Doudet éclaire utilement le contexte du débat : froissé que son prédécesseur ne lui ait pas adressé d'œuvre, Cretin adresse à l'indiciaire bourguignon « un blâme, volontiers provocateur¹⁶⁴ », sous la forme d'une missive ambiguë, qui déclare son admiration dans le même temps où elle attaque son destinataire¹⁶⁵. La première réponse en prose de Molinet s'avère particulièrement intéressante pour notre étude en ce qu'elle mobilise un masque de poète fatigué, lassé de jeux poétiques qu'il se trouve désormais incapable de pratiquer :

car en toy flourissent par excellence trois redolentes fleurs, qui en moy perissent par vieillesse, l'une est grammaire qui en moy decline, musique qui diminue et le rethorique dont je ne suis de riens trop ricque (Molinet, *F&D* II, PF, LV 2).

Molinet revient par la suite au vers pour hisser son statut de vieillard au rang d'intouchable, accusant son agresseur de s'en prendre à un pauvre impotent :

Moliner voeult, quand de toille est vestu ;
Voeus tu combattre ung viellart abatu ?

¹⁶³ *Ibid.*, v. 1 et v. 8.

¹⁶⁴ Estelle Doudet, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens », art. cit., p. 197.

¹⁶⁵ Estelle Doudet évoque en effet un « [b]lâme paradoxal puisque c'est la perfection de Molinet qui fait apparaître comme insupportable ce manquement à l'amitié », *ibid.*, p. 196-197.

Bas tu son chef, pour son corps mettre a fin,
Afin d'avoir bruit ainsy qu'il a fin ? (*ibid.*, 3, v. 11-14).

L'épistolaire constitue, nous l'avons montré au second chapitre de notre réflexion, l'un des lieux stratégiques qu'investit Molinet pour mettre en scène son corps vieillissant et diffuser son *ethos* de vieillard. Le masque apparaît ici dans toute son utilité, offrant le pouvoir paradoxal de la vulnérabilité. Mieux encore, il révèle et détourne le fonctionnement ordinaire de l'épître, vouée à l'autocélébration, en réduisant à néant le « bruit », la gloire que recherche Cretin : en s'exerçant contre un vieil homme, la tentation de la gloire poétique devient une cruauté honteuse. L'indiciaire accuse très volontiers le trait et nous savons que Molinet avait réussi à faire circuler dans son entourage cette image du pauvre vieillard amoindri. Quoique dépourvu du sens poétique qui lui serait nécessaire pour répondre à son contempteur, Molinet n'en joue du reste pas moins de rimes et de jeux de mots qui le placent en bonne position dans le duel engagé car comme le rappelle Estelle Doudet, le vers « permet de prouver ses capacités rhétoriques » et les deux poètes « échangent les mêmes rimes tout en inversant leur sens vers la louange ou le blâme¹⁶⁶ ». La réponse de Cretin est éclairante, elle poursuit le jeu entamé sur le nom du poète et s'amuse jusqu'à la caricature de l'*ethos* de vieil homme qu'il prétend adopter :

Molinet net ne rend son canon, non,
Trop de vent vend et met nos esbas bas ;
Bon credit dit, qui donne au renom nom,
Mais efforts fors tourment en bren son son ;
Oultrageux jeux le font de soulas las ;
Se Venus nus nous tient en ses las, las !
Par Bachus cus sçaront du coullart l'art :
En espois pois sert on de viellart lart (*ibid.*, 5, v. 1-8).

Comme Boucicaut, Cretin ne se montre pas dupe des plaintes de Molinet. En le renvoyant à l'image du vieillard mangeant des pois, il entre dans le jeu de l'autoportrait dégradé pour le pousser à son extrême : l'image qu'il donne d'un Molinet ayant délaissé la poésie pour les « espois pois » excède amplement les protestations de l'indiciaire, qui se situait essentiellement sur le plan d'une lassitude intellectuelle¹⁶⁷. Une fois de plus, l'*ethos* de vieillard constitue une matière tout aussi importante à disputer que la capacité rimique.

À l'issue de cette analyse des disputes poétiques qui entourent le masque de vieillesse, il nous paraît particulièrement significatif que l'*ethos* de sénescence se donne à voir dans des

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶⁷ Soulignons qu'avec cet échange étonnant, nous voici bien loin de la révérence au « bon Vieillard » que Marot portera plus tard à son père et à Cretin ! Voir à ce propos les réflexions d'Ellen Delvallée, *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*, Genève, Droz, 2021, p. 595-607.

contextes de débats, d'échanges qui le mettent aux prises avec d'autres qui en contestent ou en appuient les prérogatives. Ces situations communicationnelles particulières nous semblent relever d'un statut textuel intermédiaire, d'un entre-deux propre à la littérature médiévale qui nous incite à réexaminer l'application de la notion de « posture » – cette fois, telle que formulée par Jérôme Meizoz – pour l'*ethos* médiéval de sénescence. Delphine Burghgraeve, Claire-Marie Schertz et Jean-Claude Mühlethaler, nous l'avons souligné dès l'introduction du présent travail, ont raison de se saisir prudemment d'un concept que l'espace pré-médiatique des littératures anciennes rend difficilement applicable : l'image de l'auteur à laquelle nous avons accès se construit essentiellement dans les textes, par eux et pour eux. Les contextes d'échanges dans lesquels les poètes de notre corpus font valoir une position sénescence nous semblent toutefois correspondre au moins partiellement au double terrain d'observation que Jérôme Meizoz entend exploiter : ce qu'il nomme « l'interne textuel » – autrement dit « l'image de soi donnée dans et par le discours », qui équivaut à l'*ethos* – et « son pendant externe » – « la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.¹⁶⁸) ». Si la pratique du débat poétique est avant tout un exercice littéraire, elle nous semble aussi relever de ce que Jérôme Meizoz appelle « l'existence publique de la littérature¹⁶⁹ » : les réactions aux débats, les réponses des poètes nous sont certes toujours léguées par le médium littéraire mais elles nous informent de la manière dont sont reçus leurs masques et témoignent de la circulation de leurs identités. Les textes de Boucicaud, l'attaque de Cretin contre Molinet font de la vieillesse une posture au sens où l'entend Meizoz, c'est-à-dire une identité auctoriale sur laquelle les auteurs n'ont plus totalement prise, une « auctorialité plurielle¹⁷⁰ » où la collectivité qui relaie et détermine la posture n'est certes pas encore institutionnelle mais où elle prend le visage des pairs, souvent plus jeunes, face auxquels il s'agit de se situer.

Qu'elle s'énonce comme l'autorité souveraine qui tranche ou la bienveillance amicale qui conseille, la sénescence apparaît dans le cas des débats poétiques cités comme une posture privilégiée, qui donne des droits et rend maître du dialogue. Son crédit prend alors appui sur l'expérience indéniable d'un âge biographique, sur l'aura conférée par une connaissance

¹⁶⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 24-25. Notons qu'Emma Cayley défend que les débats d'Alain Chartier mettent en place une « notion de subjectivité auctoriale partagée, de collaboration auctoriale » où la notion de posture peut tenir une place, mais celle-ci a toujours lieu dans la fiction du texte qui organise les différentes prises de parole entre les personnages. Les contextes de débats disposant d'une réalité extra-textuelle nous semblent plus propices pour mobiliser le concept de posture, « 'Je ne suis que l'escrivain' : la figure de l'auteur dans les débats poétiques au Moyen Âge », dans *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, dir. Jérôme Meizoz, Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, 2014, publié en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document2430.php> (consulté le 22/09/2021).

approfondie de la souffrance. L'accaparement par de vieux poètes des chagrins de l'âge est une trace de la spécificité du masque de sénescence, qui trouve dans un contexte biographique et biologique matière à s'affermir et à défendre son exclusivité.

La sénescence compose donc un masque fortement labile, l'*ethos* générationnel circulant de manière relativement libre entre les âges. Il peut aussi bien constituer la coloration dominante d'une œuvre que sa dimension mineure et s'associer à d'autres *personae* selon l'organisation souhaitée du discours poétique. Il n'est pas impossible que la réception critique et contemporaine de nos textes ait tantôt résumé excessivement au masque de sénescence un sujet lyrique plus multiple, tantôt évacué un peu hâtivement la représentation du poète en vieillard au profit de son portrait plus glorieux en jeunesse. Les œuvres de Charles d'Orléans et de Villon livrent sur ce point l'exemple paradigmatique des difficiles équilibres de l'analyse critique, prise entre la volonté de tenir compte de l'autoportrait dessiné par le poète dans son œuvre et celle de le ramener à l'itinéraire historique d'une existence. Nous avons voulu montrer que quoiqu'une lecture du XXI^e siècle lui offre une résonance nouvelle, cette réception qui tente de négocier avec les ambiguïtés des masques générationnels est en partie programmée par les textes. Les poètes sélectionnent avec une grande précaution les traits d'un âge dont ils s'emparent parfois abusivement et révèlent régulièrement la supercherie, en mettant au jour l'excès ou en investissant de manière moins référentielle un masque donné. La *persona* est mise au débat, affichée par Villon dans sa dimension de costume ou par Chastellain pour son potentiel compétitif mais elle permet aussi un retour à une autorité fondamentalement permise par l'âge, comme nous l'avons vu dans les débats poétiques menés par Charles d'Orléans ou Jean de Garençières. L'ancrage particulier du masque de sénescence dans un contexte biographique et moral plus vaste continue donc de former sa spécificité. Chevillé à un corps et à une morale des âges rigoureuse, le poète qui s'affirme comme sénescence porte un ensemble de devoirs et de privilèges dont il sait jouer pour renforcer le pouvoir de ses textes et leur capacité communicationnelle.

Chapitre 7

Incarner la leçon : didactismes sénescents

Le masque de sénescent offre aux poètes de la fin du Moyen Âge un soutien conséquent pour incarner une autre position privilégiée, elle aussi structurante dans la littérature du temps, celle de poète moraliste ou prescripteur. Il en va de l'une des plus puissantes incarnations de la naissante figure d'auteur : le penchant pour le didactisme s'intensifie dans la poésie de la fin du Moyen Âge et constitue l'une des transformations importantes des prérogatives de la lyrique. Pour Friedrich Wolfzettel, cette évolution doit être comprise dans le temps long. Il y lit en effet une manière pour les poètes du Moyen Âge tardif de « se proclame[r] 'curateur' de l'humanité en s'appuyant sur l'autorité de l'auteur¹ ». En partie détachée du contexte social et communicationnel courtois, la poésie lyrique peut alors s'assimiler au « lyrisme de la prière », devenir invocation religieuse et viser un public plus large². Dès lors, les Grands Rhétoriciens pourront concevoir la maîtrise de la rhétorique par les poètes comme « une discipline spirituelle supérieure à toute autre activité humaine³ ». Les conseils de divers ordres que des poètes ancrés dans le monde laïc s'autorisent à délivrer leur confèrent donc le prestige de la littérature morale, édifiante, et auparavant cléricale. La lyrique ne s'occupe plus seulement d'amour, elle élargit ses champs de compétence : nécessité de se tourner vers Dieu le plus tôt possible, exhortations à songer au salut, déploration des mœurs du temps.

Michel Zink a suffisamment montré que ce mouvement esthétique ne s'infléchit pas brusquement aux XIV^e et XV^e siècles mais qu'il prend racine dans les réflexions des pères de l'Église sur la beauté poétique. De la conception de la poésie comme mensonge païen aux vérités du Graal, il faut du temps pour que l'art poétique se mette au service de la foi⁴. Le Moyen

¹ Friedrich Wolfzettel, « Une rhétorique de l'abondance : poétique et fonctions historiques du lyrisme de Guillaume de Machaut aux grands rhétoriciens », dans *La Poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France*, Paris, Champion, 2015, p. 154 (version republiée de l'article « Abundante Rhetorik. Selbstverständnis und historische Funktion der lyrischen Sprache von Machaut zu den Grands Rhétoriciens », dans *Musique naturelle: Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, dir. Wolf-Dieter Stempel, München, Fink, 1995, p. 75-104).

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ Michel Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Âge finissant a peut-être pour particularité de faire du didactisme son système principal : une fois conquis la posture d'injonction, les recommandations formulées sont multiples et ne s'arrêtent pas au message bien connu du bon comportement chrétien. Avec Deschamps tout particulièrement, le potentiel de prescription du vers atteint des pans variés de l'existence humaine et touche le gouvernement des âmes aussi bien que celui des corps⁵. Il ne s'agit plus uniquement de préconiser des principes de conduite spirituelle plus conformes à un comportement chrétien mais de guider les pratiques nutritives ou sexuelles, avec pour principe directeur attendu celui de la modération. Tirant une autorité inédite de sa posture de prescription, la nouvelle clergie semble avoir voulu systématiser les conseils donnés et ne pas les limiter au strict domaine de la vie spirituelle. Dans son exploration moraliste, la poésie s'empare donc de deux pans du savoir médiéval : le savoir de la chaire, dont le champ d'application est pour l'essentiel spirituel, et celui des traités scientifiques, des *artes mechanicae*, qui concerne les aspects matériels de l'existence⁶.

Pareille tentative de dessiner les évolutions générales du discours poétique ne doit pas donner une vision abusivement homogène : tous les poètes ne s'emparent pas avec la même intensité de ces deux champs du savoir. Pour ceux qui s'y attellent, au premier rang desquels Eustache Deschamps⁷, la synthèse qu'ils effectuent entre différentes parcelles de la science médiévale leur confère une aura poétique conséquente : la portée de leurs injonctions est plus vaste. Nous entendons montrer que le masque de sénescence a un rôle à jouer dans cette évolution : il autorise d'autant mieux ce type de conseils que l'on voit mal comment le refuser à des poètes qui souffrent dans leurs corps les maux contre lesquels ils tâchent de prémunir autrui. Il faut néanmoins garder à l'esprit que le masque de sénescence ne se confond pas avec celui de prescripteur : chacune de ces *personae* est susceptible d'être investie indépendamment par les poètes. L'*ethos* de vieillard ne va pas forcément de pair avec la transmission d'un message particulier et certains poètes peuvent très bien s'approprier la veine moraliste sans jamais se présenter sous les traits du grand âge. Nombre de pièces didactiques s'énoncent depuis une *persona* qui n'est pas celle de poète vieillissant, voire ne mettent pas en jeu le sujet lyrique :

⁵ Friedrich Wolfzettel considère également Deschamps comme un modèle pour penser les liens entre investissement personnel du poète et discours moralisant : « l'œuvre de Deschamps, dans laquelle l'expérience personnelle donne lieu à la prétention à l'universel, est paradigmatique », « Une rhétorique de l'abondance », art. cit., p. 154.

⁶ Sur l'essor des *artes mechanicae* à la fin du Moyen Âge et le rôle d'Eustache Deschamps dans leur nouvelle dignité poétique, voir l'excellente synthèse de Karin Becker, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 24-34.

⁷ Karin Becker a largement étudié la prégnance du didactisme chez Deschamps, qui « participe au grand mouvement de la 'littérature pragmatique' de l'époque, à cette 'explosion' des écrits didactiques, qui visent à fournir aux hommes un secours concret dans tous les domaines de la vie courante », les présentes analyses doivent beaucoup à la lecture de son travail que nous citerons à de multiples reprises, *ibid.*, p. 22.

ainsi, les poèmes de Deschamps qui possèdent la plus proluxe tradition manuscrite sont des pièces de conseils pour se préserver de la peste. Nulle trace du « povre Eustace » dans la série de conseils pragmatiques qui y sont délivrés⁸. L'urgence d'une nécessité pratique peut donc se suffire à elle-même et se passer des ressources didactiques du masque de poète. L'exemple laisse d'ailleurs songeur quant à l'effectivité réelle de l'intention didactique assumée par les poètes : nous ignorerons toujours si la prévalence doit être accordée au message transmis ou au masque arboré pour le transmettre. S'agit-il de se façonner un masque avec l'intention altruiste de rendre plus efficace la leçon, ou de profiter du succès d'une veine moraliste pour affirmer une identité poétique ? Les deux discours, ceux de la sénescence et de l'injonction au changement de comportement, se combinent quoi qu'il en soit à une fréquence suffisamment significative pour que nous puissions soupçonner entre eux une connexion forte. Le masque de sénescence est par exemple volontiers adopté par les sujets lyriques des divers textes de *memento mori*, qui fleurissent plus que jamais en cette fin du Moyen Âge et sont la trace la plus frappante d'une appropriation des thèmes cléricaux par la lyrique. Il apparaît qu'une leçon gagnerait à s'énoncer depuis la position de poète sénescence, il nous faut déterminer dans quelle mesure.

I. L'utilité d'un type : le masque du vieillard au service de la communication didactique

La toute première partie de notre travail avait montré comment le corps de vieillesse que les poètes décrivent est inséparable des qualités morales mais surtout des défauts qu'ils lui attribuent. En investissant ces identités de vieillards, les poètes se dotent d'un ensemble d'insuffisances à première vue dommageables mais dont nous supposons qu'elles s'avèrent des plus favorables pour développer un discours de moraliste. Mauvaise humeur, expériences ratées, rejet social : autant de caractéristiques attachées aux sénescents derrière lesquelles nous nous proposons de lire des avantages pour une meilleure communication littéraire de la leçon.

⁸ Voir les pages que Karin Becker consacre à ce sujet, « Les régimes de temps de Peste : l'«Epidemie» selon Deschamps », *ibid.*, p. 85-89. Selon elle, l'effacement du masque de Deschamps est commandé par l'urgence de la situation : « [f]ace à une situation dramatique, le poète s'efface derrière les instructions rigoureuses qui ont un caractère absolu : la personne d'«Eustace» disparaît entièrement dans ces régimes de temps de peste », *ibid.*, p. 88.

1. De la bougonnerie naturelle à la leçon bien comprise

Il faut en premier lieu rappeler qu'en s'inscrivant dans une veine moraliste les poètes de la sénescence se contentent d'incarner scrupuleusement leur personnage : ils endossent une caractéristique psychologique et discursive traditionnellement associée au grand âge. L'aigreur nostalgique fait en effet partie intégrante du portrait que Deschamps construit de l'« homme qui vient en aage de viellesce » :

Son sang est froit et long ou il veult tendre,
Meurs et rassis et de foible pouoir ;
Le temps passé loe, et si veult reprendre
Le temps present, et envix puet veoir
Rire ou jouer ; d'espargnier a vouloir ;
Son sens est grans, mais il tost se courresse (ED, Vol. III, CCCXXXIII, v. 25-32).

La propension des vieillards à donner la leçon est conçue comme un invariant courant, directement associé à une explication médicale : la déperdition d'humeur – le sang froid – et donc de puissance semble en être la cause immédiate. Au dessèchement généralisé des fluides corporels répond une âpreté de caractère. Le mécontentement sermonneur des vieillards est en outre relié à un autre trait : les vieillards sont envieux – « envix ». Dans le *Songe en complainte* l'allégorie d'Âge rappelle au sujet lyrique que Vieillesse est « la mere de Courrous⁹ », forcément querelleuse. Le stéréotype a traversé les époques, les vieillards sont d'incorrigibles rouspéteurs, profondément inactuels. Désormais physiquement incapables de jouir de l'existence, ils ne peuvent que reprocher aux jeunes gens de mener une vie dissolue. Dans *Le Séjour d'Honneur*, l'Acteur devenu vieux se désole avec un excès presque parodique de n'être plus que le témoin impuissant d'une époque expirée :

Dosrenavant a riens ne serviray
Que de registre ou de vieulx portecolle
Pour enseigner les enfans a l'escolle.
Mon passetemps sera compter alors
Combien y a que premier j'euz couronne,
Quel toy regnoit ou quel pape estoit lors.
Si la saison estoit a l'heure bonne (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xv, v. 97-99 et v. 145-148).

En jouant aux vieux bougons, les poètes s'amusez probablement à correspondre au type – l'assumer de manière si caricaturale revient d'ailleurs à le renverser – et offrent à leur public le plaisir de rire d'un cliché. De fait, dans l'énumération qu'il propose des « signes de la mort »

⁹ *HC I*, LXXI, v. 30. De fait, le sujet lyrique s'inquiète au réveil : « Vieillesse veult emprandre querelle / Encontre moy », *ibid.*, v. 108-109.

qui atteignent son corps, Deschamps endosse cette fois à la première personne l'humeur rouspéteuse du grand âge :

Couvoiteus suis, blans et chanus,
Eschars, courroceux ; j'adevine
Ce qui n'est pas, et loe plus
Le temps passé que la doctrine
Du temps present ; mon corps se mine ;
Je voy envix rire et jouer,
J'ay grant plaisir a grumeler,
Car le temps passé me remort ;
Tousjours vueil jeunesce blamer (ED, Vol. VII, MCCLXVI, v. 11-19).

La similitude entre la ballade décrivant un vieillard type et cet autoportrait est frappante. Les mêmes expressions sont reprises, rappelant combien les portraits de Deschamps en vieil homme puisent à un fond commun de représentations de la vieillesse dont il s'assure de réinvestir les ingrédients pour constituer son personnage. Mais Deschamps saisit surtout ici une occasion de se représenter en moraliste incorrigible et grincheux : il joue le vieillard excédé, fatigué de la jeunesse qui l'entoure, il regarde sans concession le « plaisir » qu'il prend à « grumeler » et en rit.

Ainsi, se représenter en vieillards permet aux poètes de construire la légitimité de leurs reproches : en fustigeant leurs contemporains, ils adoptent le comportement attendu du grand âge, leur propos est à la fois naturel et motivé. Plus qu'un projet poétique, le didactisme, lorsqu'il émane de vieux poètes, devient un irrépressible défaut de l'âge. Parce qu'il a des causes naturelles et médicales, leur discours moraliste n'est peut-être pas plus audible mais il est plus sympathique.

2. Temps qui passe et hauteur de vue

Au-delà d'une tendance naturelle, les remontrances des vieillards sont pour partie autorisées par l'expérience du grand âge. Les poètes peuvent faire valoir une longue fréquentation de l'existence pour justifier leurs sermons : ils exploitent dès lors le pôle positif du masque de sénescent, celui du vieux sage. En continuant de lier avec constance dans leurs textes grand âge et sagesse, les poètes rendent visible cette entreprise de légitimation. La venue d'Âge dans le *Songe en complainte* est synonyme du retour à la raison : « Raison qui sus tous / Doit gouverner, a fait tresgrant complainte / A Nature de Jeunesse et de vous¹⁰ », s'impatiente

¹⁰ *HC I*, LXXI, v. 25-27.

l'allégorie auprès du sujet lyrique aurélien ; la même allégorie surgit dans le parcours de l'Acteur du *Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais pour marquer le début de la rédemption¹¹. Les analyses de Jean-Claude Mühlethaler ont montré la récurrence dans la poésie lyrique de cette mise en scène des regrets, déclenchée par une prise de conscience qui suppose un retour sur le passé. Pour Jean-Claude Mühlethaler, de la *Griesche d'Yver* de Rutebeuf aux récits de pèlerinages allégoriques, « [l]a persistance même de ces schémas invite à les considérer comme des cadres-types¹² ». Le chercheur en tire surtout une invitation à ne pas lire dans ces « bilans de vie » une « notation à valeur autobiographique » mais un effet de texte, une fragmentation du temps qui donne « l'impression d'une expérience vécue » et qui sert le but didactique, la « portée générale » du texte : « [l]e discours s'organise autour d'une durée éclatée où un présent s'oppose à un passé, le regard jeté en arrière semble se situer à un moment crucial de la vie¹³ ». En souscrivant aux analyses citées, permettons-nous d'insister sur l'autorité que les poètes extraient de la capacité d'introspection qu'ils donnent à lire. Le bénéfice de l'expérience est important dans le *Passe temps* de Michault Taillevent, la « cognoissance » acquise par les ans permet au poète de juger celui qu'il a pu être :

Helas, se j'eusse eu cognoissance
 De ce que j'ay depuis trouvé
 Ou que maintenant congnoy sans ce
 Que je l'eusse adonc esprouvé,
 Ja n'eusse esté prins ne prouvé
 Ainsy de joye desgarny :
 Mal vit qui n'est adez garny (Taillevent, *PT*, XIX, v. 127-133).

Par une expérience de pensée qui ne peut être exposée que comme un irréel – « se j'eusse eu cognoissance », « Ja n'eusse esté prins » –, Taillevent circule entre passé et présent pour réinventer sa jeunesse. Le voyage dans le temps, entre l'« adonc » et le « maintenant » est mélancolique mais ne consiste pas à regretter la belle époque de la jeunesse, bien au contraire. Le sujet lyrique voudrait pouvoir réformer sa jeunesse, lui appliquer les principes qu'il a désormais non seulement connus mais « esprouvé[s] », ceux de la conscience du temps qui passe et de la nécessité de se préparer au vieillissement. La « cognoissance » malheureuse que Taillevent expose dans ces vers ne se limite pas à un outil d'introspection personnelle, elle modèle une identité de vieil homme rompu aux aléas de l'existence et disposant d'une intelligence plus qu'utile, celle du temps. La leçon proverbiale du dernier vers de la strophe –

¹¹ Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xvi, v. 19-40.

¹² Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit., p. 155.

¹³ *Ibid.*, p. 155, p. 140 et p. 149.

« Mal vit qui n'est adez garny » – prend alors une ampleur et une crédibilité plus grandes, parce qu'elle émane directement de celui qui a vécu et connaît. La même relation dynamique au temps est revendiquée dans le recueil de Charles d'Orléans, qui affirme l'expérience accumulée en matière d'amour – « Je sçay par cueur ce mestier bien a plain, / Et m'a longtemps esté si agreable¹⁴ » – pour mieux proclamer la révolution accomplie :

Mais en ce temps, ne congnoissoye pas
La grant doleur qu'il couvient que soustiengne
Un povre cueur pris es amoureux las ;
Depuis l'ay sceu : bien sçay a quoy m'en tiengne.
J'ay grant cause que tousjours m'en souviengne.
Or en suis hors, mon cueur en est tout las.
Il ne veult plus d'Amours passer le pas,
Pour bien ou mal que jamais lui adviengne (*HC I*, LXXI, v. 145-152).

Ici encore, un poète vieillissant revendique une sagesse supérieure acquise par son expérience du temps : s'il ne « congnoisso[it] pas », « depuis », il « sça[it] ». La vérité générale qui s'énonce – il faut que tout cœur amoureux « soustiengne » de grands tourments – est irréfutable, c'est une connaissance durement acquise qui permet d'opposer le passé d'insouciance de la jeunesse au discernement présent. Déjà, Philippe de Novare décrivait cette hauteur de vue propre aux sénescents, dont les expériences malheureuses doivent encourager le mépris du monde :

Li viel doivent mout mesprisier le siecle, et bien doivent savoir que assez i a de quoi ; car il ont veïes et essaïes toutes les menieres de tribulacions, de despiz et d'angoisses et de dolors, et de pertes et de travaux qu'il ont eüz en touz les .III. tens d'aage qu'il ont passez¹⁵.

Dans le *Séjour d'Honneur*, Octovien de Saint-Gelais invente un mode de figuration saisissant de cette nécessité de l'erreur. Ayant entamé le chemin nécessaire de la repentance, l'Acteur s'est miré dans le « tableau d'or¹⁶ » que lui a présenté Raison et prend son envol loin des péchés de jeunesse. Sensualité tente cependant de le retenir et déploie une toile sur laquelle sont peintes toutes ses frasques juvéniles, qu'il peut ainsi ressaisir par le truchement d'une anaphore visuelle :

La vy mon visaige joly,
Qui maintenant est aboly,
La me vy en habitz divers
Pour l'esté et pour les yvers [...]
Ainsi en paincture pouoye
Congnoistre ma premiere joye,

¹⁴ *HC I*, LXXI, v. 137-138.

¹⁵ Philippe de Novare, *Les Quatre âges de l'homme*, éd. cit., 170, p. 93.

¹⁶ Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xviii, v. 3.

Ma jeunesse et mes ans passéz,
Pour oubly bientost effacéz.
Du corps n'est rien, Dieu saulve l'ame (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xx, v. 37-40 et v. 49-53).

Sensualité fait erreur en pensant que la vue de ce « linomple paincturé¹⁷ » est propre à retenir l'Acteur. Loin d'éveiller un « regrettant souvenir¹⁸ », la connaissance que permet cette rétrospective qui rassemble si joliment au crépuscule du récit les différentes étapes d'une vie confirme plutôt la décision de rompre avec les fausses satisfactions du jeune âge. À rebours du tableau lumineux que proposait Raison, où Foi et Espérance donnaient à l'Acteur la possibilité de se mirer et de reconnaître ses errements, le drap tendu ne compose qu'une surface lisse, qui propose seulement de « tout reduyre a mémoire¹⁹ » et ne laisse pas de place à la relation plus dynamique au temps et au souvenir que nécessite le regret du grand âge²⁰.

Jacqueline Cerquiglini-Toulet conçoit cette inscription du temps et du retour sur soi comme une mutation essentielle du lyrisme des XIV^e et XV^e siècles :

[p]remier aspect de cette mutation, le regard rétrospectif favorise une pose réelle ou fictive : la vieillesse. Le poète se retourne sur sa vie, ses amours dans un mouvement réflexif. Le regard sur le passé est un retour sur soi, une confrontation de points de vue. Le moi d'aujourd'hui ou d'hier – souvent la pose offre ce décalage ou cette mise en perspective – examine le moi d'avant-hier et le juge²¹.

Cette considération nous semble parfaitement opératoire pour décrire la manière dont le masque de sénescence renouvelle le didactisme poétique. L'inflexion que Jacqueline Cerquiglini-Toulet nomme « la tentation du chronologique²² » s'applique bien au discours didactique tardo-médiéval, que l'*ethos* du grand âge contribue à inscrire dans une temporalité personnelle, sur laquelle les poètes font retour. Ils s'assurent ainsi de transmettre non pas tant des règles de comportement à respecter aveuglément que les principes qu'eux-mêmes n'ont pas su suivre et qu'ils comprennent désormais. Dans cette perspective, le roman allégorique *l'Abuzé en court*, rédigé dans la seconde moitié du XV^e siècle, choisit les traits d'un vieillard pour donner un exemple saisissant des ravages de la cour sur les corps et les âmes. L'« ancien veillard²³ » que le narrateur du roman – l'Acteur – rencontre devant un établissement de charité, vêtu d'habits

¹⁷ *Ibid.*, IV.xx, v. 55.

¹⁸ *Ibid.*, v. 59.

¹⁹ *Ibid.*, v. 58.

²⁰ Philippe Maupeu note avec justesse que ce « tissu chatoyant des faits et des songes de la jeunesse enfuie » que déploie Sensualité entre aussi en opposition avec « la blancheur de l'habit d'Entendement », *Pèlerinages de vie humaine*, *op. cit.*, p. 544.

²¹ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Écrire le temps. Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Le Temps et la durée dans la littérature du Moyen Âge à la Renaissance. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 103-104.

²² *Ibid.*

²³ *L'Abuzé*, p. 4.

rapiécés et démodés, raconte son existence malheureuse au service de la Cour. Encouragé par les personnifications d'Abus, de Folcuider et de Folle Bobance, le vieil homme a perdu sa jeunesse à poursuivre les faveurs de la Cour, qui l'a nourri d'espoirs de rémunérations jamais concrétisés. Sans ressource aucune, il se trouve désormais impotent et pitoyable, réduit à la mendicité. Le texte s'éloigne en partie du corpus étudié dans la mesure où il s'agit d'un roman allégorique qui ne joue pas pleinement d'une confusion entre son auteur et le protagoniste vieillissant, quoique Sylvie Lefèvre souligne avec justesse les effets de spécularité qui tendent à produire une confusion entre l'Acteur et l'Abuzé²⁴. Le récit investit néanmoins les stratégies du discours didactique porté par une figure vieillissante et est à ce titre intéressant. Jean-Claude Mühlethaler a d'ailleurs pu apprécier les similitudes entre les stratégies que le roman installe pour porter le discours satirique et celles mises en œuvre par Deschamps. Comme le poète, le personnage du vieillard adopte en effet une « position en marge de la société » qui autorise la critique de la cour, car « pour montrer le mal du doigt, il faut l'avoir reconnu comme tel et s'en être détaché²⁵ ». Ajoutons que le personnage du vieillard se rattache pleinement à la veine d'un didactisme pathétique, il confère à la critique de la cour une touche émouvante. Son propos s'inscrit à n'en pas douter dans la « tentation chronologique²⁶ » du didactisme tardo-médiéval, qui veut qu'une leçon énoncée depuis une position rétrospective frappe plus efficacement les cœurs et les esprits. Ainsi, comme dans les textes précédemment analysés, le personnage du vieillard voyage entre différentes temporalités. Il met en évidence ses erreurs passées dont il ne prend conscience que trop tardivement, depuis le malheur de sa situation présente :

Tart ay visé a y remede mettre,
Tart ay ouvré pour ma provision,
Tart ay pensé aux exemples mon maistre
Que maintenant sont en ma vision (*L'Abuzé*, p. 59, l. 24-27).

L'anaphore pathétique qui met en valeur en début de vers l'adverbe « Tart » donne la mesure du malheur que connaît l'ancien courtisan, un drame du temps envolé.

Dans le même temps où elle modèle une subjectivité malheureuse, la nostalgie des vieillards pour le passé concourt à former un *ethos* de poète expérimenté. Leur légitimité sur la scène du discours didactique ne tient néanmoins pas tant à une sagesse acquise systématiquement avec les années qu'à une conscience malheureuse du temps et aux échecs

²⁴ Sylvie Lefèvre, « *L'Abuzé en court face à l'acteur : lectures de l'œuvre* », dans *Le Pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, dir. Florence Bouchet, Sébastien Cazalas et Philippe Maupeu, Paris, Champion, 2020, p. 270.

²⁵ Jean-Claude Mühlethaler, « Aux limites de la satire : changements de focalisation et stratégies persuasives dans quelques ballades d'Eustache Deschamps », dans *Autour d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 178.

²⁶ Selon l'expression déjà mentionnée de Jacqueline Cerquiglini-Toulet.

essuyés qui désignent le vieillard comme figure sympathique. Pour autant, les leçons véhiculées par ces derniers ne sont pas toujours écoutées, prétendent-ils, avec l'attention qu'elles mériteraient.

3. Gérontophobie et périls moraux

Bien que les poètes du Moyen Âge finissant aiment à bâtir leur *persona* de sermonneurs sur la connaissance acquise, ils déplorent également l'inefficacité de leurs conseils et le peu d'écoute que leur prêtent leurs contemporains. Si le public médiéval s'attend à la litanie de remontrances que lui administrent les poètes vieillissants, il peut aussi s'en exaspérer. « Tousjours viel singe est desplaisant²⁷ » rappelle Villon : la parole des vieillards court le risque de devenir inaudible. L'épuisement des moralistes devant l'inefficacité de leur parole constitue un motif topique de la poésie tardo-médiévale. L'inscription de la thématique de l'âge dans le discours sur la perte d'efficacité de la poésie didactique doit néanmoins nous intéresser en ce qu'elle dramatise considérablement le lieu commun et contredit directement la prétention de connaissance. Deschamps met ainsi finement en lien le *topos* du moraliste découragé et l'âge avancé qu'il prétend avoir atteint :

Vint ans a que je ne cessay
Des vices blasmer et d'escripre
Les vertus, mais je m'en tairay,
Car tousjours devient chascun pire ;
Alez tuit du regne en l'empire
S'autrement faire ne voulez,
Vous ferez bien le diable rire :
Faittes du pis que vous pouez (ED, Vol. V, MLXIII, v. 1-8).

Composée par le même poète, la prosopopée de Grammaire s'ouvre sur une déploration qui dénonce plus clairement encore le peu de cas qui est fait des conseils des anciens :

Si vielle suy et de si long temps née
Que nul ne veult plus ma doctrine entendre,
Et si fu je la premiere ordonnée,
Qui les .VII. ars fis a pluseurs aprendre,
Et les plus grans fis mainte foiz du mendre,
A rude engin, par fort continuer ;
Goute d'yaue fait la pierre caver,
Si fait aussi continuacion
De poursuivre, retenir, demander ;
Mais des .VI. ars voy la destruction (ED, Vol. V, DCCCCXXXIX, v. 1-10).

²⁷ Villon, *T.*, XLIV, v. 431.

Les deux textes rendent sensible le possible renversement des bénéfiques de l'âge : les « vint ans » d'expérience de Deschamps, la vieillesse de Grammaire, sa précellence dans l'apprentissage dont ont bénéficié les « plus grans » sont d'entrée de jeu mis en valeur. Ils ébauchent une aura de sagesse immédiatement mise à mal parce qu'elle fait en vérité leur malheur. Dans les premiers vers de Grammaire surtout, le rapport de cause à conséquence est établi ouvertement : parce que Grammaire est vieille, elle n'est plus écoutée. Ici encore, l'inactualité de la vieillesse est frappante, sa connaissance du monde la rend plus haïssable que vénérable. Un expédient de moraliste est à l'œuvre dans les deux textes : il faut se plaindre que la leçon n'est pas entendue, jouer le plus possible l'exaspération et l'ironie pour mieux convaincre, pour produire une variation dans le discours didactique, pathétique dans les deux pièces, amusante pour la première. Bien que son prestige soit fortement attaqué, le vieillissement offre donc un avantage : il confère un supplément de désespoir aux plaintes topiques des moralistes. La position d'extériorité qu'il offre – car, selon Deschamps, le milieu curial porte en triomphe la jeunesse – favorise leur acuité. Dans cette perspective, Agata Sobczyk applique avec justesse aux autoportraits de Deschamps les analyses de Jacqueline Cerquiglini-Toulet sur la condition de borgne chez les Grands Rhétoriciens. Le Champenois se représente comme « un être en même temps misérable et exceptionnel, inférieur dans le domaine social et supérieur en tant que juge de la société²⁸ » et nous soutiendrons que cette marginalité est fortement soutenue par un *ethos* de vieillesse. Le grand âge de Deschamps le rend plus lucide, mieux armé pour « voir » – le verbe est utilisé au vers 10 de la plainte de Grammaire, il structure plus généralement le discours moraliste de la poésie médiévale²⁹ – les dépravations de son temps. Les longues années, l'expérience ne servent pas uniquement un savoir individuel, elles donnent une hauteur de vue utile pour penser le présent. Pour légitimer sa critique du monde curial, Deschamps prend ainsi soin de souligner les laborieuses et vaines années de service passées à la cour :

Il a .XVI. ans que je suis ou vergier
 Ou tous viennent pour querir leurs delis (ED, Vol. I, LVII, v. 1-2).
 Dix et sept ans ay au Sathan servi,
 Au monde aussi et la char pourrie (ED, Vol. I, CXIV, v. 1-2).
 Je ne cessay depuis .XXXII. ans
 Homme servir en grant traveil et paine (ED, Vol. VII, MCCCVI, v. 1-2).

²⁸ Agata Sobczyk, « La Place du Moi dans les poèmes d'Eustache Deschamps », dans *Autour d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 233. À propos de la nécessaire position de retrait et d'infériorité dans la critique de la cour et du pouvoir, voir également les considérations de Jean-Claude Mühlethaler sur Deschamps satiriste, « Aux limites de la satires », art. cit., p. 175-176.

²⁹ Agata Sobczyk remarque également la persistance de son emploi chez Deschamps, *ibid.*

Il faut renoncer à rattacher les chiffres mentionnés aux aléas d'un itinéraire biographique : nulle cohérence particulière ne se dessine. Le poète formule de retentissants adieux à la cour après dix-sept ans de service – « adieu, court, je te lesse : trop m'as tenu³⁰ » – mais ne l'aurait toujours pas quittée quinze ans plus tard. L'étendue des années vient surtout attester d'une expérience bien réelle, appuyer la lassitude, générer de la crédibilité.

Au reste, le poète de Vertus rappelle que c'est le rôle des vieillards que de s'extraire de la société pour la regarder avec une distance bénéfique. Dans un texte sur l'incompatibilité de la vieillesse et de l'amour, Deschamps s'adresse à un vieillard et l'exhorte à prendre le rôle de conseiller : « Et se l'omme est ancien, / Voist conceiller et soit saint Julien³¹ ». Nous l'avons vu, la longévité fait des vieillards de meilleurs moralistes, ils sont porteurs de valeurs du passé qui justifient leurs critiques : ils ont connu des temps meilleurs. « Au jour d'ui ne voy regner que vice », écrit Deschamps, qui regrette « [l]es chevaliers du bon temps ancien³² ». La *laudatio temporis acti* est certes des plus topiques dans la poésie moraliste du temps mais elle se charge d'une émotion particulière chez un poète qui revendique la sénescence. L'« au jour d'ui » de Deschamps laisse entendre qu'il a intimement connu une autre époque plus favorable, somme toute plus proche des valeurs des anciens chevaliers. Plus clairvoyants, les poètes vieillissants sont également plus désespérés : Deschamps et Grammaire se font les témoins impuissants de la destruction du monde. « Du temps qui court trestous esbaiz sui³³ » se désespère le Champenois : le vieux poète fait ainsi figure de Cassandre, seul sensé face à la masse irraisonnable du « tuit », du « chascun », du « nul ». La moquerie lui donne raison et renforce sa supériorité, car Deschamps en appelle constamment au respect dû aux vieillards et lit dans la perte de celui-ci l'un des dévoiements de la société de son temps, dans laquelle il voit

Les jeusnes foulz eslevez en haultesce ;
Leur folie est partout gouvernesse,
Tant que bien pert en maint lieu leur sotie ;
Le sens des vieulz sanz cause se delesse (ED, Vol. I, XXII, v. 12-15)³⁴.

Le respect dû aux anciens est encore l'un des principes directeurs qu'il recommande au jeune roi Charles VI, rappelant qu'Alexandre lui-même « Les chevaliers anciens honouroit, / Par leur conseil vould ouvrer et aprendre³⁵ ». La prescription est habituelle dans la poésie didactique du

³⁰ ED, Vol. I, CXIV, v. 28-29.

³¹ ED, Vol. V, DCCCCXXXIII, v. 23-24.

³² ED, Vol. V, DCCCCXXXIII, refrain et v. 1.

³³ ED, Vol. I, LXXVII, v. 22.

³⁴ Le thème est très exploité par Deschamps, voir également Vol. I, LXXVII ; Vol. III, CCCXLVIII, CCCLXXX et CCCCVI ; Vol. V, DCCCCXXXVI, DCCCCLXXXV, MV.

³⁵ ED, Vol. II, CCII, v. 6-7.

Moyen Âge : dans les *Lunettes des Princes*, l'allégorie de Raison prescrit au sujet lyrique de Meschinot la même considération pour les « anciens » : « Aux anciens exhibe honneur tous dis / Et reverence³⁶ ». Reste que le conseil s'avère très insistant dans la poésie de Deschamps et se teinte d'un intérêt tout personnel. Lui-même homme de cour, le Champenois gronde en effet contre les ordonnances royales défavorables aux vieux serviteurs, dont il fait partie, proche des Marmousets que Charles VI a évincés³⁷. Dans de nombreuses pièces, il s'appuie sur le contre-exemple de Roboam pour faire valoir la place indispensable des vieillards à la cour et les désastres engendrés lorsqu'un gouvernement choisit d'écouter les conseils des jeunes fous plutôt que ceux des vieillards expérimentés³⁸. Au « jeunes foulz » s'opposent les « saiges anciens » dans une guerre de légitimité pour conseiller le roi, car « Saiges se doit garder d'enfance³⁹ » : les meilleurs conseils ne peuvent émaner que de vieux serviteurs. On voit, dès lors, comment la *persona* de vieillesse construit la crédibilité d'un discours didactique en même temps qu'elle défend la permanence d'un statut à la cour. Lorsqu'il ancre le respect dû aux vieillards dans le temps mythique de l'Antiquité, lorsqu'il le pare du prestige des recommandations bibliques, Deschamps plaide à la fois pour le bien-fondé de ses recommandations de poète et pour le maintien d'une position curiale.

Bougons et malheureux, maltraités et intellectuellement affaiblis, les poètes sénescents s'arrogent les traits les plus pessimistes d'un portrait moral de vieillesse. Dans une logique plus vaste d'adresse et d'efficacité du discours didactique, cette mise en scène de soi s'avère pourtant porteuse de nombreux atouts qui leur garantissent l'écoute de leurs contemporains et la communicabilité d'un enseignement. L'esseulement même du vieillard, son rejet fondent la légitimité d'une parole : l'exclusion devient la marque d'une élection et la base d'une notoriété poétique. Au-delà de ses affections morales, les vertus de la sénescence se disent encore dans l'utilisation que les poètes font d'un corps dysfonctionnel.

II. La sénescence, instrument de renouvellement de la leçon

En livrant un savoir éprouvé par le corps du poète, le masque de sénescence permet d'illustrer plus directement la leçon. L'incarnation puissante et immédiate des conséquences d'un mauvais

³⁶ Meschinot, *Lunettes*, v. 1773-1774.

³⁷ ED, Vol. V, DCCCXLI.

³⁸ ED, Vol. II, CCXCIV ; Vol. VI, MCCXLIX et MCCXV. Sur la manière dont Deschamps emploie la figure héroïque de Roboam, voir Virginie Minet-Mahy, « Eustache Deschamps : images de lecteurs, autoportraits et toile de fond », art. cit., p. 237-238.

³⁹ ED, Vol. VI, MCCXLIX, v. 5 et v. 36 et MCCXV, refrain.

comportement est sans aucun doute l'un des points forts du vieillissement à la première personne, il confère au discours poétique un surplus d'efficacité par rapport aux discours scientifiques ou prédicatifs. Le savoir professé n'en reste pas au stade théorique, au stade de la simple injonction, il déplore sur soi les conséquences d'un non-respect des règles édictées. Le changement de masque des poètes de la lyrique, si justement analysé par Paul Zumthor et Michel Zink, s'infléchit alors d'une nuance prescriptive. Nous venons de voir que les nouvelles composantes temporelles que les poètes intègrent à la construction de leur *persona* ne servent pas seulement leur identité de sujet lyrique, elles prétendent soutenir un objectif de transformation d'autrui. Les poètes revendiquent le caractère exemplaire de leurs erreurs, donnent à lire leurs propres errements comme des modèles à penser et à dépasser. Pour Jean-Claude Mühlethaler, un dessein didactique se dissimule presque toujours derrière les mises en scène de soi des poètes de la fin du Moyen Âge : de Rutebeuf à Villon, « les liens entre la vie et l'œuvre sont presque toujours secondaires, le plus souvent subordonnés à un but didactique et moral⁴⁰ ». Nous souhaitons vérifier la mise en place de cette ambition de transformation dans nos textes et continuer de mesurer ce que l'investissement de l'identité sénescence modifie dans le discours didactique tardo-médiéval. L'œuvre de Deschamps formera la clé de voûte de notre raisonnement, en ce qu'il prétend le premier faire de son corps sénescence un « miroir ». Nous montrerons que l'influence du poète champenois semble avoir été décisive dans les tournures imprimées au didactisme sénescence, qui s'inspire des enseignements qui lui préexistent tout en formulant une morale propre⁴¹.

1. Le corps-miroir de Deschamps

La portée didactique de la sénescence est plus ou moins manifeste selon les poètes et selon les pièces. La tendance est très nette dans l'œuvre d'Eustache Deschamps, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère le statut qui est le sien dans le champ littéraire de l'époque : comme Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet le rappellent, « Eustache Deschamps est avant tout un moralisateur⁴² », connu et recommandé comme tel par Philippe de Mézières à Charles VI dans le *Songe du Vieil Pelerin*, et son œuvre promeut « une survalorisation de la fonction morale et

⁴⁰ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du XV^e siècle*, op. cit., p. 139-140.

⁴¹ Les pages qui suivent proposent une version remaniée et enrichie des réflexions déjà développées dans notre article « Le corps vieillissant d'Eustache Deschamps porte-t-il un *memento mori* ordinaire ? », *Memini. Travaux et documents*, « Construire le sens par la disparité. Lectures croisées du Chevalier errant de Thomas de Saluces (1394-1396) », n° 27, 2021, disponible en ligne : https://journals.openedition.org/memini/1910#bodyftn_37 (consulté le 23/03/2022).

⁴² *Eustache Deschamps en son temps*, éd. cit., p. 51.

sociale de l'écrivain⁴³ ». Pour Deschamps, poète de cour, la nécessité de s'auréoler du prestige symbolique du prescripteur sénescient se fait sans doute sentir plus fortement. À l'occasion d'une ballade dans laquelle nous pourrions lire une déclaration d'art poétique, il pose de manière explicite la volonté de faire de son corps vieillissant un instrument didactique. La pièce traite de la nécessaire méfiance avec laquelle il faut considérer les illusions du jeune âge. Deschamps y développe en premier lieu ses propres erreurs de jeunesse : il s'est cru « Roland » et s'est consacré au « foul cuidier » du jeune âge sans prendre garde au passage du temps. À quarante ans, il se trouve alors « Nices et foulz, chetis, povres, dolens » et doit être « acquerans⁴⁴ », c'est-à-dire réclamer de l'argent à ses proches. La troisième strophe se conclut sur un appel au lectorat qui élargit les enjeux du texte et révèle son intention didactique :

Tuit li cuideur, faictes de moy miroir,
Car froit et mort en ma viellesce habonde :
Le temps s'en va sanz cuidier remanoir,
Pour ce est trop foulz qui en cuidier se fonde (ED, Vol. II, CCXCVII, v. 27-30).

Le corps de Deschamps doit devenir « miroir » et l'image est bien sûr topique : le miroir est l'objet que les moralistes utilisent pour désigner un texte comme *exemplum* et plus largement pour identifier un projet didactique. Deschamps concentre les regards des jeunes écervelés sur son corps, témoin suffisant que les illusions de la jeunesse trouvent toujours leur fin. Ce type d'exhortation est formulé à plusieurs reprises dans la poésie du poète vertusien. Le « cuidier » fait partie des caractéristiques de la jeunesse, il le rappelle dans une ballade de portée plus immédiatement générale que la pièce qui nous occupe : « En celui temps Cuidier a nous point et blesce / C'est le doulz May qui dormir ne nous lesse⁴⁵ ». Plusieurs décennies après Deschamps, « Folcuider » fait encore partie des allégories qui encouragent le jeune héros de *L'Abuzé en Court* à devenir courtisan. Pour topique qu'elle apparaisse, l'injonction « faictes de moy miroir » concentre une formulation particulièrement efficace : les occurrences que le *Dictionnaire du moyen français* propose pour le substantif « miroir » ont tendance à mieux expliciter le terme en l'enchâssant, par exemple, dans une structure comparative. Le *DMF* cite *Le Somme abregiet de theologie*, texte du XV^e siècle, qui rappelle les propos de Saint Paul : « [c]omme dist l'apostle Saint Pol : 'Nous veons maintenant comme par ung mireoir' par nostre

⁴³ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁴ ED, Vol. II, CCXCVII, v. 4, v. 19, v. 22 et v. 24.

⁴⁵ ED, Vol. V, MLXXVII, v. 16-17.

ame faite à l'ymage de Dieu⁴⁶ ». De la même manière, lorsque le vieillard de *L'Abuzé en Court* souligne la portée exemplaire de ses mésaventures, l'invitation est moins percutante : « Voy ce trespiteux exemplaire, / Mirouer aux serviteurs de Court⁴⁷ ». Saint-Gelais est peut-être le plus proche de Deschamps, l'exhortation de l'Acteur du *Séjour d'Honneur* ayant pris conscience de son vieillissement résonne en une invitation similaire :

O vous jeunes, vueillez vous contenir
A vous myrer, la choses est assés ample,
Sur moy, chetif, et y prenés exemple (Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur*, IV.xv, v. 7-9).

Philippe Maupeu a du reste montré comment le reflet du corps âgé présenté en un miroir devient un instrument de conversion efficace qui intègre la diégèse des récits de pèlerinages allégoriques, pour rappeler aux acteurs le caractère fugitif de l'existence⁴⁸. Ces exemples permettent de mieux saisir la puissance de la formulation de Deschamps, qui fait de lui-même, de son corps, un « miroir » vivant, sans l'intégrer dans une structure d'explication. L'investissement de la première personne dans le vers de Deschamps est symptomatique, elle affirme avec force que le sujet lyrique qu'il engage est un sujet utile et une surface de projection nécessaire, un « moy miroir ». Ainsi, le corps du vieil Eustache sert d'espace de transition vers la mort et donne la leçon de manière plus douce que ne le ferait la violence d'une injonction à la première personne : il ménage un espace de confiance plutôt que d'effroi⁴⁹.

Examinons plus avant les spécificités de cet instrument didactique que devient le corps : par quels procédés un drame singulier devient-il l'affaire de tous et toutes ? Il n'est pas abusif de généraliser le fonctionnement en « miroir » que Deschamps explicite dans la pièce analysée et de comprendre le corps sénescence du poète comme le vecteur essentiel de ce « moy miroir ».

⁴⁶ Voir l'entrée « miroir » du Dictionnaire du moyen français en ligne, exemple n° 22, <http://www.atilf.fr/dmf/definition/miroir> (consulté le 22/04/2020). L'exemple suivant propose une occurrence extraite des *Chroniques* de Froissart, la formulation est de nouveau moins frappante que celle de Deschamps : « [t]outesfois ceste perilleuse et dure aventure lui devoit bien estre un grant mirouer et doit estre toute sa vie », *ibid.*

⁴⁷ *L'Abuzé*, p. 118, l. 15-16.

⁴⁸ Philippe Maupeu cite notamment l'exemple du Chevalier Délibéré d'Olivier de la Marche, auquel Souvenir impose « le miroir de choses passées » : « Et me bouta devant mes yeulx / Le miroir de choses passées / Ou je viz Eaiges le vieulx / Qui me poursuivoit en tous lieux / Par la foy que lui oz juree / Et si viz toute figuree / Ma barbe painte de meslure / Ce m'esbahit a desmesure ». Analysant cette strophe, le chercheur souligne que « [d]ans le reflet du miroir, les traits individuels s'estompent derrière une représentation générique de l'homme seulement caractérisé par la barbe, métonymie de son âge », *Pèlerinages de vie humaine, op. cit.*, p. 522-524.

⁴⁹ Nous ne rejoignons ainsi que partiellement les analyses que James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack proposent dans la section de leur anthologie thématique consacrée à la vieillesse. S'il semble juste de présenter Deschamps comme « le poète par excellence des sensations physiques, surtout désagréables », il nous paraît en revanche moins vrai d'affirmer que « Deschamps ne réfléchit guère sur sa vieillesse, il la décrit ; il contemple sa propre décrépitude, tantôt avec amertume, tantôt avec humour », *Eustache Deschamps – Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. cit., p. 458-459.

Dans la plupart de ses autoportraits en vieillard, Deschamps incarne une sénescence défaite, sa déroute est la conséquence de mauvais choix qui donnent opportunément lieu à de multiples leçons. L'enseignement porte sur des sujets variés mais en nombre limité, que l'on peut enclore sous un même grand principe directeur : il faut préparer sa sénescence, envisager son approche le plus tôt possible. Les quelques grands thèmes déclinés ont surtout trait à la thésaurisation indispensable pour éviter le dénuement du grand âge – nous reviendrons sur ce point – mais aussi au nécessaire abandon de la vie de cour, parfois à la modération qui doit régir sexualité et alimentation et bien sûr à la pensée du salut. L'expérience du corps vieillissant du poète est fréquemment employée comme un contre-exemple : faire rire du corps souffrant du « *povre Eustace* » permet de montrer les conséquences d'une mauvaise hygiène de vie, de mauvais choix et donc de mieux corriger son public. Pour plusieurs commentateurs de Deschamps, l'étalage des erreurs de jeunesse relève essentiellement de l'artifice didactique. Jean-Claude Mühlethaler voit par exemple dans l'une des confessions de Deschamps

[...] une stratégie de manipulation qui joue sur l'illusion du 'vécu'. Par l'aveu de ses erreurs, l'énonciateur amène l'énonciataire à une prise de conscience salutaire – sans le mettre lui-même en cause⁵⁰.

De la même manière, Karin Becker analyse ce masque vieillissant comme une « stylisation rhétorique de sa personne », possédant une visée très précise : « le point de vue subjectif crée un effet de vérité, de sorte que le lecteur adhère plus facilement à un savoir qui lui semble couler de source, puisqu'il se rattache à un 'moi' prêt à partager ses connaissances⁵¹ ». De fait, il est rare que les pièces dans lesquelles Deschamps expose sa sénescence à la première personne, même dans sa dimension la plus intime, n'aboutissent pas à un élargissement des enjeux dégagés vers une leçon valable pour tous. L'extension de l'expérience s'effectue plutôt après coup et se profile généralement dans des lieux poétiques stratégiques : Deschamps relate son vécu dans le corps du poème puis en ouvre la portée dans le refrain ou l'envoi. L'expérience singulière demeure donc bien souvent première et son passage au général la justifie, ou en excuse l'aspect potentiellement narcissique. Un indice grammatical est particulièrement opérant pour signaler le passage à l'universel : celui des pronoms utilisés, qui reconfigurent à eux seuls l'étendue de la pièce. Le mécanisme est bien rôdé : d'une situation d'échec particulière, exposée à la première personne, le refrain passe à une vérité universelle, ce qui permet à Miren Lacassagne de noter au sujet de la poésie du Champenois qu'« adresses au destinataire et discours gnomique s'offrent à nous comme les indices structurels d'un corpus de

⁵⁰ Jean-Claude Mühlethaler, « Aux limites de la satire », art. cit., p. 178.

⁵¹ Karin Becker, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 112.

textes où s'applique le discours didactique⁵² ». Ainsi, lorsque le sujet lyrique déplore avoir passé sa vie auprès des grands, entretenant sa réputation mais incapable d'accumuler des biens, il propose en envoi une réflexion aux dimensions universelles :

Prince, le temps ne puet gaires durer,
Il fault chascun a son aage finer,
Jeusnes et vieulz, aussi vielles et blondes,
Fors et hardiz, couars, au paraler,
C'est tout neant, pour ce vueil demander :
Que m'est il mieulx de quanque je vi onques ? (ED, Vol. II, CCXXXV, v. 25-30).

L'utilisation du pronom « chascun » est très fréquente dans la poésie de Deschamps, elle signale les prétentions d'un didactisme qui cherche à toucher l'ensemble de ses lecteurs et lectrices⁵³. La question posée en refrain n'est que partiellement rhétorique : elle inclut le lectorat dans l'énonciation de la leçon à tirer, le rend partie prenante de la construction de l'enseignement. De sa propre expérience de la cour, de la dégradation accélérée qu'a subie le corps du sujet lyrique en s'imposant le rythme invivable de ce milieu néfaste, Deschamps tire dans une autre ballade une leçon générale : « Or avisez bien ci toutes et tuit : / Trop de perilz sont a suir la court⁵⁴ ». S'intéressant à ce même texte, Jean-Claude Mühlethaler souligne que

[l]e passage immédiat du *je* au *on* témoigne à quel point les implications biographiques pèsent peu dans le discours de Deschamps. Son moi est un moi exemplaire qui se donne en spectacle aux autres. Son expérience peut ainsi servir de miroir aux courtisans⁵⁵.

L'adresse à un « vous » qui désigne le lectorat dans son ensemble, l'impératif « avisez » créent une injonction forte encore renforcée par l'adverbe d'intensité « bien ». Qu'il s'agrège à un « nous », s'adresse à un « vous » ou englobe un « chascun », le discours anticurial énoncé depuis un *ethos* de vieillard dépasse donc largement les simples limites du sujet lyrique et son hétérogénéité pronominale traduit l'objectif didactique de Deschamps. De ce fait, les analyses de Jean-Claude Mühlethaler sur les expédients qui permettent à Deschamps d'atténuer la satire de la cour peuvent être étendues plus largement au didactisme sénescence, qui lui aussi « permet de ne pas brusquer un public dont le poète dépend⁵⁶ ». Réinvestissant le *topos* connu du *taedium*

⁵² Miren Lacassagne, « 'Tiens ces trois points...' : didactisme et morale politique dans la poésie d'Eustache Deschamps », dans *Les « Ditez vertueux » d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 185.

⁵³ Comme le soutient Karin Ueltschi : « le discours didactique prétend s'adresser à un public universel à travers l'indétermination du destinataire que l'auteur interpelle », *La Didactique de la chair. Approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1993, p. 30. Mais les pronoms de totalité peuvent aussi s'inverser en une dénonciation de la banalité des vices dans un monde face auquel le moraliste se trouve seul et impuissant, voir Agata Sobczyk, « La Place du Moi dans les poèmes d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 236.

⁵⁴ ED, Vol. II, CCLVI, v. 29-30.

⁵⁵ Jean-Claude Mühlethaler, « Aux limites de la satire », art. cit., p. 178.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

curiae, le poète de Vertus lui appose sa patte particulière en lui adjoignant une position singulière de vieillard⁵⁷.

Indice fort d'une présentation de soi d'abord faite pour servir un enseignement, les textes que l'on pourrait considérer comme les plus grands moments d'expression du sujet lyrique, de mise en scène du masque du vieil Eustache au corps morcelé, se concluent sur une adresse à un auditoire qui brise l'illusion d'une spontanéité. Le masque du vieillard caricatural est emprunté pour encourager une meilleure anticipation de la sénescence. Le poème des « blobes », qui s'attarde sur la perte progressive des facultés intellectuelles et du pouvoir social du sujet lyrique, s'achève ainsi en une monumentale leçon prodiguée au lectorat dans son ensemble :

Saiges est donc qui en son temps pratique,
Que povreté ne le puisse sousprendre.
Car qui vieulx est, chascun lui fait la nique,
Chascun le veult arguer et reprendre.
Il est a chascun chargens ;
Or se gart lors qu'il ne soit indigens,
Qu'adonc seroit rupieus, non pas gobes ;
Je suis moqué, ainsi sont vielle gens,
Pardonnez moy, car je m'en vois en blobes (ED, Vol. II, CCXXV, v. 19-27).

À rebours de Susanna Bliggenstorfer, qui lit dans la pointe didactique du texte un message « en marge » qui véhicule une « idée chère à Deschamps⁵⁸ », nous pourrions considérer cet envoi comme la motivation principale de la mise en scène du poète en vieillard loqueteux. La présence de la conjonction « donc » au sein du premier vers de cette ultime strophe rend évidentes les intentions du poète : se présenter soi-même « en blobes », c'est essayer d'enjoindre à tous ses lecteurs et lectrices de connaître une vieillesse plus agréable. D'une situation éminemment personnelle, d'une mise en scène très forte de soi, le texte progresse donc vers une généralisation destinée à effrayer : « Car qui vieulx est, chacun lui fait la nique ». Doit-on dès lors voir à l'œuvre une fonction cathartique des représentations de la vieillesse prises en charge par le sujet lyrique d'Eustache, qui incarnerait la figure repoussoir d'un état dans lequel il ne faut pas déchoir – « Or se gart lors » ? Le poète oscille entre l'énonciation de vérités générales, qui présentent la condition du vieillard comme inéluctablement déplorable – « Je suis moqué, ainsi sont vielle gens » –, et l'insertion subtile de nuances qui concèdent au lectorat l'espoir

⁵⁷ Tout en rappelant que Deschamps écrit « à l'époque où les humanistes des chancelleries parisiennes et avignonnaise, tels Jean de Montreuil et Nicolas de Clamanges, développent ces thèmes [ceux de la satire de la vie de cour] », Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet voient ainsi dans l'inscription de l'opposition entre jeunesse et vieillesse au sein de la satire anticuriale l'un des « traits particuliers » du poète, *Eustache Deschamps en son temps*, éd. cit., p. 211 et p. 199.

⁵⁸ Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, op. cit., p. 20.

d'une vieillesse plus heureuse, à condition qu'il se prémunisse dès à présent contre la pauvreté : l'emploi du conditionnel ne verrouille pas totalement son destin, « Qu'adonc seroit rupieus ».

Même lorsque l'élargissement n'a pas immédiatement lieu dans le corps du poème, les pièces subjectives sur la sénescence de Deschamps nourrissent un réseau de leçons et de discours très cohérents. Elles entrent en lien étroit avec des conseils donnés depuis la plus grande distance de la généralité. Preuve supplémentaire que le corps vieillissant de Deschamps est pensé pour servir un projet didactique plutôt qu'une intention autobiographique : lorsqu'il prétend confesser ses défaillances, Deschamps emprunte les mêmes termes que dans des pièces qu'il n'investit pas subjectivement de la personnalité du « povre Eustace ». Une pièce nous renseigne particulièrement sur la manière dont s'élaborent l'« effet de vérité » ou la « stratégie de manipulation » que Karin Becker et Jean-Claude Mühlethaler voient à l'œuvre dans la poésie du Champenois : le poète s'y représente en homme de cour vieilli, au service de seigneurs « depuis XXXII ans », il se plaint des douleurs qui le taraudent pour avoir « us[é] [s]on corps ». Avec la vieillesse survient le souci de l'âme qui lui rappelle la vanité de ce service mondain et, en refrain, la finitude de toute chose humaine : « Et que fera la povre ame dolente, / Car en la fin nous fault touz rendre compte⁵⁹ ? ». L'illusion biographique joue donc à plein, nous avons affaire à l'expérience véritable d'un homme de cour – la mention des trente-deux ans l'atteste – qui raconte ses craintes et les maux de son corps. Le texte touche par la peur de l'indigence qu'il expose, le poète se plaint de n'avoir pas été rétribué pour les services rendus et de se trouver désormais dans un dangereux dénuement :

Guerdon me fault, car nulz n'est recordans
De mes travaux. Chascuns cy garde prangne
Car quant fruit fault, vielzhoms devient chargans (ED, Vol. VII, MCCCVI, v. 11-13).

Le poème se conclut logiquement sur le regret de ne pas s'être tourné plus tôt vers le seul service qui importe, celui de Dieu et non des hommes :

Las ! que n'ay je vers Dieu esté courans
Et lui servi, com fist la Magdelaine !
Car se j'eusse le tiers esté souffrans
De maux que j'ay pour creature humaine
A lui servir, la gloire souveraine
Fust a m'ame. Tart est que me repente ;
En sa vigne vien par trop vielle sente
Au vespre ouvrer (*ibid*, v. 21-29).

⁵⁹ ED, Vol. VII, MCCCVI, v. 1 ; v. 5 et v. 9-10.

Il faut apprécier la maîtrise avec laquelle Deschamps suscite dans cette strophe l'illusion biographique. Le ton pathétique de la déploration dont se charge l'interjection « Las ! », l'emploi du pluriel, le jeu des enjambements singulièrement marqués confèrent à ces vers le naturel d'un aveu qui échappe, malheureusement survenu trop « tart », qui prend à témoin et doit bouleverser. La strophe encourage la compassion pour le serviteur de cour repentini de justesse. Mais le texte entrelace bien vite enjeux individuels et leçon collective et, surtout, ressasse des thèmes et des modalités d'expression dont le poète fait ailleurs usage. La métaphore du fruit qui vient à manquer est par exemple au cœur des trois versions de la fable du vieux chien et du paysan, dans lesquelles nous avons déjà examiné comment Deschamps décline sous trois formes différentes la thématique des périls du service et de l'ingratitude des seigneurs. On retrouve dans les trois textes une expression commune à la ballade analysée : « On est amez tant qu'om fait fruit » ; « Quant fruit fault, desserte s'en va » ; « Mais quant fruit fault, nul guerdon n'a⁶⁰ ! ». De la même manière, dans une pièce dans laquelle il fait ses adieux à la cour après « Dix et sept ans⁶¹ » de bons et loyaux services, le poète dit avoir été le témoin privilégié de déchéances similaires à celle qu'il prétend vivre dans les vers cités plus haut :

Car en servent y sont maint envielli
 Sanz bien avoir, leur chevance ont perie,
 Dieu delaissié, l'esper leur est failli
 D'avoir guerdon : tel court est, foulz s'i fie (ED, Vol. I, CXIV, v. 21-24).

Les périls encourus sont bien les mêmes : le service de cour produit un vieillissement accéléré qui va de pair avec un dénuement matériel : les vieux serviteurs se trouvent alors dépourvus des promesses de « guerdon » et du secours de Dieu. Deschamps endosse donc volontiers les périls qu'il avait vu d'autres risquer et ce pour mieux servir la leçon professée. Le vieillissement du chien, celui des vieux serviteurs et celui du poète empruntent en partie les mêmes modes d'expression. Il faut cependant prendre la mesure de tout le bénéfice que Deschamps tire d'une mise en scène de lui-même pour faire entendre ses enseignements. La ballade dans laquelle il se représente en vieux serviteur repentini joue finement d'un effet pathétique, s'attarde à la faveur d'une strophe complète sur le désespoir éprouvé pour ouvrir sur l'espoir de la mansuétude divine. « Or ay douteuse attente », écrit le poète, car « [l]a pitié » de Dieu « surmonte toute douçour » : le masque du vieil Eustache n'est peut-être qu'une arme didactique de plus, mais c'est une arme redoutablement efficace.

⁶⁰ Respectivement refrains du Vol. I, LXX et Vol. VI, MCCLIII ; v. 23, Vol. VII, MCCCXCI.

⁶¹ ED, Vol. I, CXIV, v. 1.

Il faut enfin rappeler que le masque sénescence de Deschamps intrigue de manière complexe le biographique et le didactisme. Car s'il est certain que ses récriminations de vieillard font le jeu des enseignements qu'il prétend livrer, on ne doit pas oublier que le Champenois a réellement été poète vieillissant à la cour et a subi la mise au rebut des vieux serviteurs qu'il ne cesse de déplorer : pour Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, il fait ainsi peu de doute que la ballade *Des vieux serviteurs de la cour et de leur bonte hors* se fait l'écho de l'éviction que le bailli de Senlis subit en 1404, remplacé dans ses fonctions⁶². Mais la force du Champenois tient précisément à extraire de ces circonstances particulières un plaidoyer individuel et une morale collective. Biographie construite et faits connus se mêlent alors pour produire la figure convaincante d'un vieux serviteur ingratement chassé. Comment, en effet, ne pas lire en partie comme un témoignage la fameuse pièce dans laquelle Deschamps se montre avec humour en « vieil roucin », envoyé pour « mourir à la Saussaye » ? L'éloignement est authentique, la pièce s'ajoute aux grands moments d'expression d'un sujet lyrique vieillissant et rejeté, et pourtant un décentrement s'accomplit une fois encore aux derniers vers :

He ! jeunes gens, avisez par deça :
Vieux devendrez, il n'est chose plus vraie.
Pensez de vous ; car lors l'on vous menra,
Com viel roucin, mourir à la Saussaye (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 31-34).

À première vue, l'envoi répète bien des mises en garde adressées aux jeunes courtisans : ils ne seront pas toujours en faveur et doivent se prémunir de la vieillesse le plus tôt possible. Deschamps tient donc le programme de faire de son corps un « miroir », il se saisit d'un aléa personnel pour avertir son auditoire de la versatilité des faveurs curiales. C'est sans doute le propre du moraliste que de parvenir à prendre suffisamment de distance avec son vécu pour convertir de véritables expériences malheureuses en leçons édifiantes pour tous. La vieillesse n'est plus une expérience personnelle, elle est un devenir commun que le vieil homme se doit de partager avec celles et ceux qui n'en ont pas encore conscience. Un doute doit pourtant naître à la relecture de ces vers, dont l'enseignement semble tronqué. Il est peut-être à la charge du public de Deschamps de développer le contenu de l'exhortation « Pensez de vous » mais l'invitation est de fait limitée à la projection dans le corps vieillissant et ne s'accompagne pas, comme c'est le cas dans d'autres poèmes, de conseils plus précis de fuite hors de la cour ou de bonnes pratiques de thésaurisation. Ces indices concordants invitent à lire dans l'adresse restreinte aux « jeunes gens » une nuance revancharde. Deschamps rehausse ici la dimension

⁶² Voir leur présentation de la ballade MCCCCLXXV (Vol. VIII), *Eustache Deschamps en son temps*, éd. cit. p. 204.

dialogique sous-jacente à tout envoi pour proposer une moralité ambiguë : s'agit-il de véritablement mettre en garde les jeunes serviteurs de cour contre la fragilité de leur état ou de se venger de l'usurpation dont le poète s'estime victime ? Le renversement est en tout cas complet : ce sont désormais les jeunes gens qui subissent la métamorphose en cheval, non plus le sujet lyrique, et le futur utilisé ne laisse entrevoir aucune échappatoire possible : les leçons du vieillard abusé peuvent devenir des menaces.

À ses autoportraits en vieillard, aux plaintes multiples sur les maux d'un corps qui se délabre, le poète confère en somme une fonction d'enseignement très nette qui rend une utilité à une sénescence qu'il prétend évincée. En donnant à voir les malheurs extrêmes de son grand âge, il endosse volontiers le pire de la sénescence pour mieux incarner le contre-exemple. Dès lors, le bénéfice du corps vieillissant est double : tout en singularisant le poète par une identité défaillante, il lui confère l'autorité de celui qui a souffert dans ses chairs la leçon qu'il prétend véhiculer⁶³. La sagesse traditionnellement associée à la sénescence ne se présente plus comme un principe dogmatique, une autorité essentiellement morale : elle se fonde sur les souffrances d'un corps incarné. Parce qu'il porte des potentialités singulières, le vieillissement contribue à infléchir les enseignements prônés par le discours poétique.

2. Memento mori et memento senescere

Les avertissements martelés par Deschamps aux jeunes serviteurs de cour donnent l'occasion d'observer une évolution intéressante du discours didactique de la poésie du Moyen Âge finissant. Deschamps marque en effet un tournant : il contribue à enrichir la portée didactique des représentations de la sénescence selon des modalités que nous nous proposons d'examiner. Concédon's au préalable que ces représentations restent en grande partie et de manière très traditionnelle liées au discours sur la mort. Pour certain·es analystes de Deschamps, au premier rang desquel·les Christine Martineau-Génieys et Robert Magnan⁶⁴, le masque de la sénescence et le discours sur la mort servent l'unique dessein du *contemptus mundi*. Christine Martineau-Génieys affirme que le vieillissement n'est chez Deschamps

⁶³ Cette tension entre individualisation et généralisation de la présentation de soi trouve également une traduction sur le plan iconographique. Philippe Maupeu a ainsi montré comment le ms. Bnf fr 20020 contenant le *Double lay de la fragilité humaine* offert à Charles VI comporte des illustrations qui présentent des ressemblances troublantes entre les figurations de l'auteur et celles d'autres personnages emblématiques de la misère humaine. Le chercheur en conclut qu'« [à] travers le portrait peint probable ou supposé de Deschamps, le lecteur royal et curial reconnaît en lui une figure contemporaine de l'humaine condition », « Identité iconique. Eustache Deschamps, figure de l'humaine condition », art. cit, p. 5.

⁶⁴ Robert Magnan, *Aspects of Senescence*, op. cit. n. 13, voir essentiellement p. 96-97.

qu'une autre manière, plus personnelle, d'évoquer la mort : pour décrire l'obsession que les textes de Deschamps entretiennent pour un état de la mort qui n'est pas encore le cadavre mais son anticipation, elle forge la catégorie de « macabre sur le vivant⁶⁵ ». De fait, Deschamps demeure l'héritier d'Innocent III et son propos sur la sénescence doit beaucoup au *De Miseria*. Dans un objectif de démolition de l'orgueil humain, le vieillissement ne représente qu'une étape vers le trépas et un indice supplémentaire de la répulsion qui doit toucher le corps humain, il anticipe le pourrissement du cadavre. C'est le sens des deux fragments d'Innocent III que Deschamps adapte dans le *Double Lay de la fragilité humaine*, « De la brièveté de l'aage » et « De l'estat de viellesce et de la description de ses meurs⁶⁶ ». C'est pourquoi Robert Magnan insiste à juste titre sur le fait qu'à l'heure d'observer les indices de la sénescence sur son corps, Deschamps les résume à des « signes de la mort⁶⁷ ». La pensée de la mort et du salut constituent effectivement l'horizon éducatif d'une partie importante des textes de Deschamps sur la sénescence : la plupart des pièces qui déploient un schéma des âges de la vie s'acheminent, par exemple, vers l'enseignement qu'« Il n'est chose qui ne viengne a sa fin » ou que « Tuit sommes faiz trespasans par ce monde⁶⁸ ». On retrouve bien sûr cette vocation des corps sénescents à rappeler le trépas chez d'autres poètes de la fin du Moyen Âge. En représentant Job en vieillard repenti au début des *Vigiles des morts*, Pierre de Nesson offre au seuil de son texte une première illustration des faiblesses de l'enveloppe charnelle, dont on doit nécessairement se détacher :

Pardonne moy beau sire Dieux
 Car je voy que je deviens vieulx
 En si briez jours que ce n'est riens (Nesson, *Vigiles*, I, v. 1-6).

La figure de Job vieillard rappelle que la sénescence constitue un prélude à la mort, elle oblige à concevoir plus fortement la fragilité de l'existence humaine et, partant, la nécessité de songer au salut⁶⁹.

⁶⁵ Christine Martineau-Génieys, « Corps chrétien, corps païen, ou la dramatique du corps chez Eustache Deschamps », dans *L'Image du corps humain dans la littérature et l'histoire médiévales*, Razo, Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice, n° 2, 1981, p. 67.

⁶⁶ ED, Vol. II, CCCX, strophes XIV et XV.

⁶⁷ Voir la ballade d'énumération des différentes conséquences de la sénescence sur le corps et le caractère du vieil Eustache, qui répète en refrain, « Ce sont les signes de la mort », Vol. VII, MCCLXVI. Robert Magnan souligne à propos de ce texte : « *the difference is purely nominal between the signs of death and the signs of old age* », « la différence entre les signes de la mort et ceux de la vieillesse est purement nominale » (nous traduisons), *Aspects of Senescence*, op. cit., p. 133.

⁶⁸ ED, Vol. V, MLXXVII, refrain ; Vol. III, CCCXXI, refrain.

⁶⁹ Cette association traditionnelle entre vieillesse et trépas conduit James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack à faire se succéder dans leur anthologie thématique des textes de Deschamps les sections « Vieillesse » et « Mort », *Eustache Deschamps – Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. cit., p. 457-469 et p. 471-485.

De fait, le succès du message macabre dans les derniers siècles du Moyen Âge est connu et constitue sans doute une aubaine pour les poètes vieillissants. L'idée est un poncif depuis l'ouvrage déterminant de Huizinga, le Moyen Âge finissant est le temps de la fascination pour le morbide. Sans amoindrir l'importante production d'œuvres ayant pour thème principal la mort, il faut remarquer que les poètes sénescents trouvent dans ce courant esthétique l'occasion rêvée de faire valoir leur position supérieure dans le champ poétique, autorisée par l'âge. Les lentes mutations du statut du sujet poétique, qui ont progressivement permis depuis le XII^e siècle l'émergence de voix revendiquant leur faiblesse, rencontrent opportunément les inflexions d'un contexte historique et culturel plus général. La possibilité de mettre en lumière un défaut physique comme lieu central d'une identité poétique s'associe à la préférence esthétique et probablement morale donnée aux discours sur la mort. La combinaison de facteurs ainsi formée conduit à privilégier la posture de poète vieillissant, qui répond aux exigences d'une construction de *persona* pitoyable en même temps qu'elle permet de tenir un propos plus impliqué sur la mort. On sait l'autorité que le primat du vécu confère aux sénescents, or cette légitimité devient plus grande encore lorsqu'il est question du trépas. Parce que les sujets lyriques se présentent comme vieux, ils affirment leur capacité à porter sur la mort un regard plus lucide, façonné d'une expérience : les sujets vieillissants se trouvent en effet dans la plus grande des urgences lorsqu'il est question du trépas, imminent pour eux. La vieillesse est l'âge de la vie le plus idéal pour se consacrer à Dieu et songer à la mort, l'idée est répandue au Moyen Âge : Philippe de Novare rappelle que les vieillards « toz jors doivent avoir en remembrance que il sont sor l'ourle de la fosse⁷⁰ ». Énumérant les activités qui conviennent à un homme qui « a passé cinquante ans » – se reposer, apprendre un art, manger des pois –, Deschamps écrit :

Ce temps passé, devient chanuz et blans
 Par viellesce homs, s'a mainte passion,
 Doleur de chief, froidure, goute es flans ;
 De s'ame doit avoir compassion,
 Penser a Dieu, querir remission
 De ses pechiez, a son salut entendre (ED, Vol. II, CXCI, v. 9-14).

De la description des maux de la vieillesse, d'une évocation très matérielle du corps et de ses souffrances, le texte progresse logiquement vers le souci de l'âme, vers la réflexion à consacrer au salut. Le constat de la dégénérescence du corps conduit à la prescription d'ordre moral : l'enchaînement des verbes est clair, le « devenir » évolue vers le « devoir ». Il ne fait aucun doute que Deschamps tire profit, pour la construction de son propre masque, de ce lien

⁷⁰ Philippe de Novare, *Les Quatre âges de l'homme*, éd. cit., 167, p. 92.

consubstantiel entre sénescence et pensée du salut : nous avons déjà évoqué la ballade dans laquelle il se représente en courtisan repent, « tart venu » à la conversion de ses mœurs. Sa parole se situe entre la fragilité de celui qui souffre, de celui qui éprouve dans sa chair vieillissante la crainte de la mort à venir, et la supériorité de celui qui a conscience de sa misère et en a pris la mesure, d'un savoir acquis dans la douleur. Les défaillances du grand âge ont ceci de particulier qu'elles donnent malgré tout des certitudes, construisent une *persona* misérable mais sûre d'elle. Les convictions acquises ne doivent pas être gardées dans l'intimité du for intérieur, il faut les partager avec tous, faire profiter de la leçon.

Face à la tradition d'utilisation de la sénescence pour véhiculer le *memento mori*, nous remarquons néanmoins que la pensée du salut est moins représentée dans les textes dans lesquels Deschamps met en scène son propre vieillissement. Le masque du vieil Eustache sert des objectifs plus variés et permet de prononcer des avertissements qui concernent plus particulièrement la sénescence, désormais peut-être indépendante du trépas. Le corps vieillissant prend une place de plus en plus importante et les exhortations qui le concernent s'autonomisent. Sans affirmer que le *memento senescere* a remplacé le *memento mori*, on notera pourtant que le vieillissement devient le cœur de certains textes didactiques dans lesquels la mort demeure une composante certes importante mais somme toute secondaire. Il suffit pour s'en convaincre de citer une nouvelle fois l'envoi de la ballade de la Saussaye :

He ! jeunes gens, avisez par deça :
Vieux devendrez, il n'est chose plus vraie
Pensez de vous ; car lors l'on vous menrra,
Com viel roucin, mourir a la Saussaye (ED, Vol. V, DCCCCI, v. 31-34).

On pourrait arguer que la mort reste le point de fuite de cet envoi mais il semble que le principal enseignement réside bien dans la pensée du vieillissement plutôt que dans celle du trépas : il s'agit de s'imaginer sénescent, « viel roucin », pas encore mort. « Pensez de vous » écrit Deschamps, qui reprend les formulations traditionnelles du *memento mori* pour les déplacer vers la sénescence. Il lègue ainsi aux poètes qui lui succèdent la possibilité de faire de la vieillesse un objet digne d'enseignement et d'emprunter pour cela les détours du discours sur le trépas. Le *Passe temps* de Michault Taillevent en est l'illustration la plus vive : le centre lyrique du texte se trouve dans la lamentation du temps qui passe et de la jeunesse perdue, pas dans la mort qui leur succède logiquement. Le trépas est bien évoqué par Taillevent comme une réalité irréfutable :

Qui est de Vieillesse ratains
– Ceste rigle n'est mensongiere –,
De morir doit estre certains

Car elle est de mort messagiere (Taillevent, *PT*, LXXXIV, v. 582-585).

C'est pourtant l'atteinte de Vieillesse qui l'intéresse, pas celle de Mort. Il centre son propos sur la « messagiere », qui finit d'ailleurs par détrôner la Mort :

Puis que de Vieillesse deppend
La mort aprez qui tout assomme,
Saige est qui bien son temps despend (*ibid.*, LXXXVI, v. 596-598).

Mort « dépend » donc de Vieillesse et la principale leçon que délivre le texte de Taillevent réside bel et bien dans l'apprentissage du temps, de sa valeur. Or, pour mesurer la valeur exacte du temps, il faut être passé de jeunesse à vieillesse, avoir pris la mesure de ce que constituent exactement les années de folie réduites en poussière : en un mot, il faut avoir vieilli. Plusieurs vers de Taillevent le posent en digne héritier de Deschamps, réinvestissant méticuleusement les formes du *memento mori* et rendant très lisible l'autonomisation du discours sur le vieillissement. L'encouragement à penser au temps et à la sénescence s'est substitué à la méditation sur le trépas et le salut : « D'envieillir ne me souvenoit⁷¹ » écrit par exemple le poète ; « Saige est qui du temps se ramembre⁷² ». Vieillesse, comme la mort, est une grande égalisatrice : « Envieillir fault ou sot ou saige / Ou povre ou rice⁷³ ». Mieux encore, Vieillesse possède sa propre danse, une danse délirante qui frappe universellement, comme la danse macabre : « Vieillesse est la danse commune : / Fort de soy mettre en ses las n'est ce⁷⁴ ». Notre analyse rejoint celle de Tania Van Hemelryck, qui note avec précision les points de contact entre expressions de la mort et du vieillissement dans le *Passe temps* : « les clichés de la danse macabre, du filet, du triomphe de la mort, du voleur, du jeu, de la nuit sont transposés sur la vieillesse⁷⁵ ». Elle met en évidence le primat du vieillissement sur la mort dans le texte de Taillevent, mais en tire une conclusion différente :

[i]l s'agit ni plus ni moins d'un « exorcisme » littéraire autobiographique, éloigné des considérations morales et eschatologiques des productions contemporaines. Le propos est avant tout personnel et transforme pour ainsi dire la vision « traditionnelle » de la mort⁷⁶.

Pour nuancer l'association spontanée entre vieillissement et lyrisme personnel, il faut insister sur les antécédents poétiques dont Taillevent dispose. L'analyse de Tania Van Hemelryck dresse finement des constats essentiels sur le *Passe temps* mais évacue l'objectif didactique du

⁷¹ Taillevent, *PT*, X, v. 67.

⁷² *Ibid.*, LXXXVII, v. 539.

⁷³ *Ibid.*, LXXXVII, v. 603-604.

⁷⁴ *Ibid.*, LXXXV, v. 589-590.

⁷⁵ Tania Van Hemelryck, « Le Viel Homme et la Mort. Observations sur le *Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres Romanes*, n° 51, 1997, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

texte : nous lisons pour notre part dans la figure de pauvre vieillard de Taillevent une construction bien faite pour diffuser un enseignement. L'évocation de la sénescence et du temps perdu créent un effet biographique trompeur qui nous fait oublier qu'elle s'insère dans une veine esthétique et moraliste bien établie. Déjà, la poésie de Deschamps faisait du corps vieillissant un « miroir » proposé aux « cuideurs », les jeunes insouciantes de la cour. Ainsi, si Taillevent détourne le message de la danse macabre, Deschamps s'approprie la structure chiasmatisque du *Dit des trois morts et des trois vifs*, qu'il emploie pour mieux effarer ses jeunes collègues⁷⁷ :

Jeunes servens, retenez ce notable :
Com vous estes fusmes nous agreable,
Et telz que nous serez vous rebouté⁷⁸ (ED, Vol. VI, MCXCI, v. 31-34).

La mise en place progressive d'un message moral qui décale son intérêt de la mort vers la sénescence se rencontre enfin chez Saint-Gelais. Les sages conseils que Raison adresse à l'Acteur ne font pas mystère de l'achèvement nécessaire de toute vie : la personnification lui rappelle que Vieillesse « la mort a fin si le maine / La fault venir, c'est le terme final⁷⁹ », même les plus savants ne sauraient y échapper. Pourtant, Raison propose aussi un art de vieillir à l'Acteur, l'amenant à l'acceptation du grand âge :

De quoy doncques te veulx tu plaindre et douloir,
Puisque tu sces qu'il faut qu'ainsy se face ?
Se Nature t'a donné le pouvoir
Devenir vieulx et vivre longue espace,
Chacun n'a pas comme toy telle grace (Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xvii, v. 60-64).

La vieillesse peut elle aussi être une « grace », un « pouvoir », un « don » ou un « privilege », affirme même plus loin Raison⁸⁰. Alors que l'usage du « miroir de mort » se répand aux XIV^e et XV^e siècles, c'est un miroir de sénescence que Deschamps, Taillevent et Saint-Gelais tendent à notre orgueil.

Associé par le type qui le définit à une temporalité très proche du trépas et à une nécessité plus urgente de la pensée du salut, le sénescence présente donc pour les poètes de multiples avantages. Parce qu'il offre de la sorte la possibilité d'exploiter la préférence que la culture

⁷⁷ Soulignons que Susanna Bliggenstorfer notait déjà la correspondance dans *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, op. cit., p. 66.

⁷⁸ Voir également ED, Vol. VII, MCCXCVI, v. 1-3 : « Vous, curiaux, que juenesse demaine, / Aiez regart a voz predecessours ; / Ilz menerent la vie c'om vous maine ». L'idée de miroir tendu est la même mais la reprise de la structure du *Dit* est moins explicite.

⁷⁹ Saint-Gelais, *Séjour d'Honneur*, IV.xvii, v. 50-51.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 70.

tardo-médiévale confère aux représentations de la mort, le masque de poète sénescant constitue une identité poétique particulièrement profitable. Les poètes décalent les techniques et les motifs du *memento mori* pour produire un *memento senescere*, discours didactique parallèle et peut-être parasite, qui sait néanmoins aussi porter ses propres enseignements.

3. Vers une spécialisation de la leçon portée par les corps sénescants

Les XIV^e et XV^e siècles progressent vers une spécialisation du propos didactique que transmettent les corps sénescants. Une fois encore, la poésie de Deschamps établit un précédent, elle rend possible et systématise une mise en scène du vieillissement qui s'agrège toutes sortes de leçons, de la nécessité de fuir la cour à celle de penser au trépas. L'hypothèse d'une influence directe serait hasardeuse mais l'on peut comprendre dans la poésie de Deschamps l'évolution d'une attitude littéraire face aux possibilités que recèle la sénescence. Le XV^e siècle a pris acte de cette mutation et associe plus volontairement le vieillissement à deux recommandations précises : la conscience du temps qui passe et l'importance de thésauriser des biens pour préparer le grand âge.

La recommandation d'accumuler des biens pour anticiper la plus grave des situations de misère, celle qui réunirait pauvreté et grand âge, est fréquente dans les textes de Deschamps. Elle présente l'avantage de rassembler plusieurs thématiques chères au poète : le thème des dangers de la vie de cour, celui de l'*aurea mediocritas* et celui de la pensée du salut. Faut-il raccorder les conseils d'épargne que Deschamps formule aux jeunes serviteurs aux recommandations plus larges d'économie domestique qu'il prodigue, inspirées par les traités de son temps⁸¹ ? La même morale de frugalité se déploie dans les deux types de texte mais on peine à trouver dans les poèmes de la sénescence des conseils aussi concrets que ceux proposés aux jeunes ménages. Le masque du « povre Eustace » s'élabore toujours pour illustrer la leçon mais il ne diffuse pas dans les textes de la sénescence un enseignement très précis. Il ne s'agit pas de restituer un « stock de savoir⁸² » immédiatement utilisable ou de mettre à la disposition d'un public des connaissances acquises dans les traités de l'époque. Deschamps ne livre aucune recette pour échapper à la vieillesse ou pour se garantir de la pauvreté, si ce n'est de fuir la cour. Ses textes semblent plutôt une acclimatation des enseignements du *De Senectute* de Cicéron au

⁸¹ Pour Karin Becker, Deschamps a peut-être été influencé par *Le Mesnager de Paris*, plus certainement encore par l'*Yconomique* traduit par Nicole Oresme et par l'*Epistola de cura rei familiaris*. Voir le chapitre qu'elle consacre aux poèmes didactiques de Deschamps liés à l'économie domestique, « Les poèmes domestiques de Deschamps entre tradition et innovation », dans *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 136-142.

⁸² Nous empruntons la formulation de Karin Becker, *ibid.*, p. 119.

contexte qui est le sien, celui d'un serviteur de la cour, évidemment chrétien. Hormis quelques exceptions, la leçon que professe le vieil Eustache est plus morale que pratique⁸³. L'invitation à se prémunir du besoin prend en effet souvent racine dans le contexte particulier de la cour, où les promesses de « guerredon » non tenues mettent à rude épreuve les serviteurs les plus fragiles. Devant de tels risques, mieux vaut, nous dit le poète, « vivre du sien », c'est-à-dire chichement et sans compter sur les faveurs versatiles des seigneurs. Nous avons déjà vu que le dégoût du « mondain service » peut s'accompagner de la valorisation du service à Dieu, seule inféodation vertueuse. Ainsi, Deschamps s'adresse dans l'un de ses textes à ceux qui souhaitent s'enchaîner au « serf lien » de la cour et s'inquiète de leur devenir car comme le répète le refrain, « Vieillesce vient, guerdon fault, temps se passe ». Le conseil de mener une vie plus sobre se double d'un appel à la conversion :

Mais cilz qui vit du sien a chiere lie,
Et qui se puet par son labour chevir,
Vit longuement et sanz merancolie
Et si se puet loyaument enrichir
Sanz telz meschiefs ne telz paours souffrir.
Et pour ce quant je m'avise,
Vueil Dieu servir et aler a l'eglise,
Vivre du mien, ne me chaut qui amasse :
Vieillesce vient, guerdon fault, temps se passe (ED, Vol. I, CXXXII, v. 19-27).

L'entrelacement des trois thèmes est particulièrement abouti, il s'assemble sous le masque unifiant de Deschamps vieillissant, qui montre l'exemple. L'autonomie financière – et alimentaire, car à plusieurs reprises Deschamps dénonce comme d'autres la toxicité de la nourriture curiale, sa « gourmenderie » – autorise une vie libre et vertueuse qui dispose favorablement au service divin. La strophe citée est la dernière du texte, elle colore le refrain d'une nuance subjective : il revient au poète vieillissant qui a connu les futilités de la cour d'avoir compris la leçon du temps qui passe, que « Dieu servir » et « Vivre du [s]ien » sont une seule et même chose.

Néanmoins, l'invitation à se tourner vers Dieu n'est pas toujours mentionnée dans les textes qui avertissent contre les dangers de la pauvreté de vieillesse. La thésaurisation devient alors le conseil principal et la figure du pauvre vieillard est brandie comme une angoissante perspective

⁸³ Mais les deux approches ne s'opposent pas strictement. De fait, nous souscrivons à la lecture clairvoyante que Clotilde Dauphant propose de l'ouvrage de Karin Becker, qui éclaire beaucoup ce que les textes de Deschamps empruntent aux arts mécaniques mais élude d'autres aspects du projet didactique de Deschamps, car « [l']intérêt du poète pour les réalités de la vie quotidienne, publique et privée, s'inscrit dans un projet de rénovation de l'âme du lecteur en vue de son salut », voir son compte-rendu, « Une approche des poésies pragmatiques de Deschamps », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, novembre-décembre 2013, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document 8253.php> (consulté le 26/03/2022).

d'avenir plutôt que comme un modèle d'autosuffisance. Ainsi, la fameuse pièce dans laquelle Deschamps expose son corps en morceaux, « en blobes », frappé par la déliquescence du grand âge, se conclut sur la nécessité d'anticiper matériellement la vieillesse pour ne pas connaître le même sort. Citons de nouveau ces vers :

Saiges est donc qui en son temps pratique,
Que povreté ne le puisse sousprendre.
Car qui vieulx est, chascun lui fait la nique,
Chascun le veult arguer et reprandre.
Il est a chascun chargens ;
Or se gart lors qu'il ne soit indigens,
Qu'adonc seroit rupieus, non pas gobes (ED, Vol. II, CCXXV, v. 19-25).

Le texte a déjà été convoqué plus haut pour illustrer la manière dont les pièces sénescences les plus personnelles s'ouvrent à un enseignement collectif. Soulignons à ce stade de l'argumentation un autre élément : la thématique de la leçon se limite à l'accumulation de biens, sans préoccupation religieuse particulière. Deschamps joue sur les deux sens possibles de l'adjectif « roupieux », qui traduit une déchéance à la fois physique – le vieil homme de cour a la roupie au nez – et sociale – au sens figuré, le *Dictionnaire du moyen français* rappelle que l'adjectif signifie « honteux ». La perspective de la vieillesse n'est pas évoquée pour penser au salut ou à la mort, il s'agit essentiellement de se prémunir contre la fragilité particulière du grand âge. Deschamps ne cesse de répéter cette leçon aux serviteurs de cour : ils ne doivent pas compter sur les promesses des seigneurs, ils vont vieillir et risquent d'achever leur vie dans la misère. L'enseignement engage une spécificité du temps vécu à la cour et exploite l'une des grandes critiques de la *vita curialis* : le monde curial se maintient à un rythme effréné qui fait oublier le cours du temps, les courtisans se trouvent alors « envieillis » d'un jour à l'autre, sans en avoir eu conscience. La parfaite hiérarchie des âges de la vie qu'aiment tant déployer les textes médiévaux est alors réduite à quelques étapes, puisque la cour conduit promptement de la jeunesse à la vieillesse, sans que ceux qui la fréquentent aient pu se prémunir matériellement contre le grand âge. En s'éloignant des spécificités du genre poétique, on constate que *L'Abuzé en Court* est l'héritier de cette spécialisation du discours sénescence. L'une des principales lignes didactiques du roman est certes d'inviter à la méfiance quant aux promesses des seigneurs mais il s'agit aussi de faire prendre conscience des dangers de la temporalité accélérée qui règne dans l'univers curial. Le vieillard auquel le narrateur délègue le récit énonce clairement l'objet de son discours, faire connaître les ravages que les allégories d'Abus et de Folcuidier ont causés sur son parcours de vie :

« [...] et, tout au long, ma malheureuse vie et la continuation d'icelle, commencent à l'âge que je pouvois lors avoir et venir jusques à l'âge et au lieu où tu m'as trouvé » (*L'Abuzé*, p. 31-32).

L'une des grandes réussites du texte est en effet de manipuler la matière même du temps pour faire brutalement passer son narrateur secondaire d'une jeunesse naïve à une vieillesse impotente et misérable. Le pauvre serviteur a suivi avec zèle les promesses de la Cour pour déchoir progressivement dans la pauvreté. Bien plus que l'argent, pourtant, c'est le temps qu'il a perdu, « les moys perduz et passez⁸⁴ » qui le mettent au désespoir. L'Abuzé avait au début du texte l'allégorie du Temps avec lui, elle disparaît subitement, sous le regard narquois d'Abus qui lui fait la leçon : « Tu l'as, passé .XX. ans, perdu⁸⁵ ». La perte de son temps devient alors l'obsession de l'Abuzé, qui prend conscience que la Cour est en vérité, Abus le lui rappelle, une machine à dévorer le temps : « Si le Temps pers, ung autre le recuevre ; / Si tu le quiers, ung autre l'a trouvé⁸⁶ ». Le roman se conclut sur une image violemment pathétique, celle de l'Abuzé abandonné de tous, escorté par les allégories de Pauvreté et Maladie, « deux assez déplaisantes vieilles⁸⁷ ». Il est soutenu par une béquille, réduit à mendier et c'est dans cet état de pauvreté extrême que le trouve le narrateur du texte, qui prend soin de détailler longuement, le caractère misérable de son accoutrement. Sylvie Lefèvre considère avec justesse cette description comme une « *ekphrasis* » trop précise pour signaler un programme iconographique mais qui a vocation à rendre plus saisissante l'apparition du personnage : « toute son histoire se trouve inscrite dans ce costume d'un ancien courtisan élégant, réduit à la misère⁸⁸ ». Une figure sénescence était bien nécessaire pour rendre mieux sensibles les périls de la cour, qui fait oublier à ceux qui y vivent la vraie valeur du temps. *L'Abuzé en Court* relaye l'enseignement que Deschamps répète : la cour est dangereuse à ceux qui ne voient pas défiler les années et ne prennent pas soin d'anticiper leur grand âge. La critique de la cour est donc énoncée par ceux qui en connaissent et en ont subi le fonctionnement : Deschamps « expose en professionnel de la vie de cour des idées fondées sur une réalité personnellement vécue plus que sur des principes généraux d'origine savante⁸⁹ », afin de mieux convaincre son auditoire de proscrire un tel mode de vie. De la nécessité spirituelle de préparer son âme, on passe à celle de préparer ses dernières années, par le jeu d'un enseignement qui devient l'un des principaux discours didactiques porté par les corps sénescents.

⁸⁴ *L'Abuzé*, p. 90, l. 44.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 97, l. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99, l. 54-55.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 126, l. 6-7.

⁸⁸ Sylvie Lefèvre, « *L'Abuzé en court* face à l'acteur », art. cit., p. 268.

⁸⁹ Nous reprenons les termes de Jacques Lemaire, *Les Visions de la vie de cour*, op. cit., p. 435.

Aux XIV^e et XV^e siècles, certains poètes empruntent la voie ouverte par Deschamps : le lien poétique et didactique entre vieillesse et pauvreté s'affine, il devient presque un passage obligé. Le *Passe temps* de Taillevent constitue une excellente illustration des continuations possibles du discours didactique de Deschamps. Il prône à son tour l'attention qu'il faut porter à la dépense, avec la spécificité qu'il l'inscrit dans un texte plus long, qui ressasse et reformule sans cesse la leçon. Taillevent nous met en garde contre le gaspillage du temps, car la venue de Vieillesse est toujours une surprise : « Le temps, les ans, les gens, la vie / S'en vont et ne scet on comment⁹⁰ ». Son texte porte les modulations que Deschamps a imprimées à la poésie de la sénescence : le vieillard pauvre y tient lieu de figure repoussoir centrale. Comme chez Deschamps, le sujet poétique incarne l'enseignement, s'exhibe en mauvais exemple à ne pas imiter. Le poète prétend éprouver lui-même la menace conjuguée de la misère et de l'âge : « Vieillesse et Povreté ensemble / Me commencent a assaillir ». Il est intéressant que Taillevent accompagne la première mention de la pauvreté d'une allusion à sa vie curiale :

A court mes ans legier passay
 En mengant mainte souppe grasse ;
 A espargner riens ne pensay,
 Ne me challoit fors d'estre en grace.
 Mais Viellesse qui tout desbrasse
 M'a ores prins a pié levé (Taillevent, *PT*, XXVIII, v. 190-195).

La satire de la *vita curialis* n'apparaît que dans cette discrète évocation, comme si le discours didactique sur la sénescence devait avoir la cour pour décor obligé. On y retrouve les éléments que Deschamps mettait en vers : légèreté idiote du jeune courtisan, richesse nocive de l'alimentation et absence coupable d'anticipation financière. La strophe oriente le texte vers un nouveau propos, elle inaugure une longue réflexion sur les dangers de la vieillesse misérable, qui occupe une bonne partie du poème de Taillevent. Le poète part du désespoir de sa situation pour s'intéresser durant plus d'une dizaine de strophes au cas général du « povre homme » qui verrait survenir la vieillesse. C'est l'occasion de dessiner une comparaison édifiante entre la sénescence de l'homme pauvre, inquiète et sans ressources, et celle de l'homme riche, qui reste « a repos en sa maison ou lit ung livre⁹¹ ». Il fait ses prières, heureux de pouvoir compter sur ses propres biens, de songer à sa jeunesse et de voir sans crainte se profiler la mort. Taillevent tire ensuite la leçon de l'opposition dressée :

Ainsi en viellesse s'aise on
 Sans estre en riens contumassé
 Mais qu'on ait en bonne saison

⁹⁰ Taillevent, *PT*, LXXXIX, v. 617-618.

⁹¹ *Ibid.*, XLII, v. 289-290.

Des biens pour sa vie amassé ;
A Gautier le dis, a Massé,
Qu'ilz facent guet a la barriere :
Bon fait garder le pié derriere (*ibid.*, XLVIII, v. 330-336).

Le passage à l'enseignement pour tous est net, Taillevent annonce qu'il achève de détailler le mode d'emploi d'une vieilleuse heureuse. Outre le jeu littéraire, l'adresse à des destinataires précis prépare habilement le retour à sa propre sénescence malheureuse, que le poète expose de nouveau dans la strophe qui suit :

Quel povreté d'estre viel esse
Et riens n'avoir ! J'atens ces griefz :
Amassé n'ay pour ma vieilleuse.
Faire n'en fault lettres ne briefz.
Mes ans sont cours, mes jours sont briefz (*ibid.*, XLIX, v. 337-341).

On décèle aisément dans l'enchaînement des strophes l'artifice didactique du montage poétique, qui alterne entre discours général et situation individuelle. Il est très clair que le sujet lyrique qui s'est laissé submerger par la misère illustre la leçon de manière appuyée. Dans les deux premiers vers de la strophe, le passage d'une exclamation de portée plutôt large aux déplorations à la première personne rend parfaitement lisible le mécanisme. Le poète est celui qui n'a pas su « amass[er] » des biens, ce que les vers qui précèdent conseillaient vivement et dans les mêmes termes, qu'il reprend à son compte pour dire son échec. Taillevent prétend refuser qu'on fasse grand cas de son état, « Faire n'en fault lettres ne briefz », appliquant une fois de plus l'un des préceptes diffusés dans le *Passe temps* : « Qui est povre humblement le porte, / Ja pour ce ne se desespoire⁹² ». Sa *persona* poétique est en cela un bon exemple des avantages que les poètes vieillissants trouvent à s'humilier. Il incarne volontiers le mauvais exemple du « povre et dolloureux viellart / Qui n'a pain ne fleur ne fourment⁹³ » mais s'accorde dans le même temps la grandeur d'âme de celui qui sait reconnaître ses erreurs et les rendre utiles à d'autres :

Se povre suis c'est ma desserte :
Je n'ay point au temps entendu
J'ay semé en terre deserte,
A cueillier ay trop attendu (*ibid.*, LXI, v. 421-424).

Les masques de vieilleuse et de pauvreté sont si intriqués que leur complémentarité a des conséquences poétiques. Jacqueline Cerquiglini-Toulet souligne ainsi que le lexique et

⁹² *Ibid.*, LX, v. 416-417.

⁹³ *Ibid.*, LXVIII, v. 471-472.

l'imaginaire de la thésaurisation colorent dans le texte de Taillevent le rapport au temps qui passe⁹⁴. Chez Taillevent comme chez son continuateur Pierre Chastellain, il faut mesurer le temps perdu avec exactitude, le « compasser », verbe dérivé de « compas⁹⁵ » : « Ainsy dont qu'en Jeunesse estoye / Sans tenir rigle ne compas⁹⁶ », écrit Taillevent. Chastellain fait de cette inquiétude métrique le cadre initial de son texte, le temps perdu d'un autre donnant la mesure de ses propres années gaspillées :

En contemplant mon temps passé
Et le passe temps de Michaut,
J'ay mon temps perdu compassé (Chastellain, *TP*, I, v. 1-3).

Unité de longueur, le temps est surtout scruté comme une valeur monétaire, un argent qui fait défaut. Il aurait fallu épargner les années comme on met de côté l'argent – « Qui despend temps en bon usaige / Il est de joye aprez refait⁹⁷ » – et ne pas s'égarer dans les dépenses inconsidérées de la jeunesse, qui multiplient les erreurs de calcul – « Le temps a passer bien pou couste / Quant on est jeunes et tout sains⁹⁸ ». Le poète est mauvais économiste, il a « passé » son temps « en folz despens⁹⁹ », avoue repentant qu'il « ne teno[it] de riens compte¹⁰⁰ » et s'inquiète du solde restant : « Si ne scay encores combien / J'ay de temps et d'aage a durer¹⁰¹ ». Les regrets du temps qui passe prennent la nuance pragmatique de la comptabilité, elles témoignent peut-être d'une évolution dans la perception du temps qu'Aaron Gourevitch relie à la généralisation à la même période des horloges mécaniques : indissociable des sociétés urbaines et productives, ces nouvelles manières de rythmer la temporalité encourageraient à concevoir le temps comme « source de biens matériels¹⁰² ». Alors qu'elle était un vice, l'avarice des vieillards est devenue vertu, geste salvateur¹⁰³. Cette inversion axiologique est caractéristique de la poésie en moyen

⁹⁴ Tania Van Hemelryck le notait mais de manière plus isolée et sans inscrire le trait dans une tendance poétique plus générale : « [l']obsession du temps perdu apparaît à la lumière des coffres vides : les dernières strophes tissent un réseau sémantique 'monétaire' que regrette amèrement Michault Taillevent puisqu'il le connote négativement », « Le viel homme et la mort », art. cit., p. 29.

⁹⁵ Le terme avait déjà retenu l'attention de Jacqueline Cerquiglini-Toulet qui y lisait une inflexion caractéristique de la poésie en moyen français et citait le texte de Chastellain : « [l]e regard rétrospectif, 'En contemplant mon temps passé', va de pair avec une nouvelle attitude face au temps : sa mesure. On 'compass' le temps et de diverses manières. », « Écrire le temps », art. cit., p. 104 ; voir également « Actendez, actendez » dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, 1988, p. 44.

⁹⁶ Taillevent, *PT*, XI, v. 71-72.

⁹⁷ *Ibid.*, LXXXVII, v. 605-606.

⁹⁸ *Ibid.*, LXXXVIII, v. 610-611.

⁹⁹ *Ibid.*, XCI, v. 631-632.

¹⁰⁰ *Ibid.*, VI, v. 38.

¹⁰¹ *Ibid.*, XVII, v. 117-118.

¹⁰² Aaron Gourevitch, *Les Catégories de la culture médiévale*, op. cit., p. 150-153.

¹⁰³ Philippe de Novare pose ainsi l'enjeu en des termes fort différents, puisqu'il condamne les « povre orgueilleus » et les « riches convoitous » : le point de vue est moral et non pragmatique, *Les Quatre âges de l'homme*, éd. cit., 174-178, p. 95-97. De la même manière, l'adaptation de Laurent de Premierfait continue de condamner l'acquisition matérielle du grand âge, *Le Livre de vieillesse*, éd. cit., p. 135.

français : Jacqueline Cerquiglini-Toulet a montré comment le principe d'accumulation, d'économie touche aux XIV^e et XV^e siècles l'invention poétique elle-même, victime d'une « crise de la matière¹⁰⁴ ». Se situant dans la même génération poétique, les *Fortunes et adversitez* de Jean Régnier formulent elles aussi le regret de n'avoir pas suffisamment accumulé les biens qui auraient permis au poète d'échapper à l'emprisonnement dont il est victime : « En mon temps j'ay trop peu pensé / A amasser, dont je suis nice¹⁰⁵ ». Bien qu'on ne soit pas clairement ici en contexte didactique, il est frappant que ce constat d'un manque de ressources déclenche l'inquiétude de voir approcher la vieillesse, dans un texte qui investit pourtant très peu la thématique du vieillissement :

Hela, j'ay usé ma jeunesse
A vivre si joyeusement,
Et il faudra qu'en ma vieillesse
Vivè en peiné et tourment (Régnier, *F&A*, v. 700-703).

La réflexion sur l'absence d'économie fait machinalement naître la crainte de la sénescence, même chez un poète qui n'en fait pas un enjeu crucial de son esthétique. Les exemples de Taillevent et de Régnier montrent comment au thème didactique de la sénescence s'est adjoint pour longtemps celui de la pauvreté qui finit peut-être par le concurrencer.

L'identité poétique de sénescence accompagne et renforce les modifications du discours didactique : l'individualisation de l'enseignement, son passage par la singularité d'un parcours sont nécessaires pour rendre plus sensible la leçon mais aussi pour faire naître des affects de sympathie ou de rire compatissant. La « pastorale de la peur » décrite par Jean Delumeau¹⁰⁶ doit se compléter d'autres modes de conversion, qui passent par l'instauration d'un lien compassionnel entre poètes et lectorat, créant une pastorale de l'empathie. Puisqu'il empiète sur le terrain clérical, le poète doit se doter d'outils de conversion tout aussi efficaces que ceux dont dispose la parole en chaire. En se créant un costume familier et dégradant d'homme vieillissant, les poètes modèrent la suffisance de la *persona* de prescripteur, tout en conservant le bénéfice de l'expérience et de la sagesse qu'apporte la sénescence. Ils énoncent une leçon à hauteur d'homme, c'est-à-dire d'homme qui a vieilli, dont le corps a souffert et qui établit douloureusement le bilan de ses erreurs. Dans le même temps, le masque de sénescence amène ses propres inflexions qui investissent le discours d'enseignement et le spécialisent

¹⁰⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie*, *op. cit.*, plus particulièrement p. 63-68. Voir également « Quand la voix s'est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », dans *La Présentation du livre. Actes du colloque de Paris X-Nanterre (4-6 décembre 1985)*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestreau, *Littérales*, n° 2, 1987, p. 313-327.

¹⁰⁵ Régnier, *F&A*, v. 278-281.

¹⁰⁶ Jean Delumeau, *Le Pêché et la peur : la culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.

progressivement : parasitant ponctuellement le *memento mori*, il développe ses propres conseils sur la nécessaire thésaurisation préalable à la vieillesse ou sur la mesure du temps. À l'examen des textes, la nécessité demeure pourtant d'une analyse nuancée des ambitions didactiques à l'œuvre lorsqu'est arboré le masque de sénescence.

III. Grand âge sans moralité : le refus de la transmission

Trait définitoire de la *persona* de poète vieillissant, la dimension édifiante ne lui est pas pour autant indispensable. Certains poètes en font un usage approfondi, et revendiquent alors une position de prescripteur qui leur confère un pouvoir très important dans la littérature telle qu'elle s'écrit à la fin du Moyen Âge. D'autres font le choix de ne pas exploiter cette veine, de limiter la portée du masque de vieillard qu'ils se donnent, pour des raisons esthétiques qu'il nous faut déterminer. Les textes de Charles d'Orléans et de François Villon construisent des paradigmes distincts et révélateurs dans l'évitement ou le détournement qu'ils organisent quant à l'*ethos* de transmission : nous entendons montrer comment, sans pouvoir pleinement s'en dispenser, ils le soumettent aux inflexions d'une position poétique qui leur est propre.

1. Une sénescence sans emploi : l'exemple de Charles d'Orléans

Les choix esthétiques de Charles d'Orléans offrent l'illustration d'une poésie sénescence dépourvue de portée exemplaire : le duc témoigne de la possibilité de mobiliser le masque de sénescence en le vidant de ses potentialités moralistes. Nous supposons qu'il en va de sa position particulière au sein du champ poétique : Jacqueline Cerquiglini-Toulet le rappelle, « [à] la différence d'un clerc, d'un professionnel de l'écriture, le prince écrit à son seul plaisir, à la fois de sa pure volonté et pour son seul agrément ». En « dilettante lettré », le prince produit une poésie qui « n'enseigne pas¹⁰⁷ ». Le contenu de son discours sur la sénescence est pourtant rigoureusement le même que celui des poètes moralistes. Le *Songe en complainte*, situé dans les débuts de la trame narrative pensée par Charles d'Orléans, égrène des résolutions que Deschamps encourage également : il faut préparer l'approche de la Vieillesse, se « pourvoir¹⁰⁸ » contre elle et se préserver de l'amour, « renoncer a tous amoureux fais¹⁰⁹ ». Si la préférence si forte que Charles d'Orléans confère à l'allégorie comme technique d'expression poétique

¹⁰⁷ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « À l'école de la mélancolie », art. cit., p. 115, 116 et 120.

¹⁰⁸ *Songe en complainte*, v. 110.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 123.

pourrait encourager l'élévation du propos vers une leçon générale, l'extension vers le didactisme n'a de fait presque jamais lieu. Lorsqu'il tente d'élargir son propos et de lui donner un poids exemplaire, la leçon n'en est pas vraiment une, elle s'arrête aux portes d'un constat. Dans une ballade qui expose joliment l'évolution de sa perception de l'existence, le poète constate que les « fenestres de ses yeulx », capables autrefois de saisir la gaieté qui l'entourait, se sont muées avec le temps en « lunectes¹¹⁰ », dont l'effet pourtant grossissant ne permet de discerner aucune joie. La pièce relève donc de la mise en scène de soi en vieillard et sa troisième strophe se charge d'une adresse qui ouvre le propos, fait suffisamment rare pour rendre l'analyse nécessaire :

Jeunes gens, vous deviendrez tieulx,
Se vivez et suivez ma voie ;
Car au jourduy n'a soubz les cieulx
Qui en aucun temps ne fouloye :
Puis faut que Raison son compte oye
Du trop despendu en simplese,
Es mains de ma Dame Jenesse (*HC I*, XCV, v. 15-21).

Nous peinons à ne pas lire dans ces vers une tentative du duc de s'essayer au discours moraliste qui accompagne si souvent les textes de ses contemporains sur leur propre vieillesse. Il cèderait à un réflexe poétique de son temps, qui voudrait que l'exposition de sa sénescence s'ouvre sur un discours d'avertissement. Le passage nécessaire par les folies de la jeunesse est un lieu commun de la poésie du grand âge, l'intérêt de ces vers réside plutôt dans le malaise qui semble être celui de Charles d'Orléans à adopter une position de prescripteur. Pour se rendre plus attentifs encore à la tentation du didactisme qui motive la strophe, comparons-la à un envoi de Deschamps que nous avons cité à plusieurs reprises, dans lequel le bailli prend à témoin les jeunes de la cour de son exclusion à la « Saussaye », loin du centre décisionnaire du pouvoir :

He ! jeunes gens, avisez par deça :
Vieulx devendrez, il n'est chose plus vraie.
Pensez de vous ; car lors l'on vous menra,
Com viel roucin, mourir a la Saussaye (*ED*, Vol. V, DCCCCI, v. 31-34).

Les deux poètes poursuivent un objectif didactique commun de *memento senescere* : ils mettent en garde leurs jeunes lecteurs qu'ils ne doivent pas se moquer de la figure préalablement exposée du poète sénescant car la vieillesse les guette eux aussi. La fermeté impérative de Deschamps, l'emploi de futurs sans appel, la tonalité péremptoire de son interpellation contrastent avec les incertitudes des vers du duc. L'envoi de Deschamps rend plus sensibles les

¹¹⁰ *HC I*, XCV, v. 1 et v. 10.

erreurs tactiques du prince dans l'expression de la leçon qu'il prétend donner. Deschamps ne ménage pas son auditoire de jeunes infatués, il énonce brutalement le destin qui est le leur : « Vieulx devendrez ». Les vers de Charles d'Orléans sont remarquablement plus réservés, il place sous une étrange condition – « Se vivez et suivez ma voie » – son enseignement, ce qui revient à le nuancer. Le Champenois émet un avertissement clair et invite les jeunes de la cour, par la grâce de l'elliptique injonction « Pensez de vous », à ne pas jubiler de leurs positions nouvellement acquises, mais à préparer dès à présent leur sénescence à venir et le rejet qui l'accompagnera. Contrastant avec cette efficacité didactique, le texte de Charles d'Orléans ne semble pas vouloir formuler une réelle leçon. Il s'en remet aux personnifications, qui donnent force et beauté à son propos mais qui contribuent aussi à diluer le poids de son enseignement : la « Raison » à qui il faudrait rendre des comptes acquiert difficilement le statut d'entité menaçante et illustre moins efficacement le péril que la promesse à la fois terrible et drôle d'être transformé en « vieil roncin ». Dernière impropiété stratégique du duc, et non des moindres, il choisit de situer son adresse aux « jeunes gens » en dernière strophe de sa pièce, et non en envoi. De fait, le poème semble volontairement manquer l'occasion d'une pointe conclusive et s'achève sur une évocation de Dieu comme grand organisateur des âges de la vie, qui répète le principe de retour à la raison déjà énoncé :

Dieu en tout, par grace, pourvoye,
Et ce qui nicement forvoye,
A son plaisir, en bien radresse
Es mains de ma Dame Jenesse ! (*HCI*, *XCV*, v. 22-25).

Charles d'Orléans nous a peu habitués à cette ultime mobilisation de Dieu en guise d'aboutissement de son discours ; alors que le poème devrait atteindre en envoi le point culminant de son avertissement, la mention de Dieu semble plutôt adoucir la menace. Si la ballade est lue dans l'attente de la leçon qu'elle semblait promettre, l'action attribuée à l'autorité divine s'avère décevante, elle ne se charge que de « radresse[r] » les erreurs, sans grand heurt : le premier mot de l'envoi annonçait un châtement, en vérité le Dieu convoqué par Charles d'Orléans est une instance bienveillante, qui « pourvoye », « radresse », en maître bien intentionné. L'adresse immédiate aux jeunes, qui semblait contenir une promesse de représailles, s'atténue dans un raisonnement plus général.

Pourquoi le duc dissémine-t-il de la sorte les indices d'un didactisme sénescant tout en les révoquant en une morale déceptive ? Les hésitations de la ballade rendent manifeste la manière dont Charles d'Orléans s'empare d'une identité poétique de vieil homme et joue avec les attendus d'un masque dont son public sait qu'il doit conduire à un enseignement. Plutôt qu'un

dogmatisme moral, le prince s'emploie à dire le cours naturel des choses, la fugacité des plaisirs de jeunesse, il ne réprimande pas, ne prend pas plaisir à inquiéter avec la même ardeur que Deschamps. Les refrains qu'élaborent les deux poètes sont le reflet de leurs choix esthétiques respectifs. Deschamps répète une comparaison dégradante, « Com viel roucin, mourir a la Saussaye », destinée à passer habilement en envoi de la lamentation sur son propre sort au présage revanchard adressé à ceux qui profitent de sa relégation. Le refrain de la ballade de Charles d'Orléans, « Es mains de ma Dame Jenesse », n'a pas la même puissance d'inversion et donne le sentiment d'une nostalgie plutôt que d'un péril. Sans doute le possessif qui actualise l'allégorie de Jeunesse y est-il pour beaucoup : le duc ressasse ses allégories personnelles, celles qui contribuent à construire une scène intime du vieillissement et n'ambitionnent pas d'être directement réinvesties dans un cadre didactique, « [l]e prince écrit d'abord pour lui-même et sa 'coterie'¹¹¹ ».

Reconnaissons toutefois que les indices de généralisation ne sont pas totalement absents des textes auréliens. Charles d'Orléans sait bien sûr comme d'autres mettre en avant les vérités générales du discours moraliste de son temps. Une ballade dans laquelle il se représente en vieux chevalier « portant harnoy rouillé de nonchaloir », « cassé des gaiges de Jeunesse¹¹² » se conclut par exemple, de manière tout à fait attendue, par un propos général sur la vacuité des plaisirs temporels :

Prince, je dy que c'est peu de richesse
De ce monde ne de tout son plaisir ;
La mort depart ce qu'on tient a largesse –
Las ! fauldra il son soudart devenir ? (*HC I*, CVIII, v. 25-28).

La teneur de l'envoi respecte l'esprit du temps : la déchéance qui a touché le vieux poète lui sert de *memento mori* et nous rappelle – le propos se tourne vers la condition commune du « on » – que les biens et les honneurs accumulés ont peu de valeur. Néanmoins, comme pour la ballade analysée précédemment, le respect des codes formels rend d'autant plus frappant l'inaboutissement du propos moraliste. Il manque une étape au texte de Charles d'Orléans, dont la leçon demeure tronquée : la prise de conscience du trépas à venir et de la futilité du monde devrait mener à la pensée du salut, elle ne conduit une fois de plus qu'à la contemplation mélancolique¹¹³.

¹¹¹ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 155.

¹¹² *HC I*, CVIII, v. 1 et v. 5.

¹¹³ D'autres pièces de Charles d'Orléans sur sa sénescence aboutissent à un même constat général sans portée didactique plus affirmée : voir *HC I*, CXII (« Le temps passe comme le vent, / Il n'est si beau jeu qui ne cesse, / En tout fault avoir finement / Sans grant espargne [de liesse!] », v. 25-28) et *HC I*, CXXI (« Espargnee n'est creature, / Puis que c'est le cours de nature », v. 13-14).

Dans plusieurs pièces de son recueil, Charles d'Orléans se saisit de la sorte des inclinations du discours tardo-médiéval sur la sénescence mais en retranche l'enseignement. Il reprend à son compte le lien entre pauvreté et vieillesse et pleure son incapacité à thésauriser, mais son indigence demeure métaphorique :

Temps et temps m'ont emblé Jenesse,
Et laissé es mains de Viellesse
Ou vois mon povvre pain querant ;
Aage ne me veult, tant ne quant,
Donner l'aumosne de Liesse (*HC II*, CCCCXX, v. 1-5).

Le rondeau affiche le caractère concret des plaintes sur l'indigence des vieillards mais les décale systématiquement vers l'abstrait par le jeu des compléments : le sujet lyrique n'a « repast que de Foiblesse », se plaint de « couch[er] sur paille de Destresse » et s'interroge « Suy je bien payé maintenant / De mes jennes jours cy devant¹¹⁴ ? ». Charles d'Orléans a beau s'affubler du costume du vieillard misérable, le rôle qu'il joue reste incomplet. Sous la plume d'un seigneur, la pauvreté devient un état psychologique et se voit vidée de son potentiel didactique : il n'est pas question de faire de sa situation un « miroir » pour exhorter à préparer la sénescence, seule importe la construction de son propre masque. Plus frappant encore, le duc prétend s'approprier la satire de la vie de cour qu'il entend lui aussi fuir à l'approche de ses vieux jours. Qu'un seigneur se plaigne de sa situation économique ou d'un univers curial dont il possède la pleine maîtrise nous renseigne sur le degré de figement des thématiques liées au vieillissement durant notre période d'étude¹¹⁵. Se dire vieux entraîne à se représenter pauvre et malheureux en cour et Charles d'Orléans entend bien apporter sa contribution à l'édifice de la déliquescence. Néanmoins, son dégoût de la *vita curialis* prend une orientation fort différente de celui de Deschamps. Plutôt que de prodiguer de sages recommandations aux jeunes courtisans, la fuite loin des « soucies de la cour » est l'occasion de consolider une posture de distinction déjà analysée :

[A] les avoir chacung court :
Mais quant a moy, je m'enfuy.
Des soucies de la court,
J'ay acheté au jour d'uy (*HC II*, CCCCXXVII, v. 5-8).

¹¹⁴ *HC II*, CCCCXX, v. 11-14. Voir également *HC II*, CCCCX : le poète se plaint d'être « povvre, plain de foiblesse » pour avoir « despendu a largesse, / Pieça, [s]on tresor de lyesse » (v. 6 et v. 10-11).

¹¹⁵ Pour Jean-Claude Mühlethaler, néanmoins, d'autres textes de Charles d'Orléans nourrissent cette vaine de la critique anticuriale, notamment ses attaques contre les vains flatteurs, voir *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 77 ; voir également p. 83-84, où l'on trouve l'analyse de rondeaux dans lesquels la satire anticuriale est tournée à la parodie par le prince et p. 147-154, où le chercheur analyse la représentation d'une parole de cour mensongère et flatteuse face à laquelle le prince se représente en poète faible et impuissant.

Le pronom « chacun » ne sert plus une extension bénéfique de l'expérience, il construit un régime de l'exception, un retour au « quant à moi » qui se distingue de la masse des sots courtisans. Nous avons déjà mis au jour la manière dont Charles d'Orléans utilise ses adieux à l'amour pour faire valoir une supériorité morale, éveillant les reproches de Boucicaut. Les erreurs passées de Charles d'Orléans n'ont pas pour fonction d'instruire son lectorat, elles mettent seulement en valeur l'élaboration d'un parcours moral et poétique. Charles d'Orléans se réjouit d'avoir atteint la raison mais sa sagesse est sans partage. Le poète se plaît à voir se reproduire chez les jeunes gens ses errements passés, une strophe déjà citée l'affirme nettement :

Quant je voy en doleur pris
Les amoureux, je m'en ris ;
Car je tiens pour grant folie,
L'amoureuse maladie ! (*HC I*, LXXIII, v. 22-25).

Là où les masques de Deschamps sont pensés pour circuler, pour être prêtés à d'autres le temps d'un avertissement, la *persona* de sénescence qu'emprunte le duc s'accorde mal avec la nécessité d'inclure directement son auditoire dans son propos. La sénescence de Deschamps est par nécessité altruiste : en se faisant pourvoyeur de conseils, il acquiert un statut poétique d'autorité qu'il ne pourrait atteindre autrement. Le vieillissement du duc d'Orléans est quant à lui égoïste : son rapport d'expérience n'a pas la prétention de prendre le visage de l'humanité tout entière, il coud sa posture sur mesure pour lui et lui seul. Charles d'Orléans conduit à l'extrême les prétentions à l'introspection des poètes sénescents : il revendique pour principe directeur le « Nonchaloir », le repos et l'anéantissement des sens. Au rebours de Deschamps, le vieillard qu'il incarne ne se soucie pas de « grumeler » contre le temps présent, il fait montre d'un désintéret tout aristocratique pour ses contemporains :

[P]lus ne prens plaisir q'en pensee
Du temps passé ; car, sur ma foy,
Ne me chault du present que voy (*HC II*, CCCXCII, v. 9-11).

L'indifférence des vieillards trouve une justification naturelle lorsqu'au sujet du « vieil briquet » plongé dans un sommeil inactif le poète écrit qu'« [O]n luy doit bien pardonner : / Ung vieillard peult peu de chose¹¹⁶ ! ». Le duc revendique l'égoïsme de sa posture, qu'il transforme en principe nécessaire d'examen intérieur. Dans une ballade dans laquelle il se plaint

¹¹⁶ *HC II*, CCCXCII, v. 5-6.

à Jeunesse d'avoir été « vendu » « Es mains de ma Dame Viellesse¹¹⁷ », le poète dit avoir eu la tentation de comparer sa souffrance à celle d'autrui :

Prenant en gré ceste rudesse,
Le mal d'aultruy compare au myen ;
Lors me tance Dame Sagesse,
Adoncques en moy je revien,
Et croy de tout le conseil sien
Qui est en ce plain de droiture,
Puis que c'est le cours de nature (*HC I*, CXXI, v. 15-21).

L'éthique poétique de Charles d'Orléans se dit en ces vers : la scène qui l'intéresse est intime, intérieure, « en moy je revien ». La rime qui lie le « myen » au « syen » révèle l'identité de la seule instance extérieure qu'il faille introduire dans l'examen de sa conscience : Dame Sagesse, une projection mentale qui, dans la logique esthétique de l'allégorie, relève encore du for intérieur. C'est d'elle seule que Charles d'Orléans prend un « conseil ». On comprend mieux dès lors le refus du prince de donner un tour didactique à sa poésie, qui encourage essentiellement à une exploration de soi motivée par l'arrivée de la sénescence. La règle d'introspection qu'il se donne, « en moy je revien », entre en contraste marqué avec l'orientation ordinaire du didactisme sénescence : nous avons montré que les textes portent incitations à la pensée du salut ou à une pragmatique de la thésaurisation qui passe par des adresses au lectorat. L'encouragement à se recentrer sur soi est l'une des formes habituelles du *memento mori* et procède souvent d'un choc visuel qui place l'avenir du cadavre sous les yeux du lectorat. On en rencontre l'exemple chez Pierre de Nesson :

He hommes bestiaulx sans esmes
Et que pensés vous en vous mesmes
Quant vous voiez en ces charniers
Pourrir voz aieulx et voz peres (Nesson, *Vigiles*, CXLVII, v. 877-880).
Tu aras dueil s'il te sovient
Que celui la pourrir covient
Et plus se penses de toy mesmes (*ibid.*, CLXVII, v. 1000-1002)

La résolution si personnelle prise par le duc, « en moy je revien », devient sous la plume de Nesson une exhortation adressée à la deuxième personne du singulier ou du pluriel, preuve que Charles d'Orléans choisit comme injonction personnelle un encouragement qu'il aurait très bien pu généraliser. Faut-il comprendre alors les réticences de Charles d'Orléans à tenir un discours d'enseignement comme le sentiment intégré d'une forme d'inconvenance à ce qu'un duc

¹¹⁷ *HC I*, CXXI, v.1 et v. 3.

s'octroie la parole du clerc ? Il en va sans doute plutôt de la distinction que le prince aime faire valoir en matière poétique ainsi que, nous l'avons dit, du choix d'une esthétique particulière. Il serait en vérité naïf d'attribuer l'exercice didactique auquel se livrent les poètes sénescents à une simple volonté altruiste d'aider son prochain, leur objectif est au moins partiellement stratégique : dans l'état qui est celui du champ littéraire à la fin du Moyen Âge, ils ont tout intérêt à s'illustrer dans une veine qui leur assure une audience. Nul doute que des textes exhortant à la pensée du salut, à la prise de conscience de l'imminence du trépas recevront un accueil favorable et auront l'assurance d'être lus et bien compris : nous espérons avoir montré qu'ils sont porteurs d'un mode de communication littéraire particulièrement efficace. Dans le cas de Deschamps, répondre à la demande de littérature édifiante donne peut-être même plus de latitude pour construire parallèlement une poésie centrée sur son masque de vieil et pauvre Eustache. En position sociale de pouvoir, Charles d'Orléans a pour sa part le privilège de l'indifférence, il peut s'adonner à la seule édification de sa posture poétique, sans qu'il n'ait nul besoin de se prétendre censeur pour l'appuyer. Le débat poétique engagé par Boucicaut, dont nous avons analysé la teneur, ne s'y trompe pas. Le prince clame son retrait hors du monde amoureux pour sa gloire personnelle, sans recherche de partage didactique. La transcendance qu'il vise est sans doute moins pratique qu'esthétique, se détournant de l'usage pragmatique du texte.

En cherchant les traces d'une veine didactique dans la poésie de Charles d'Orléans, nous avons voulu révéler son positionnement et la singularité qu'il fait valoir face aux attendus d'une identité poétique. L'exhortation à songer au salut, l'invitation à préparer matériellement sa vieillesse sont des enjeux étonnamment absents de l'œuvre aurélienne : Charles d'Orléans choisit volontairement de se démarquer du pan didactique de l'écriture du vieillissement. Convertir la menace de marginalisation – mais existe-t-elle vraiment dans son cas ? – en marque de grandeur, s'extraire d'un enseignement qui permet d'exister socialement, ce sont là les attributs esthétiques d'un prince, pour lequel la sénescence implique un retrait parfois douloureux mais souvent résigné. Constatant l'évitement du didactisme dans les débats poétiques menés par le prince, Jean-Claude Mühlethaler note à bon droit qu'il s'esquive par une « attitude ludique » : « [i]l joue avec la parole en grand seigneur... et met à nu les mécanismes de la communication aussi bien curiale que littéraire¹¹⁸ ». L'invasion des circonstances dans la poésie aurélienne ne se traduit pas par un discours pragmatique : plutôt

¹¹⁸ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 51.

que d'ouvrir à l'autre, la sénescence invite à une exploration de soi, à une poésie de l'intime qui trouve dans ce retour au for intérieur sa possibilité particulière de résonance.

2. Villon et le détournement d'une morale de vieillard

Comme souvent, comparer la *persona* de Charles d'Orléans à celle de Villon s'avère édifiant. Les deux poètes entretiennent un rapport complexe à la posture didactique, délivrant dans leurs textes des leçons qui correspondent à la morale de leur temps tout en s'inscrivant dans une veine ludique qui déconstruit un lien trop sérieux à la littérature d'enseignement. Jean-Claude Mühlethaler le constate dans une étude portant sur le doute qui frappe l'usage de la langue poétique chez les deux poètes : « [n]i Charles d'Orléans ni François Villon ne cherchent à transformer autrui¹¹⁹ ». Nous avons déjà évalué la manière dont le sujet lyrique de Villon circule joyeusement entre les âges, il reste à interroger plus spécifiquement sa posture de moraliste. Sans prétendre proposer une vision d'ensemble des ambivalences de Villon quant à la posture d'enseignement, nous nous en tiendrons aux liens entre didactisme et masque sénescence : nous poursuivons dans cette perspective notre étude des « Regrets » et de leur place au sein du *Testament*.

Nous avons considéré au chapitre précédent la manière dont Villon n'emprunte à l'occasion des « Regrets » qu'une partie des ingrédients de la sénescence, retirant sa part des bénéfices inhérents à une identité poétique amoindrie. Se représentant en vieillard lucide – « Je suis pecheur, je le sçay bien¹²⁰ » –, il se montre convaincu que Dieu lui accordera son pardon s'il se repent. En replaçant les vers de Villon dans une tradition de *personae* didactiques qui s'autorisent de la sénescence, insistons cette fois sur leur absence de portée didactique. Il ne s'agit pas, pour Villon, de mettre en scène des remords qu'il inciterait son lectorat à imiter : sa démarche est bien plus égoïste¹²¹. Rappelons que Villon vieillissant n'est pas, comme doit l'être dans les mentalités médiévales tout vieillard, en recherche inquiète de pardon, appréhendant vivement la fin dernière. La sénescence lui donne moins d'anxiété que de certitudes : le vieillard est celui à qui il faut pardonner toutes ses erreurs. Plutôt que d'encourager à l'introspection, à la poursuite active du salut, le poète tourne tous les regards vers son propre cas et vers son

¹¹⁹ Jean-Claude Mühlethaler, « De la faiblesse de la parole à la création poétique : François Villon et Charles d'Orléans », *ibid.*, p. 137-156 (la citation provient plus particulièrement de la p. 155). Le chapitre est une version remaniée de l'article « Le drame du poète : quand dire, c'est rêver de faire. Parole subie et parole imposée chez Adam de la Halle, François Villon et Charles d'Orléans », dans *Villon at Oxford, op. cit.*, p. 238-281.

¹²⁰ Villon, *T.*, XVI, v. 105.

¹²¹ Nous reprenons et enrichissons de nouveau dans les pages qui suivent des analyses développées dans notre article « Les 'Regrets' de Villon ou la vieillesse impertinente », art. cit.

propre pardon, qu'il exige. En supprimant les vers du *Testament* de Jean de Meun qui invitent la jeunesse à plus de modération, le poète escamote le pendant attendu du discours de vieillesse : il ne s'agit pas de tirer de ses erreurs un enseignement pour tous, c'est le pardon qu'on lui doit en tant que vieillard, la supériorité qu'on devrait lui attribuer qui l'intéressent.

Le refus de la posture didactique se fait plus évident dans un huitain que nous n'avons pas encore commenté, au sein duquel le poète refuse explicitement de s'associer à la tradition didactique qui veut que l'on pleure dans les grand âge les excès amoureux et alimentaires de leur jeunesse :

Si ne crains avoir despendu,
Par friander ne par lescher ;
Par trop amer n'ay riens vendu,
Que nulz me puissent reprochier,
- Au moins qui leur couste moult cher ! -
Je le dy, et ne croys mesdire.
De ce ne me puis revanchier :
Qui n'a meffait ne le doit dire (Villon, *T.*, XXIV, v. 185-192).

La strophe a provoqué d'après débats. Jean Rychner et Albert Henry font très utilement le point sur les différentes interprétations critiques du sens premier de ces vers : Villon affirme-t-il ou nie-t-il s'être ruiné dans les plaisirs de la chair¹²² ? Nous nous rangeons à leur compréhension de l'extrait, qui est aussi celle des éditions de Claude Thiry et de Jean-Claude Mühlethaler : dans un contexte de défense, le poète dément avoir dépensé sa fortune en plaisirs luxurieux. Nous nous démarquons néanmoins de l'analyse de Jacques T. E. Thomas, qui lit dans le « si initial » adversatif de la strophe une opposition à un « non-dit » :

Villon n'était pas dupe de lui-même, et il n'imaginait pas davantage que son public pût l'être ; il savait bien ce que tout le monde penserait, comme ce que sa famille lui reprochait vraiment, et c'est à ce reproche-là qu'il va maintenant répondre à sa manière¹²³.

Plutôt qu'à l'anticipation d'un reproche lié à la personnalité flambeuse du « bon follastre », nous lisons dans cette opposition l'affirmation que Villon ne répondra pas à l'horizon d'attente esthétique et moral de son lectorat. Car il n'est pas anodin que Villon se place aussi manifestement en retrait des thématiques didactiques habituelles que génère normalement l'arrivée de Vieillesse : le poète n'encourage aucunement à la thésaurisation, épargne matérielle et préservation du capital de santé du corps n'entrent pas dans ses considérations. Se plaindre de son dénuement laisse d'ordinaire cours à une réflexion sur l'incapacité à thésauriser ; souvenons-nous de la conclusion que Taillevent, suivant Deschamps, tire de ses réflexions sur

¹²² *Le Testament Villon*, éd. Jacques Rychner et Albert Henry, vol. II, éd. cit., p. 35.

¹²³ Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament Villon*, op. cit., p. 77-78.

la sénescence et la pauvreté : « Se povre suis c'est ma desserte : / Je n'ay point au temps entendu¹²⁴ ». Villon procède tout autrement en déplorant l'atteinte brutale de Vieillesse, la misère et l'isolement social qui l'accompagnent tout en refusant qu'on lui impute d'aucune manière la responsabilité de sa pauvreté¹²⁵. Plus encore, il se prévaut d'une sexualité de jeunesse parfaitement raisonnée et d'une vertueuse frugalité alimentaire. Bien sûr, la protestation de vertu est en grande partie ironique et les deux derniers vers assurent comme toujours le caractère insaisissable du sujet villonien, qui dit sans tout à fait dire¹²⁶. Il n'est en outre pas impossible qu'il reprenne pour la détourner la métaphore courtoise traditionnelle de la dépense des « biens d'amour », que l'on rencontre par exemple en contexte sénescence dans la poésie de Charles d'Orléans :

Tant ay largement despendu
Des biens d'amoureuse richesse,
Ou temps passé de ma jennesse,
Que trop chier m'a esté rendu (*HC II*, CCCLXXXI, v. 1-4¹²⁷).

Confirmant le régime ordinaire de son écriture, Villon rend à l'image des biens d'amour leur caractère concret : il n'a rien dépensé en excès. Plus encore, il s'emploie à imputer à d'autres son absence de ressources. À la suite des propositions de Jean-Claude Mühlethaler, nous pouvons lire dans le verbe « mesdire » le sens moderne de « médire¹²⁸ » et comprendre par conséquent que Villon met en causes ses proches aux vers 189 et 190 de ne pas lui avoir apporté un soutien financier. À la métaphore courtoise des biens d'amour s'entrelace encore une thématique didactique sénescence : Villon marque une distance par rapport aux lamentations des poètes vieillissants, qui énoncent pour principe directeur de ne pas dépendre d'autrui pour

¹²⁴ Taillevent, *PT*, LXI, v. 421-422.

¹²⁵ Notre lecture se situe ainsi à l'exact opposé des analyses d'Annelies Bloem qui, comparant les propos sur la pauvreté du *Passe Temps* et du *Testament* considère que Taillevent dessine « une nouvelle tendance moralisatrice et didactique » là où, à l'image de Villon, « la plupart des autres poèmes dits 'personnels' présentent plutôt des tendances visant à déculpabiliser le 'je' ». Nous pensons que c'est la position de Villon qui se trouve marginale dans la constellation des discours de sénescence, « 'Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait' : une analyse de la personnalité poétique de Michault Taillevent dans son *Passe Temps* », *Le Moyen français*, n° 57-58, 2006, p. 20-21.

¹²⁶ Nous suivons ici l'interprétation de Jacques T. E. Thomas, la strophe tient de la « palinodie » et contient « l'auto-ironie de celui qui mêle comme par accident ou maladresse des aveux aux proclamations d'innocence », *Lecture du Testament Villon*, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁷ Citons encore, quoiqu'ils s'écartent du thème du vieillissement, les vers de Pierre de Hauteville, également ancrés dans une veine testamentaire et qui entrent particulièrement en résonance avec les huitains XXIV et XXV : « Si laisseray aux autres leurs foiz suivre / Les biens d'amours, qui les voudront poursuivre, / Car quant a moy plus n'estudieray livre ; / Pour y tascher trop suis defortuné, / Du quarteron j'en ay païé la livre / Sans un seul bien n'aucun prouffit ensuivre », *La Complainte de l'amant trespassé de dueil*, éd. Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986, v. 217-222.

¹²⁸ Jean-Claude Mühlethaler, « François Villon à l'école de la lettre pervertie : le début du *Testament* ou la satire impossible », dans « *Ce est li fruis selonc la letre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, dir. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 480-481.

subsister¹²⁹. Le huitain a donc pour fonction de creuser un peu plus le portrait dégradé du sujet poétique mais la récrimination proférée n'en constitue pas moins un gage du figement de l'identité poétique de sénescence : il faut justifier de ne pas répondre pleinement à l'horizon d'attente didactique porté par l'*ethos* du grand âge.

On ne saurait attendre de Villon les exhortations ordinaires des vieillards, les injonctions à préparer matériellement sa sénescence, à renoncer à l'amour et autres invitations à modérer les ardeurs sexuelles de la jeunesse. Le huitain qui suit en renouvelle l'affirmation avec persistance :

Bien est vér(i)té que j'è aymé
Et que aymeroyè volentiers ;
Mais triste cueur, ventre affamé,
Qui n'est rassasié au tiers,
M'oste des amoureux sentiers.
Au fort, quelc'um, s'en reco[m]pence,
Qui est remply sur les chantiers,
Car de la pance vient la dance ! (Villon, *T.*, XXV, v. 193-200).

La strophe s'engage sur une figure de *confessio* qui laisse présager le repentir attendu mais Barbara Sargent-Baur a raison d'y lire une nouvelle stratégie édifiant l'« *apologia pro vita sua* » que construit le *Testament*. En prétendant confesser d'anodins péchés de jeunesse relégués dans un temps révolu, le poète se peint en « homme moyen » et cherche à gagner notre sympathie¹³⁰. En outre Villon s'amuse, comme souvent, à teinter de pragmatisme les envolées du lyrisme : son renoncement à l'amour, attendu dès lors que le poète s'est paré du masque de vieillesse, n'est nullement l'effet d'un motif grave, d'une conversion solennellement entreprise après la mort d'une dame aimée ou le souhait de se vouer à Dieu. Seulement l'amour est affaire de ventre plein, pas d'affamé, c'est par simple manque d'énergie vitale ou sexuelle que le poète se trouve contraint d'y renoncer : le « ventre » convoque l'amour sous une forme dégradée, le réduit à la simple satisfaction érotique dans la formulation ramassée d'un proverbe grivois¹³¹.

Nous voici très proches du « vit d'Orliens » de Deschamps et de la veine obscène de la poésie sénescence qui pleure l'arrivée de l'impuissance sexuelle, les différents motifs dans lesquels l'*ethos* de sénescence trouve l'autorité de ses conseils se voient ainsi renversés. Plus loin dans le *Testament*, Villon conseillera de se méfier des femmes, par nature malhonnête, et de

¹²⁹ « Qui prend l'eau de sa cyterne / Sans l'emprunter a son voisin / Ou qui joue de sa guiterne, / Il ne muse point d'un coussin », Taillevet, *PT*, v. 491-494.

¹³⁰ Barbara Sargent-Baur, «Persuasion and 'Special' Pleading in François Villon», *Fifteenth-Century Studies*, 1995, n° 22, p. 6 et p. 9. Nous traduisons l'expression «*average man*».

¹³¹ Voir Tony Hunt, *Villon's Last Will*, *op. cit.*, p. 54.

fuir l'amour : « Bien eueux est qui rien n'y a¹³² ! ». Fort de la mauvaise expérience que lui aurait fait subir Catherine de Vaucelles, il prétendra, à l'imitation d'autres poètes vieillissants, renoncer à chanter l'amour¹³³. Mais pour l'heure, le poète n'a aucune leçon à offrir sur l'amour : il est trop nécessaire pour se permettre d'en fréquenter encore les sentiers. Il est tentant de lire dans ces lignes une impertinence adressée à la figure tutélaire de Charles d'Orléans, dont on sait désormais ce que la *persona* de vieillard revenu de l'amour a pu avoir de contestable pour ses contemporains. Renoncer à chanter la passion par lassitude, voilà bien un privilège de nanti quand d'autres doivent y renoncer par faim ! Pourrait-on déceler la silhouette supérieure du prince derrière le mystérieux « quelc'um » à qui le poète délègue la satisfaction sexuelle dont il n'est plus capable et qui a tant fait couler d'encre¹³⁴ ? La supposition est sans doute trop coûteuse et l'on voit mal comment une personnalité princière pourrait se dissimuler sous l'allusion à un buveur « remply sur les chantiers¹³⁵ ». On peut néanmoins relever ce que Villon doit peut-être à Charles d'Orléans dans la désinvolture insolente avec laquelle il abandonne l'amour à d'autres.

Détournant les codes du didactisme qui accompagne fréquemment l'identité de sénescence, Villon poursuit la parodie des tendances esthétiques de la lyrique des XIV^e et XV^e siècles. Aux lamentations sur la pauvreté et sur l'abandon de l'amour, il joint naturellement les regrets du temps perdu et de la jeunesse envolée. Sur ce thème, les strophes XXII et XXVI restent parmi les plus connues et les plus citées du *Testament*. C'est, pensons-nous, en grande partie au masque de vieillard faussement pénitent de Villon que l'on doit un amusant contresens qui a longtemps perduré. De Marot aux manuels scolaires du XX^e siècle, les strophes de Villon sur sa jeunesse ont été lues comme un enseignement bénéfique pour les jeunes générations. La méprise, déjà largement corrigée par les commentateurs du *Testament*, représente une preuve supplémentaire de l'efficacité avec laquelle le masque de vieillesse produit une illusion biographique et didactique. Une sincérité intouchable et un enseignement bénéfique sont naturellement associés aux regrets des poètes vieillissants, quitte à pervertir le sens du texte. Le malentendu n'est d'ailleurs pas spécifique à notre époque : Jean-Claude Mühlethaler rappelle que, dans son édition de 1533, Marot commentait les vers de Villon en insistant sur leur pouvoir

¹³² Villon, T., refrain de la *Double ballade* sur l'amour, p. 120-122.

¹³³ *Ibid.*, LXX, v. 713-720.

¹³⁴ Une fois de plus, Jacques T. E. Thomas dresse un utile bilan du débat critique et rappelle que le « quelc'um » a été compris par Jean Dufournet comme une allusion au rival qui aurait remplacé Villon auprès de Catherine de Vaucelles, peut-être même Ythier Marchant, dont Foulet lisait l'anagramme dans les deux derniers vers, *Lecture du Testament Villon, op. cit.*, p. 80-81.

¹³⁵ Quoique Jacques T. E. Thomas lise bien dans ces derniers vers « un des retournements typiquement villoniens, où le pauvre cesse de plaider ou de se plaindre, et se fend brusquement pour une belle estocade contre les riches repus, seuls capables de faire ce dont on l'accuse bien à tort ! », *ibid.*, p. 82.

instructif : « Notez, jeunes gens¹³⁶ ! ». Observons de plus près ce passage si connu et si mal compris :

Bien sçay, se j'eusse estudié
Ou temps de ma jeunesse folle
Et a bonnes meurs dedié,
J'eusse maison et couche molle.
Mais quoy ! Je fuyoie l'escolle
Comme fait le mauvaiz enfant.
En escripvant ceste parolle,
A peu que le cueur ne me fent (*ibid.*, XXVI, v. 201-208).

S'agit-il pour Villon d'aller « délibérément au-devant des reproches qu'on pourrait lui faire¹³⁷ », comme l'affirment Jean Rychner et Albert Henry à propos du premier vers de cette strophe ? Plus qu'à une attaque personnelle, c'est sans doute une nouvelle fois à un horizon d'attente éthique et poétique que le poète répond : nous avons montré précédemment que la plainte sur la pauvreté en contexte sénescence est formalisée par le discours de contrition qui doit suivre. Comme d'autres avant lui, Villon se fustige de n'avoir pas vécu une jeunesse exemplaire : il consent donc comme il se doit, pour un temps du moins, à endosser la responsabilité de sa pauvreté. Les codes de l'écriture sénescence, ses traits caractéristiques sont consciencieusement observés : retour nostalgique vers le passé, emploi de syntagmes figés et galvaudés – la « jeunesse folle ». Mais la portée instructive ou biographique que l'on a parfois voulu lire dans ces vers n'a rien d'évident si on les replace dans la tradition poétique du Moyen Âge finissant¹³⁸. Contrairement à Deschamps ou Taillevent, Villon n'assortit ses regrets d'aucune mise en garde collective, pas même d'un proverbe édifiant. Villon construit son masque de sénescence pour lui-même, il n'en fait pas le support d'une leçon adressée à tous. Ces vers ne sont d'ailleurs pas exempts d'ironie : comme le remarque Claude Thiry, Villon y « réduit au confort matériel les bienfaits de l'étude, de la réussite sociale¹³⁹ ». Villon détourne la parole ordinaire du vieillard et d'un testateur qui devrait, Miha Pintaric le souligne, « n'insiste[r] sur le passé » que dans la perspective de mieux préparer son salut alors que Villon « succomb[e] aux sollicitations » de la jeunesse sans renoncer aucunement à la matérialité du monde¹⁴⁰. Il est vrai que les poètes de

¹³⁶ Villon, *T.*, p. 217.

¹³⁷ *Le Testament Villon*, éd. Jacques Rychner et Albert Henry, vol. II, éd. cit., p. 37.

¹³⁸ Pour Yvan Lepage, « Villon fait probablement allusion ici aux années 1452-1455, cette période qui va de la fin de ses études jusqu'au meurtre de Philippe de Sermoise et à son entrée dans la clandestinité, si l'on peut dire », « Villon et ses masques », art. cit., p. 97.

¹³⁹ *Villon. Poésies complètes*, Claude Thiry, éd. cit., p. 106.

¹⁴⁰ Miha Pintaric, *Le Sentiment du temps dans la littérature française (XII^e s.-fin du XVI^e s.)*, Paris, Champion, 2002, p. 170-171. L'auteure lit cependant ce retour sur le passé comme profondément mélancolique, alors que nous l'analysons plutôt comme une variation ludique.

la sénescence ne prônent pas autre chose, à la différence que leurs conseils ne se limitent pas à la « maison » et à la « couche molle ». Chez Deschamps comme chez Taillevent, celui qui acquiert dans sa jeunesse « terre et maison¹⁴¹ » s'assure bien plus qu'une aisance matérielle, il gagne sa liberté : celle de ne pas dépendre d'autrui, et plus particulièrement de la cour et de pouvoir se consacrer à servir Dieu. Villon dégrade les conseils de ses contemporains, qui n'orientent plus vers l'idéal frugal de Deschamps, l'*aurea mediocritas*. La capacité de thésaurisation dessine alors deux types sociaux : celui du « gras chanoine » des *Contredits de Franc Gontier*, « sur un mol duvet assiz¹⁴² », qui a probablement su étudier quand il en était temps et se dédier aux « bonnes meurs » ; et celui du « mauvaiz enfant » à la pauvreté crasse.

Ce didactisme effleuré mais inabouti de Villon n'est pas dénué de stratégie. Parce que le sujet poétique du texte n'est pas tout à fait un sujet vieillissant – il n'est qu'« à l'entrée de vieillesse¹⁴³ » –, il possède le privilège de l'entre-deux, dont il a déjà été question : la possibilité de se représenter en vieil agonisant sans pour autant s'adjoindre l'ensemble des caractéristiques de la parole de vieillesse. C'est pourquoi Villon délègue avec une insistance ironique les pans les plus frontalement didactiques de son discours à des personnages qui ont, pense-t-on, l'autorité suffisante pour assumer une vraie parole d'enseignement. Ces leçons sur le vieillissement que Villon insère dans son texte sont disloquées par le poète, qui en amoindrit volontairement l'efficacité. Sa poésie se laisse apparemment couler dans la tendance édifiante du moment et peut se permettre la généralisation à vocation pédagogique mais l'enseignement est rapidement mis à mal. L'exemple de la citation de l'*Ecclésiaste* est fameux :

Le dit du Saige trop lui feiz,
Favourable, - bien en puis mais ! -
Qui dit : « Esjoïs toy, mon filz,
En ton adolecence », mes
Ailleurs sers bien d'un autre mes,
Car « jeunesse et adolecence »
- C'est son parler, ne moins ne mes -
« Ne sont qu'abuz et ygnorance » (*ibid.*, XXVII, v. 209-216).

Le ton condescendant de la leçon donnée – qui ne consent aux plaisirs de jeunesse que sous la forme d'un ordre –, l'assurance absolue qu'il porte à la sentence édictée – la jeunesse n'est rien, la tournure restrictive suffit à la réduire à néant –, produisent tous les signes de la sagesse incontestable. Sans que l'on puisse attribuer un âge précis au locuteur, la leçon pourrait émaner d'un vieil homme, qui regarde de haut les plaisirs des plus jeunes. Villon a l'audace d'attribuer

¹⁴¹ Selon une formule d'Eustache Deschamps, Vol. VI, MCXCI, v. 12.

¹⁴² Villon, *T.*, v. 1473.

¹⁴³ *Ibid.*, v. 171.

ses erreurs de jeunesse à la lecture de la Bible, dont il accuse, selon l'expression de Jean-Claude Mühlethaler, les « contradictions internes¹⁴⁴ ». Plusieurs critiques ont signalé l'inexistence de l'« ailleurs » du texte dans lequel le poète prétend avoir lu une affirmation contradictoire et commenté ce nouveau détournement d'une autorité textuelle¹⁴⁵. Le poète extrait deux passages proches de l'*Ecclésiaste* (XI. 9 et XI. 10) en soustrayant la partie du texte saint qui réfère à la pensée du salut¹⁴⁶. La leçon aurait pourtant dû en toute logique être prise en charge par le sujet lyrique, qui exprime auparavant ses regrets de n'avoir pas fréquenté plus assidûment les bancs de l'école et d'avoir dépensé inconsidérément le temps de sa jeunesse. Villon n'assume qu'à moitié le masque de vieillard précoce qu'il se donne, et confie la charge morale du rôle à d'autres voix que la sienne, qu'il ridiculise. L'avertissement du « Saige » que Villon relaie pourrait avoir été extrait de n'importe quel texte didactique de notre corpus, à cette nuance près que Villon éclate la sage parole, l'annule d'emblée (« trop lui feiz favorable »), la dynamite en de petits membres de phrases en s'insinuant à plusieurs reprises dans les interstices de la leçon, qui s'en trouve désamorcée. Or ce qu'a dit le « Saige » est pour le moins une parole déjà connue du lectorat médiéval. En prétendant s'être égaré dans une lecture naïve et zélée de l'*Ecclésiaste*, Villon ne se contente pas de construire sa défense ou de ruiner les autorités livresques établies, il ne s'agit pas simplement là d'une « plaisanterie de clerc¹⁴⁷ ». Il met peut-être volontairement en évidence les discordances étonnantes du discours didactique de la fin du Moyen Âge, qui tient simultanément des propos sur la nécessité de profiter de la jeunesse et de la mépriser. Ainsi tourne-t-il en dérision une leçon éculée dont il feint de souligner la singularité – « c'est son parler ne moins ne mes ».

On remarque que la délégation de la parole poétique est mise en scène avec une outrance similaire lorsque Villon laisse place au discours de la Belle Heaulmière, revenons une nouvelle fois sur ces vers que nous avons déjà commentés :

Advis m'est que j'oy regreter
 La belle qui fut hëaulmiere,
 Soy jeune fille soushaiter
 Et parler en telle maniere (*ibid.*, v. 453-456).

¹⁴⁴ L'expression est utilisée dans la note qui concerne ces vers dans notre édition de référence, p. 217.

¹⁴⁵ Voir notamment Tony Hunt, *Villon's Last Will, op. cit.*, p. 17-18. Pour Tony Hunt, en présentant sa lecture du texte comme subjective, (*T.*, v. 209-210) Villon met en abyme son statut de lecteur défaillant, pervertissant sans relâche la lettre des textes.

¹⁴⁶ Voici l'extrait en français moderne dans son entièreté, avec entre crochets les passages volontairement omis par Villon : « 9. Jeune homme, réjouis-toi dans ta jeunesse, [livre ton cœur à la joie pendant les jours de ta jeunesse, marche dans les voies de ton cœur et selon les regards de tes yeux ; mais sache que pour tout cela Dieu t'appellera en jugement.] 10. [Bannis de ton cœur le chagrin, et éloigne le mal de ton corps] ; car la jeunesse et l'aurore sont vanité », *Ecclésiaste* (XI), *Bible de Louis Segond*, disponible en ligne : <https://sainte bible.com/lsg/ecclesiastes/11.htm> (consulté le 04/11/2020).

¹⁴⁷ Selon les termes de Jacques T. E. Thomas, *Lecture du « Testament », op. cit.*, p. 87.

Pour inscrire dans son œuvre les deux discours qui adoptent avec le plus de fermeté une posture didactique sur la sénescence, le poète recourt à des voix qu'il extériorise. Le « Saige » et la Belle Heaulmière incarnent les deux pôles des leçons que le Moyen Âge tire du vieillissement, entre *memento mori* sérieux invitant à penser au salut et *carpe diem* grinçant et jouisseur. L'attribution de chacun de ces discours selon une double logique éthique et sociale revêt un caractère d'évidence : malgré la lecture pleine de mauvaise foi qu'en fait le poète, l'*Ecclésiaste* ne pourrait tenir la leçon de la Belle Heaulmière, la prostituée pourrait difficilement nous parler du salut. Le texte de Villon a la subtilité de ne pas se positionner ouvertement en faveur de l'un ou l'autre de ces pôles mais de suffisants indices de préférence sont saillants : l'espace important qu'il consacre à l'expression de la vieille prostituée, tout comme l'intégrité du discours, restitué – contrairement à celui du « Saige » – sans commentaire susceptible d'en briser la continuité. La Belle Heaulmière ne sert pas de simple contrepoint à l'instance didactique du sage, elle constitue un personnage dont nous avons montré qu'il est mieux campé, plus identifiable. Mais si la Belle Heaulmière contribue à parodier l'aura de sagesse que l'on accorde aux vieillards, Villon lui emboîte le pas dans certains passages du *Testament* et consent à véhiculer un enseignement similaire. La posture semi-didactique de Villon sur le thème de la sénescence trouve l'occasion d'affirmer une indulgence semblable à celle de la vieille maquerelle envers les erreurs de jeunesse d'autrui. Se prétendant le bienfaiteur de « troys povres orphelins » et de « povres clergons », il veille à leur éducation et à leurs délices, leur léguant des pâtisseries « Car jeunesse est ung peu friande¹⁴⁸ » ou se montrant indulgent quant à leurs erreurs de jeunesse :

Quoy que jeunes et esbatans
 Soient, en riens ne m'en desplaist.
 Dedans trente ans ou quarante ans,
 Biens autres seront, se Dieu plaist ! (*ibid.*, CXXXII, v. 1314-1317).

Les bources des Dix [et] Huit Clercs
 Aront, je m'y vueil traveillier.
 Pas ilz ne dorment comme loirs,
 Qui troys moys sont sans resveillier.
 Auffort, triste est le sommeillier
 Qui fait aise jeune en jeunesse,
 Tant qu'en fin lui vaille veillier
 Quant reposer deust en viellesse (*ibid.*, CXXXIII, v. 1322-1329).

¹⁴⁸ Villon, *T.*, CXXVII, v. 1275 ; CXXXI, v. 1306 et CXXIX, v. 1297.

Les commentateurs de Villon ont depuis longtemps montré la nuance fortement ironique de ces vers, qui s'adressent en vérité non pas à de jeunes gens, comme l'avait cru Théophile Gautier, mais à de vieux usuriers¹⁴⁹. Cela ne retire rien au malin plaisir que le poète semble prendre à jouer les sages tuteurs prodigues de bons conseils ! Bon vieillard, Villon se montre plein d'une compréhension qui pousse au vice plus qu'au salut. La *Leçon aux enfants perdus* et la *Ballade de bonne doctrine à ceux de mauvaise vie* avancent également des prétentions didactiques, elles sont introduites comme « une leçon de [s]on escolle », qui ambitionne de redresser les mauvaises habitudes de jeunes gens, « Teste n'ayent dure ne folle¹⁵⁰ ! ». Le masque de la sénescence n'est pas clairement arboré dans ces textes mais le ton dogmatique du poète et la jeunesse des locuteurs autorisent peut-être à y lire une mise en scène de Villon en vieillard testateur adressant de bons conseils. Les ballades sont connues et l'on se souvient que Villon y prodigue naturellement les enseignements les plus fantaisistes. Il n'est pas impossible que Villon ait trouvé en Deschamps un modèle pour rédiger ses conseils aux « enfants trouvés ». La posture de vieux professeur de mauvaise vie dispose en effet d'un parfait antécédent avec la *Chartre des bons enfants de Vertus en Champagne*, dans laquelle Deschamps prétend fixer les règles immuables que doivent suivre les enfants de Vertus. Du conseil de ne jamais payer ses consommations de boisson le jour même à celui de ne pas se fier aux médecins, grands buveurs s'il en est, le texte de Deschamps multiplie des recommandations fantasques dont le pouvoir comique n'est pas éteint. Plus intéressant pour notre raisonnement, il s'appuie sur une autorité sénescence, celle d'un patriarche rompu à la ripaille. Les premiers vers de la charte stipulent comme il se doit l'identité de l'énonciateur, vénérable et débauché souverain :

Le souverain des Frequentans,
 Qui sa vie a usé cent ans
 A suir taverne a Vertus,
 Bien gouvernez et mal vestus,
 A touz les enfans de la ville
 Qui a frequenter sont habile,
 Pour le temps futur et present,
 Ausquelz je vueil faire present
 De l'estat qu'ilz doivent avoir,
 Salut ! (ED, Vol. VII, MCCCC, v. 1-10).

On voit comment Deschamps abuse de l'autorité que donne l'âge : dans la vertu comme dans l'ivresse, l'expérience construit une légitimité qu'il est bon d'afficher. Seul un vieillard dispose

¹⁴⁹ « Au contraire de Théophile Gautier [...], qui prend les affirmations de Villon pour argent comptant, J. Dufournet [...] rappelle, à la suite de P. Champion, que les légataires sont en réalité de vieux usuriers et qu'il faut tout comprendre par antiphrase », note de Jean-Claude Mühlethaler, p. 252.

¹⁵⁰ Villon, *T.*, CLV, v. 1665-1666.

de la compétence suffisante pour s'élever ainsi au-dessus de la stricte temporalité et dicter des règles aux temps « futur et present ». Deschamps sait moquer la posture de vieux sermonneur qu'il adopte lui-même si volontiers pour la transposer en son ironique contraire. On rétorquera peut-être que la pièce a sans doute été écrite plus jeune – l'édition SATF indique la date de 1374 –, alors que Deschamps n'endossait pas encore le costume de moraliste irrité. Mais avec la prudence qu'impose toute tentative de datation du travail de Deschamps, on notera que le texte exploite des tics d'écriture qui sont en effet – ou seront – les siens :

Je vous faiz assavoir
Que de tout l'estat ancien,
Ouquel j'ay despandu le mien
A poursuivre et frequenter,
J'ay veu, de ce me puis venter,
Garder les poins songneusement
Qui s'ensuivent [...] (*ibid.*, v. 10-16).

L'honorable souverain prescrit les méthodes d'un « estat ancien », qu'il a « veu » lui-même appliquer : voilà qui ressemble fort aux prétentions de Deschamps moraliste. Quoi qu'il en soit la charte nous intéresse surtout en ce qu'elle offre un texte précurseur pour penser la parodie poétique de la posture de vieillard moraliste. Les vers de Villon détournent avec plus d'acuité encore les mécanismes du masque de sénescence : les doctrines formulées entrent dans le domaine thématique des propos traditionnellement tenus par les poètes vieillissants mais Villon en corrode l'esprit avec jubilation. La *Belle leçon de Villon aux enfants perdus* met en garde contre un jeu qu'aurait perdu Colin Cayeux, elle se conclut sur une exhortation à dépenser sans compter la totalité de l'argent investi :

Q'un chascun encores m'escoute !
On dit, et il est verité,
Que charecterie se boit toute,
Au feu l'iver, au boys l'esté.
S'argent avez, il n'est quicté,
Mais le despen[de]e (et) tost et vist[e] !
Qui en voyez vous herité ?
Jamaiz mal acquest ne proufficte (Villon, *T.*, CLVIII, v. 1684-1691).

Contre l'exhortation à la thésaurisation qui circule si intensément dans les discours didactiques de la fin du Moyen Âge, contre l'urgence à accumuler de quoi « vivre du sien » tant qu'on est encore jeune pour mieux préparer l'hiver, Villon recommande la dilapidation la plus joyeuse, en toute saison. Appel au « chascun » et à l'« escoute » attentive, impératifs qui interpellent et sérieux du proverbe final : les codes formels du didactisme sont respectés, ils donnent au texte la patine de sagesse nécessaire. Le refrain « Tout aux tavernes et aux filles » de la seconde

ballade est une démonstration plus franche encore du peu de cas que Villon fait des attendus didactiques de l'époque. L'adresse finale achève de dénaturer toute ambition moraliste :

A vous parle, compains de galle,
Qui estes de tous bons accors :
Gardez vous tous de ce mal halle
Qui noircist les gens quant sont mors !
Eschevez le, c'est un mal mors !
Passez au mieulx que pourrez
Et, pour Dieu, soiez tous recors :
Une foyz viendra que mourrez (Villon, *T.*, CLIX, v. 1719-1727).

Le poète s'amuse de la dissonance entre l'apparente adhésion aux codes d'écriture de la poésie didactique et la teneur immorale du conseil donné. La venue de la mort, d'ordinaire posée comme certaine, est modérée par l'ajout d'une temporalité indéfinie et sans menace, « Une foyz ». L'analyse des textes de Villon montre combien, à la fin du Moyen Âge, la *persona* de poète vieillissant et sermonneur est suffisamment établie pour être parodiée : le sérieux du salut laisse place à l'invitation à la jouissance.

En incarnant volontiers le caractère passéiste auxquels ils sont réduits, les poètes trouvent dans le grand âge une force communicationnelle qui leur ménage une place de choix dans le champ littéraire tardo-médiéval. Leurs leçons prennent la forme de conseils généraux qui tiennent au bon gouvernement de soi, elles acquièrent rarement la résonance plus politique et plus ancrée dans une référentialité historique qui constitue l'une des grandes mutations de la fonction auctoriale aux XIV^e et XV^e siècles. La critique de son temps que la *persona* sénescence propose se situe sur un autre terrain, elle prend la forme d'une leçon incarnée, émanant de l'humble position de celui qui a vécu et connu douleurs et égarements : l'autorité qu'elle offre naît de l'individualisation de l'enseignement et de la vulnérabilité. Nous voici bien loin d'un dogmatisme désincarné de vieillard auréolé du pouvoir des années : la transmission passe par un corps éprouvé, une existence meurtrie. Le passage de l'individuel au collectif emprunte des techniques d'écriture qui réduisent l'esseulement du grand âge pour lui conférer une portée plus large. S'ils ne lui sont pas spécifiques, ces expédients de moraliste savent servir des enseignements plus précis, qui dessinent progressivement le champ d'influence de l'*ethos* sénescence dans le domaine didactique : critiques de la cour, morales d'une thésaurisation tout à la fois matérielle, corporelle et temporelle. Ces figements se mettent en place progressivement et Deschamps leur confère une orientation décisive, pas toujours suivie par ses successeurs mais dont ils ne peuvent plus faire l'économie : de Charles d'Orléans à Villon se dessine une lignée

de poètes qui, en adoptant l'identité de vieillard, se doivent de traiter la question de la transmission. Si cette dernière se présente donc à la fois comme une opportunité personnelle et un devoir devant la communauté, le grand âge offre des bénéfices plus directement individuels pour l'ultime acte de communication pragmatique que nous souhaitons examiner, la requête.

Chapitre 8

Sénescence et persuasion : appuyer la requête

Le masque de poète vieillissant confère une puissance particulière à toute voix poétique qui entend prendre en charge un message didactique. Elle permet également de renforcer un autre type d'acte communicationnel, qui engage très différemment la *persona* poétique : l'acte de requête ou de supplication. Plusieurs poètes qui adoptent le déguisement de vieillesse formulent une demande pour l'obtention de laquelle ils trouvent manifestement intéressant de se représenter en vieillards. La requête peut porter sur des biens matériels – vêtements, faveurs de toutes sortes – ou immatériels – imploration adressée à une instance divine. Le salut de l'audience n'apparaît pas explicitement comme l'enjeu principal, les poètes plaident pour leur cause propre, mais leurs vers prennent parfois une valeur indirecte de conseil, la requête pouvant devenir un prétexte pour donner à leur situation individuelle une dimension d'*exemplum*. Le corpus examiné est relativement restreint : tous les poètes de la sénescence ne formulent pas une demande. Leurs plaintes sans objet apparaissent donc nécessairement outrées – ils se plaignent, mais que désirent-ils ? – ils en tirent un bénéfice qui n'est pas clairement affiché ou revendiqué dans leurs textes, puisque sa recherche n'est pas explicitement formulée. En vérité, l'exagération de la pénibilité liée au vieillissement ne conduit que rarement à une requête : les avantages de la posture d'infériorité sont essentiellement poétiques, la dégradation de soi ne doit pas aller jusqu'à la sollicitation auprès d'un autre. On pourrait pourtant penser qu'en se spécialisant comme nous venons de le montrer dans les conseils portant sur la pauvreté et la thésaurisation, le discours sénescence donnerait lieu à un foisonnement de pièces véhiculant des requêtes d'argent. Il n'en est rien : les enjeux de la prescription et ceux de la requête poétique ne se confondent pas. Sans doute la requête engage-t-elle plus fortement la biographie du sujet lyrique : bien que formalisée par des codes, elle est plus franchement ancrée dans le réel. De fait, Eustache Deschamps est l'un des seuls poètes sénescents qui mette véritablement en lien vieillissement et requête monétaire. Il apparaît alors tentant de constituer la présence ou l'absence de textes de requêtes en étalon pour jauger la sincérité des plaintes de poètes vieillards. Taillevent se plaint du manque d'argent mais jamais ne réclame à ses protecteurs l'aide dont il pourrait bénéficier, ce dont Deschamps ou Villon ne

se privent pas. On se plaît par conséquent à voir dans le pauvre sujet lyrique de Taillevent une fiction bien composée, destinée à illustrer, comme nous venons de le montrer, la leçon de l'épargne. À l'inverse, les demandes que Deschamps formule de manière très explicite donnent du poids à ses plaintes et à ses conseils sur le traitement réservé aux vieux serviteurs de cour. Si l'on semble retrouver la tentation de l'interprétation biographique, il s'agit surtout de situer l'écriture des poètes sénescents dans le contexte de production qui est le leur : celui de la cour et des dépendances économiques qu'elle engendre.

Quoi qu'il en soit, puisque les poètes aiment représenter les faiblesses du grand âge, certains d'entre eux associent bien volontiers vieillissement et supplication. La sénescence fait sans aucun doute chuter dans une précarité matérielle ou psychologique qui infléchit la voix poétique vers la demande, la requête apparaissant dès lors comme l'une des configurations traditionnelles de la prise de parole des vieillards. La vieillesse est l'âge où l'on devient « requérans », à défaut d'avoir été suffisamment « acquerans », ainsi Deschamps se désole-t-il qu'à l'âge de quarante ans il « commença[it] lors a estre acquerans, / Mais ce fut tart¹ ». Indice du poids que prend l'acte de requête dans les conceptions collectives du vieillissement au Moyen Âge : dans le parcours poétique bien pensé de Charles d'Orléans, le passage à l'âge mûr est marqué par la requête formulée au Dieu d'Amour d'être délié de ses obligations. Le verbe « requérir » est répété avec insistance dans les prescriptions d'Âge :

Au Dieu d'amours **requerez** humblement
Qu'il lui plaise de reprendre l'ommage
Que lui feistes (*HC I, Songe en complainte*, v. 57-59).

Puis **requerés** a tous les amoureux
Que chascun d'eulx tout ouvertement die
Se vous avez riens failly envers eulx,
[...]

Leur **requerant** pardon de cuer piteux (*ibid.*, v. 65-67 et v. 70).

La requête serait intrinsèquement liée à l'entrée dans la sénescence. L'association devient d'ailleurs si évidente que notre regard contemporain tend à étendre l'*ethos* de supplication à des pièces qui n'expriment pas nommément une demande. Dans son étude des représentations du vieillissement dans la poésie française du XV^e siècle, Reginald Hyatte lit comme des demandes implicites de soutien financier les textes de Deschamps sur l'heureux retrait du monde qui doit

¹ ED, Vol. II, CCXCVII, v. 24-25.

être le lot des vieillards². De la même manière, le tableau dysphorique que Taillevent dresse de la vieillesse nécessiteuse constitue pour elle une requête cachée de pension pour sa propre vieillesse³. L'interprétation est stimulante mais bien que Reginald Hyatte mette en valeur dans son étude la complexité des discours sur le vieillissement, l'affirmation généralise peut-être ici excessivement l'une des possibilités d'un masque qui ne sert en réalité que relativement rarement la requête personnelle.

Pour cette raison, le corpus que nous examinons fait autant que possible le choix de se restreindre aux demandes explicites des poètes sénescents, afin de mieux analyser les spécificités du masque de vieux quémandeur. Nous prendrons le parti d'organiser nos remarques selon une double orientation : les demandes sérieuses, adressées à une entité divine et touchant au salut dans un premier temps ; les requêtes dont les destinataires peuvent être des personnages de haut rang mais sans élévation chrétienne dans un second temps. La partition opérée paraît faire la part belle à un principe d'organisation thématique mais respecte l'esprit médiéval en proposant de suivre l'une des prescriptions des *artes dictaminis* : la forme et le ton de la *petitio* doivent s'accorder à son destinataire. Les requêtes ainsi considérées composent un type de discours à part entière, pour lequel la sénescence est destinée à produire un effet spécifique.

I. Vieux poètes et requêtes chrétiennes : Jean Le Fèvre, Pierre de Nesson, la sénescence pour argument

Dans une période qui voit s'intensifier la circulation des messages de *memento mori*, la poésie lyrique a la particularité d'investir la mort de manière plus subjective. Nous avons examiné comment, s'essayant au message sur le salut, les poètes vieillissants prennent appui sur leur âge pour fortifier leurs leçons. La sénescence peut en outre donner matière à faire valoir une requête ciblée, elle aussi liée au trépas et à l'enjeu primordial du salut : la demande de prolongement ou de cessation de l'existence. Deux textes serviront de point d'appui pour illustrer le propos, qui émettent une demande opposée : le *Respit de Mort* de Jean Le Fèvre et les *Vigiles des morts* de Pierre de Nesson. Peu étudié, le texte de Jean Le Fèvre constitue un

² “*Deschamps's verses on happy age are perhaps thinly veiled requests for money from his lord, who is now expected to show his gratitude*”, « les vers de Deschamps sur la vieillesse joyeuse sont peut-être d'évidentes requêtes d'argent à son seigneur, dont la reconnaissance est désormais attendue » (nous traduisons), “Happy Endings?”, art. cit., p. 103.

³ *Ibid.*

texte central pour notre étude en ce que son propos sur le temps et l'approche de la mort porte un infléchissement que nous avons considéré comme caractéristique de la poésie en moyen français : il se colore d'un rapport à l'argent. Dans la fiction juridique que Jean Le Fèvre se donne pour cadre, le poète, débiteur insolvable du créancier divin, demande à ses amis une lettre de répit⁴ : atteint d'un mal qui menace d'abrèger son existence, il ne veut pas et ne doit pas mourir et fait à Dieu la demande d'un ajournement⁵.

Le texte de Pierre de Nesson, pour sa part, se présente comme une réécriture des lamentations de Job, qui réclame la précipitation de sa mort : *Les Vigiles des morts* sont une adaptation des neuf leçons du *Livre de Job* contenues dans l'office des morts⁶. Les livres d'heures de la fin du Moyen Âge tendent à conférer une place de plus en plus importante à la lecture de cet office et donc à la figure de Job : Nesson répond probablement à la fois au goût et au besoin de son lectorat en proposant une recréation d'un texte liturgique si pratiqué par les laïcs mais qui ne semblait pas avoir connu jusqu'ici d'adaptation en langue vulgaire⁷. La réécriture est l'occasion pour Nesson d'insérer dans les lamentations de Job des réflexions sur certains débats théologiques de son temps et de développer le message de *contemptus mundi* que le texte biblique contenait en germe⁸. *Les Vigiles des morts* paraissent marquer un écart

⁴ Nous faisons ici nôtre l'analyse très éclairante du texte que Geneviève Hasenohr-Esnos propose dans son édition, *Respit*, p. LVII.

⁵ Sur cette étonnante adresse à Dieu, les analyses de Fanny Oudin sont éclairantes : « la liturgie développée par l'Eglise autour des épîtres de Paul a créé l'illusion et l'habitude d'une communication épistolaire entre Dieu et ses créatures : celle-ci s'est alors développée sous la forme d'épîtres fictives circulant entre le ciel et la terre, dont il existe quelques attestations en langue vulgaire. Les plus célèbres sont celles sur le repos dominical adressées par le Christ à la communauté des fidèles, mais il existe également des lettres envoyées par les hommes à Dieu, comme dans le *Respit de la Mort* composé par Jean Le Fèvre en 1376, alors qu'il se croyait près de mourir », « La pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », art. cit., p. 3.

⁶ Alain Collet résume ainsi la fabrication du texte dans l'introduction de son édition : « [...] il a construit son œuvre à partir de versets choisis pour les matines ou les laudes de l'office que l'on récite d'ordinaire la veille d'un service solennel pour un mort ou pour tous les morts, ce que l'on appelle proprement les 'vigiles des morts' », *Vigiles*, p. 15-16.

⁷ L'édition d'Alain Collet renvoie aux propos d'André Vauchez qui rappelle qu'au Moyen Âge « [l]a plupart des fidèles, en temps normal, s'intéressent plutôt au psautier et au Livre de Job qui abondent en préceptes moraux et en maximes concrètes », *La Spiritualité du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 1994, p. 180 (2^e édition) (cité par Alain Collet dans *Vigiles*, p. 15). Pour ce qui concerne l'adaptation de l'office des morts en langue vulgaire, Édith Brayer souligne que si les livres d'heures de la fin du Moyen Âge commencent à intégrer un certain nombre de prières en langue vulgaire, « [l]a partie la plus solide de l'ensemble, celle qui reste toujours en latin, comprend les heures de la Vierge, les psaumes de la pénitence et l'office des morts », « Livres d'heures contenant des textes en français », *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, n° 12, 1964, p. 34, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/rht_0073-8204_1964_num_12_1963_1010 (consulté le 19/10/2020). Dans son étude sur la manière dont Villon exploite la figure biblique, Barbara Sargent-Baur propose un excellent résumé de la place de Job dans la liturgie médiévale, de sa place ponctuelle à l'intensification massive de sa présence dans l'Office des Morts et les livres d'heures de la fin du Moyen Âge, *Brothers of Dragons*, op. cit., p. 35-41. Voir également sa présentation des premières versions et adaptations du texte en vernaculaire, *ibid.*, p. 41-49.

⁸ Pour une plus ample présentation du texte, voir les pages que lui consacre C. S. Chapley dans son ouvrage *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1970, p. 1-31. Voir également le résumé plus succinct et néanmoins complet que propose Jean-Claude Mühlethaler dans *Poétiques du quinzième siècle*, op. cit., p. 106-107, ainsi que la présentation proposée par Barbara Sargent-Baur, *Brothers of Dragons*, p. 48.

dans la cohérence de notre corpus en ce qu'elles n'engagent pas au même titre que la plupart des textes sélectionnés la mise en scène d'un sujet lyrique. Le poème de Nesson nous met néanmoins en contact quasi direct avec une expression à la première personne à travers laquelle un sujet poétique sénescence s'adresse à Dieu et s'appuie sur son grand âge pour faire valoir son imploration : nous gagerons donc qu'il avance des marques de subjectivité sénescence suffisantes pour intégrer notre démonstration.

Nous souhaitons montrer comment, séparés de près d'un siècle, le *Respit de mort* et les *Vigiles des morts* se font écho dans la manière dont les demandes d'ajout ou de retranchement de vie utilisent ou rejettent la vieillesse des sujets lyriques. En confrontant les deux textes, nous continuerons d'établir que certains poètes manipulent la sénescence non pas comme une donnée biologique, un élément d'*ethos* externe avec lequel il est impossible de négocier, mais comme un argument à charge ou à décharge qu'ils manient pour étayer une construction argumentative au service d'une demande spécifique.

1. *Ethos* vieillissant et requêtes liées au salut

Tâchons en premier lieu de définir la place du vieillissement dans l'un et l'autre texte. La sénescence n'est certes pas au cœur des *Vigiles des Morts*, qui l'utilisent essentiellement comme un état de dégradation utile pour prôner le *memento mori* et le mépris du monde. Christine Martineau-Géniéys a raison de souligner que l'empreinte du *De Miseria* marque fortement le texte de Nesson, qui n'a rien à envier aux rebutantes descriptions du corps humain pourrissant que développait Lothaire de Segni⁹. Il demeure néanmoins frappant que le grand âge soit la première des caractéristiques que Job mentionne à son propre sujet, alors même que cette vieillesse est loin d'être tangible dans le texte biblique. Si le décalage sur ce point entre le texte originel et son adaptation devra donner lieu à une enquête à part entière, citons d'ores et déjà les vers qui servent d'ouverture dramatique au monologue de Job :

Pardonne moy beau sire Dieux
Car je voy que je deviens vieulx
En si briez jours que ce n'est riens (*Vigiles*, I, v. 1-3).

La causalité qu'instaure la conjonction « Car » rend plausibles deux interprétations : la demande de pardon peut porter sur le fait que Job ait atteint l'âge de la sénescence, ou l'on doit

⁹ Christine Martineau-Géniéys renvoie à l'étude de Piaget et Droz et rappelle que Nesson « cite dans son œuvre 'Nostre bon cardinal Lothaire' et 'son petit traité' », *Le Thème de la mort, op. cit.*, p. 147 (*Pierre de Nesson et ses œuvres*, Paris, Droz, *Documents artistiques du XV^e siècle*, n° 2, 1925, p. 22).

comprendre au contraire que l'entrée dans le nouvel âge motive l'adresse à Dieu. La conscience acquise du caractère éphémère de l'existence est dans tous les cas présentée comme le déclencheur de la requête et la rime qui lie « Dieux » à « vieulx » se charge de signifier davantage encore le lien spécial qui unit l'âge à la conversion. Le texte s'inaugure donc sur une demande de pardon – qui occupe le tout premier mot – et sur la promesse de la mort à venir, geste fort dont notre lecture contemporaine ne mesure probablement pas la charge de tension et de péril. Pierre de Nesson choisit de faire parler le sujet lyrique de son texte depuis la période clé de la vieillesse : certes, les enjeux ne sont pas ceux d'une parole *in articulo mortis*, qui aurait sans doute engagé plus encore d'inquiétude, mais la sénescence constitue une zone de menace suffisante. La perspective de mourir sans avoir adressé à Dieu le pardon de ses péchés contient un puissant potentiel dramatique, dont le lectorat médiéval saisissait bien mieux que nous l'importance. Ce même lectorat ne saurait rester indifférent à l'appel puissamment pathétique du Job de Nesson :

Je dors tu le voiz en la pouldre
 Et mort me veult la vie touldre,
 Sequeurs moy donques de bonne heure,
 N'atens pas demain je te prie,
 Car se je pers ennuit la vie
 Nul n'est qui jamais me sequeure (*Vigiles*, XX, v. 115-120).

Le sizain dessine efficacement un drame de la temporalité : le salut doit être accordé « de bonne heure », sous peine de ne survenir « jamais ». Observons que le texte de Jean le Fèvre avance de manière similaire l'enjeu du salut pour justifier sa demande de prolongation d'existence. Il formule pour sa part la requête en ces termes :

Paine mettés qu'encor demeure,
 car j'ay le cuer plus noirs que meure
 de ce que j'ay mon temps gasté.
 Se je suy a cest cop hasté,
 je doubt que ne puisse paier ;
 bon me seroit du delayer (*Respit*, v. 203-208).

La nature de la sollicitation place en antagonisme les deux textes : à la demande d'immédiateté répond la requête de « prolongation », au complément « de bonne heure » le complément « encor ». Les deux voix s'unissent néanmoins dans une même angoisse de l'approche de la mort, qui précipite leur demande : « Se je suy a cet cop hasté », écrit Jean Le Fèvre ; « se je pers ennuit la vie », redoute Job chez Pierre de Nesson. Sous la plume de Jean Le Fèvre, cependant, le temps devient véritablement de l'argent : avoir « gasté » son temps – l'expression est fréquemment employée par les poètes de notre corpus – signifie n'avoir pas su rassembler les

biens nécessaires. La fiction juridique de la lettre de répit construit la nécessité d'obtenir un supplément de temps pour rendre son âme plus conforme au passage vers le trépas. Le temps perdu et le délai demandé n'ont pas pour but un *carpe diem*, un prolongement des jouissances qu'apporte l'existence terrestre, ils sont évoqués comme des faveurs absolument nécessaires pour sauver son âme.

À ce stade de la démonstration, éloignons-nous provisoirement du détail des textes pour mieux comprendre selon quels fondements ils lient tous deux vieillissement et requête portant sur le salut : la sénescence présente une configuration particulièrement favorable à l'interpellation divine et à l'inquiétude de l'âme. Il est vrai que, se faisant l'écho des exhortations des prédicateurs, la poésie didactique de la fin du Moyen Âge rappelle fréquemment qu'il faut songer le plus tôt possible au salut : parce que le trépas peut surgir à n'importe quel instant, conscience de la finitude et proximité avec Dieu ne sont pas l'apanage d'un âge particulier. Nous avons cependant déjà souligné que la morale des âges de la vie considère la vieillesse comme le temps le plus propice à la conversion : les requêtes de Jean Le Fèvre et de Nesson engagent donc, comme pour la tendance des vieillards au didactisme, la mise en lien très étroite d'un âge et d'une modalité de discours. Emprunter le masque de vieillesse pour formuler une demande de prolongation de l'existence ou de salut à Dieu correspondrait aux attentes du public médiéval : un tel type de discours répondrait à la nécessité naturelle qu'ont les vieillards de s'inquiéter de leur salut.

Les demandes de Nesson et de Le Fèvre nous placent face à une requête urgente dont la charge pathétique est indéniable : en bons vieillards, leur adresse à Dieu implique le soin de leur âme. Conscients des conceptions qui entourent leur âge, les poètes ont tout intérêt à exploiter une demande de salut qui ne peut que recevoir la bienveillance de leur public. En outre, leur vieillesse a l'avantage de conférer une plus grande vivacité à leur demande.

2. L'âge concerté de la requête : exhiber ou gommer le vieillissement

La pertinence du rapprochement des textes désormais établie, nous pouvons analyser plus avant les modalités d'utilisation du masque de sénescence. Revenons au texte de Nesson : si la sénescence tient une place importante dans le cadre inaugural des *Vigiles des Morts*, elle est par la suite rarement évoquée directement par Job. Parce qu'elles cherchent à susciter l'humilité devant la fragilité de notre condition humaine, les réflexions du héros biblique s'abîment en vérité plutôt dans la fascination pour le cadavre pourrissant. Un autoportrait de Job en vieillard semble néanmoins se dessiner de nouveau à la fin de la quatrième leçon :

Si j'ai pechié en ma jeunesse
J'ay eu paix or en ma viellesce ;
Quant je suis du tout afoibli
Tu viens a moy persecuter
Et de ton ire exequer
Le fait et moy mettre en obli (*Vigiles*, CXXVIII, v. 763-768).

Cette nouvelle mention de la sénescence ne laisse plus de doute possible quant à l'âge du Job de Nesson. Addition intentionnelle de poids, elle s'éloigne en grande part du texte latin, qui n'évoque que les incompréhensibles intermittences du pardon divin : « *Si peccavi, et ad horam pepercisti mihi, cur ab iniquitate mea mundum me esse non pateris*¹⁰ ? ». L'itinéraire chrétien qui se déploie dans la réécriture de Nesson n'a rien de singulier, nous l'avons rencontré chez bien des poètes de la sénescence : repentis des folles erreurs de sa jeunesse, Job a atteint la sérénité du grand âge. Mais les souffrances que Dieu lui inflige anéantissent le repos du vieillard et mettent à mal le pacte chrétien ordinaire, qui veut qu'à la vieillesse convertie soit garanti l'apaisement. « Afoibli », perclus des douleurs du grand âge, l'état de Job rend plus intolérables les épreuves de la volonté divine. La vieillesse justifie et aggrave le pathétique appel des *Vigiles* : elle forme une bonne part de ce que Job nomme sa « grant tribulacion¹¹ ».

Si la vieillesse de Job encadre les *Vigiles des morts* et sert d'argument à la demande de salut de l'énonciateur du poème, le grand âge tient une place tout autre dans le *Respit de mort*. Pour des raisons stratégiques qu'il convient d'élucider, la sénescence n'est mentionnée que tardivement et très en marge : nous nous proposons de mener une enquête, succincte mais nécessaire, qui permette de comprendre les raisons d'une telle réticence à mobiliser la vieillesse. Jean Le Fèvre ne fait certes pas mystère de l'âge qu'il aurait atteint à l'heure d'écrire son *Respit*, puisqu'il date bien vite la maladie qui l'aurait touché

L'an mil . ccc . soixante seze,
le roy Charles regnant, l'an treze
de son regne tres eüreux (*Respit*, v. 39-41).

Si l'on en croit les indications que Geneviève Hasenohr-Esnos propose dans sa courte biographie de Jean Le Fèvre¹², le poète aurait alors une cinquantaine d'années. Il fait donc peu de doute qu'il a atteint, selon les conceptions médiévales, un stade de la vie honorable, où l'approche de la mort devrait être d'autant plus facilement accueillie qu'elle n'a pas empêché l'accomplissement d'une riche existence. Pourtant la représentation du poète en sénescence tarde

¹⁰ *Vulgata Clementina*, Job, 10, 14, disponible en ligne : <http://vulsearch.sourceforge.net/html/Job.html> (consulté le 09/11/2020).

¹¹ *Vigiles*, CCXLI, v. 1445.

¹² Jean Le Fèvre de Ressons serait né entre 1320 et 1326, voir « Biographie de Jean Le Fèvre », *Respit*, p. IX.

à venir. La qualification de vieillard est d'abord assignée par une instance extérieure, en la personne d'un ami qui répond à sa requête par une missive dont Jean Le Fèvre rapporte les termes :

Et pour moy mieulx asseürer,
dit que l'en me voit meürer
et approchier pres de viellesce,
qui le chief refroidit et blesce,
et empire dens et genvicez
de maintez creaturez vives,
et fait pluseurs estre gouteux (*Respit*, v. 299-305).

Les mots de l'ami entendent « asseürer » le poète en lui rappelant la dimension naturelle de sa perte de santé. La vieillesse – ou plutôt son « approche », car le texte met un point d'honneur à ne pas poser trop violemment le constat de l'âge – est perçue par ses symptômes, établie avec l'objectivité d'un diagnostic : le corps du poète est scruté de l'extérieur, objet de l'observation, « l'en me voit ». L'emploi du présent confère à la remarque l'implacable ton d'un constat scientifique : la vieillesse « refroidit et blesce » le « chief », « empire » la dentition. L'inscription du destinataire de l'épître dans le groupe des « maintes creatures vives » ou de « pluseurs » relève d'une stratégie de *memento senescere* que nous avons déjà vue à l'œuvre chez les poètes moralistes, tout particulièrement chez Deschamps : ancrer une situation particulière dans un groupe, rappeler que le vieillissement est le lot de chacun doit aider à son acceptation. Les remarques de l'ami peuvent paraître brutales mais elles laissent place à des conseils pratiques d'hygiène de vie qui doivent lui permettre de « sa vie avanchier¹³ ». Irrité par ce diagnostic peu avantageux – rien n'empêche d'ailleurs d'entendre les termes qui l'introduisaient, « Et pour moy mieulx asseürer », comme le trait d'ironie d'un poète outré – et par la recommandation de réchauffer ses humeurs éteintes par la sénescence, le sujet lyrique rejette dans un premier temps son appartenance au groupe des hommes âgés :

Chaufer me puis bien autrement.
De tellez truffez suy tous ruséz,
et si ne suy pas si uséz,
que jusque la, en vérité,
viellesce ne décrépité
ne m'a pas encor si ataint.
Bien voi que sa couleur a taint
pour conclure que par viellesce,
par fragilité, par foiblesce,
sui d'avoir respit decheü (*Respit*, v. 360-369).

¹³ *Ibid.*, v. 316.

Jean Le Fèvre affecte dans ces vers une susceptibilité empreinte de mauvaise foi. Il ne s'agit pas tant de nier entièrement le diagnostic posé par son ami que d'en atténuer la force par la répétition de marques de modération : le poète n'est « pas *si* uséz », « pas encor *si* ataint¹⁴ ». Nous supposons que la fiction juridique que Jean Le Fèvre se donne pour cadre ne place pas dans son intérêt de revendiquer trop vite les avantages d'un *ethos* sénescant. Le poète sait bien qu'atteindre la vieillesse l'engage à accepter sagement la venue de la mort, ce à quoi il se refuse fermement. Il précise son positionnement en affirmant être parfaitement conscient de l'inéluctabilité du trépas mais renverse de façon très amusante les manifestations physiques de la sénescence à son avantage :

Ne cuide il pas que je bien sache
que aussi tos muert viaux que vaque ?
Se ne di je pas ne me vante
que je n'aie des ans cinquante.
Ma teste par devant pelee
monstre en moy temps de jubilee,
qui jadis fu par ordenance
mis pour faire personne france,
pour recouvrer grace et franquise,
et pour estre en sez drois remise,
et pour yssir hors de servage.
A ce point y vault tel aage,
plus que ne feroit a combatre :
aussi se puet en vain debatre (*ibid.*, v. 370-386).

L'atteinte de la vieillesse est d'abord reconnue comme une donnée incontestable : le sujet lyrique fait mine d'admettre le caractère irréfutable de l'âge, sur le mode réticent de la prétérition – « Se ne dis je pas [...] », v. 372. La perte des cheveux – dont on verra avec Deschamps qu'elle peut faire l'objet de demandes spécifiques – est identifiée comme un signe de vieillesse, la manifestation physique du « temps de jubilee » : elle « monstre », trahit ce que le poète ne veut pas dire. Le corps de vieillesse fonctionne comme une évidence, il est bien un élément d'*ethos* externe sur lequel le poète n'a aucun pouvoir. Seulement Jean Le Fèvre conçoit également cet indice indélébile comme le signe du respect qui lui est dû. Geneviève Hasenohr-Esnos élucide dans son édition du texte l'allusion à l'« ordenance » qui aurait désigné le chiffre de « cinquante » pour « faire personne france » en expliquant que Jean Le Fèvre renvoie ici à

¹⁴ La manière dont Jean Le Fèvre repousse le portrait qui a été fait de lui illustre avec force les considérations de Fanny Oudin sur l'épître comme lieu de négociation d'une relation interpersonnelle, où la représentation qui est donnée de l'autre reste doit donner être approuvée : « l'acceptation de son propre portrait et de la définition que donne l'épistolier de lui-même et de la relation qui les unit ne va pas forcément de soi : l'intersubjectivité peut ainsi se définir comme une subjectivité soumise à sa reconnaissance par autrui », « La pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », art. cit., p. 13.

une loi du *Lévitique* : « Et vous sanctifierez la cinquantième année, vous publierez la liberté dans le pays pour tous ses habitants : ce sera pour vous le jubilé¹⁵ ». La calvitie devient marque d'honneur et non plus d'infamie : l'argument livre le plus parfait exemple de la réversibilité des signes de vieillesse, que chaque auteur est libre d'interpréter à sa guise pour mieux servir son propos. La rhétorique juridique dans laquelle Jean Le Fèvre ancre sa demande fait donc de l'interprétation des cinquante ans un cas de *tenso*. Répondant à la requête du poète, l'ami Parvillier affirme que le corps de Jean Le Fèvre est une preuve évidente qu'il vieillit, que son corps subit le déséquilibre en humeurs qu'on connaît et qu'il peut donc tenter d'entraver les bouleversements de la sénescence, mais qu'ils sont inévitables. D'une manière ou d'une autre, il s'agira alors de trouver des palliatifs qui durent un temps tout en se préparant à la déliquescence, qui forme l'irrévocable destin des créatures humaines. Jean Le Fèvre lui oppose que la mort n'est pas l'apanage des vieillards – « aussi tos muert viaux que vaque ». Partant, les vieillards ne sont pas les seuls qui doivent se prémunir contre le trépas : on retrouve l'esprit de l'adage latin « *Nihil enim est certius morte, nihil incertius hora mortis*¹⁶ » mentionné plus haut. Plus encore, Jean Le Fèvre oppose une autre lecture des signes de son corps que celle que lui applique Parvillier, qui « sa couleur a taint » (v. 366, cité plus haut), ce qui signifie qu'il énonçait une interprétation faussée, exagérée du corps du poète. Selon l'Écriture sainte – et Jean Le Fèvre s'arme évidemment là d'un argument d'autorité –, cinquante ans peuvent aussi bien marquer l'étape d'un affranchissement que d'une dégradation. Les derniers vers cités – « A ce point y vault tel age » – déclarent la flagrante victoire du poète sur son contradicteur. Nul besoin de poursuivre le débat, l'argument de « l'ordenance » ancienne – argument de type juridique s'il en est, puisqu'il renvoie à la jurisprudence la plus haute de toutes, celle de l'Ancien Testament – s'est chargé de le conclure.

Plus loin dans le *Respit*, le poète prend garde de ne pas inclure l'âge dans les tourments dont il se dit accablé et pour lesquels, se lamentant, il certifie sa bonne foi :

je di, et croire m'en devés,
que je suy grandement grevés :
bien en puis jurer corps et ame (*ibid.*, v. 2057-59).

Sa femme, la « fumee », la « riote », un toit qui fuit en maints lieux, « la char, le monde et l'Ennemy¹⁷ » ont fait son malheur, mais pas la sénescence. Les notes de l'édition de Geneviève Hasenohr-Esnos éclairent ce passage en rappelant qu'en filigrane de ces plaintes

¹⁵*Ibid.*, p. 151. Pour l'extrait cité, voir *Lévitique*, 35, 10, éd. Louis Segond, éd. cit.

¹⁶ « Rien n'est plus sûr que le trépas, rien n'est plus incertain que son heure » (nous traduisons).

¹⁷ Voir v. 2960-74, *Respit*.

s'inscrit un proverbe que Jean Le Fèvre utilise déjà dans les *Lamentations de Matheolus* et le *Livre de Leesce* – « Il est vrai que fumee et pluye / et femme tençant sans raison / chacent l'omme de sa maison » – et qu'il emprunte vraisemblablement au *Contemptus mundi* de Lothaire de Segni¹⁸. Loin de la confession autobiographique qu'il revendique avec force, Jean Le Fèvre réemploie un *topos* bien établi. Nous avons certes appris à douter du fondement biographique des plaintes que prononcent les poètes sénescents du Moyen Âge finissant mais le choix d'un cadre topique n'en demeure pas moins révélateur. Jean Le Fèvre rejette résolument l'ancrage de sa parole dans un discours de vieillesse et se choisit délibérément d'autres masques de misère qui servent mieux sa demande.

Les analyses menées montrent que si le monologue de Job comme la demande de *respit* de Jean Le Fèvre ont tous deux trait au salut, leur utilisation des ferments de persuasion que contient le corps sénescence catégorise le type de discours dans lequel ils prétendent s'inscrire. Les deux textes nous renseignent sur la nature de la preuve que constitue exactement la sénescence. Jean Le Fèvre a tout intérêt à se représenter en démuné, tourmenté par bien des forces extérieures qui ont mis son âme en péril et engagé son salut. Il affirme avoir « mal usé de franc arbitrage », « empirié [s]a condicion¹⁹ » et a donc besoin d'un répit pour mieux retourner dans le giron de l'Eglise, pour se donner le temps de monter l'« eschielle » de la pénitence. Il est vrai qu'il se prévaut d'avoir vécu un certain temps, un premier âge de jeunesse suffisamment long pour s'être fourvoyé, car comme le rappelle très justement Geneviève Hasenohr-Esnos citant le *Roman de la Rose* « Par jennece s'en va li ons / en toutes dissolucions²⁰ ». Cependant, les discours didactiques de vieillards que nous avons examinés au précédent chapitre ont bien montré que les mots du sénescence tendent à se situer dans un régime de l'après coup, ils viennent trop tard. Leur portée édifiante tient à cette situation temporelle : la parole des vieillards est impuissante pour leur propre salut puisque leur existence s'achève déjà, c'est pourquoi elle s'inquiète de celui d'autrui, formule des conseils. Or l'objectif de Jean Le Fèvre est tout autre, il entend montrer qu'il peut encore, à cinquante ans, révolutionner son existence s'il dispose de suffisamment de temps pour mener à bien sa conversion : il a donc tout avantage à montrer qu'il ne se situe justement pas dans la dernière fin de la vieillesse. À

¹⁸ *Ibid.*, voir note p. 192-193. L'éditrice renvoie à *Lam.* II, 68-70, 2927-28 et *Leesce* 948-950, et cite le *Contemptus mundi*, que Jean Le Fèvre traduit très littéralement : « *Tria sunt enim quae non sinunt hominem in domo permanere : fumus, stillicidium et mala uxor* », *De miseria humane conditionis*, éd. M. Maccarone, Lugano, 1955, XVIII, I, 17, p. 23. Elle ajoute que « [l']origine du proverbe semble être biblique ». De la même manière, elle souligne que « [l]e thème des trois ennemis de l'homme (la chair, le monde et le diable) est un des lieux communs de la littérature pieuse ».

¹⁹ *Ibid.*, v. 3153 et v. 3156.

²⁰ *Ibid.*, p. 193. *RR*, v. 4435-4436 pour la citation.

l'inverse, la vie de Job, l'existence d'un corps sénescence que l'on exhibe pour en montrer les souffrances n'est pas faite pour être prolongée. *Les Vigiles des morts* mettent en lumière la nature même de la preuve qu'apporte le corps sénescence, mal accordée avec l'ambition que se donne Jean Le Fèvre. L'autoportrait en vieillard misérable encadre les demandes de pardon et de pitié de Job, soulignant combien le corps sénescence s'avance comme une évidence pathétique : il doit susciter une émotion et par là même permettre d'exaucer la requête. Il se rapproche alors du cadavre des *memento mori* : loin des portraits pleins d'auto-dérision de Deschamps qui servent un didactisme plus doux, il incarne à peine un argument, plutôt une figuration violente qui doit emporter l'adhésion²¹. En adoptant un *ethos* qui s'éloigne de la brutalité argumentative que permet la sénescence, Jean Le Fèvre se fixe délibérément un objectif très différent : il fait usage de la raison, par le biais d'une lettre de requête qui déploie un raisonnement articulé. Plutôt que d'imposer par de saisissantes images de corps décharné, il démontre pas à pas.

3. Le cas du vieux Job de Nesson : à la recherche des constantes discursives des supplications de vieillards

Après avoir examiné l'étonnant vieillissement que Pierre de Nesson fait subir à Job dans les *Vigiles des morts*, nous souhaitons conduire une investigation plus précise qui nous permette de comprendre les implications de ce choix esthétique. Nous souhaitons vérifier l'hypothèse que la figure de Job vieillissant agit comme un révélateur qui concentre, dans le cas des *Vigiles des morts*, ce que la sénescence apporte de particulier pour appuyer une requête. Le Job vieilli de Nesson servira d'outil heuristique à travers lequel poursuivre l'examen des spécificités des figures suppliantes de sénescence.

a. Les emplois d'une figure

En effet, la figure de Job ne sert pas de référent égal à tous les poètes de la sénescence : en poursuivant la comparaison déjà engagée, remarquons que son utilisation est un point de différenciation intéressant entre le texte de Nesson et celui de Jean Le Fèvre. Le Job de Nesson incarne les souffrances du corps à l'orée du trépas et invite de ce fait au mépris de l'enveloppe

²¹ Ainsi, alors qu'elle n'est pas, nous le montrerons, une composante structurante de la figure biblique dans la tradition textuelle, la sénescence fait pleinement partie du programme iconographique des représentations de Job. Voir par exemple les exemples de miniatures, de vitraux et de bas-reliefs du corpus iconographique analysé par Barbara Sargent-Baur, où Job se manifeste en figure recourbée et munie d'une barbe blanche. Dans son commentaire des images, Barbara Sargent-Baur ne fait cependant pas mention de la sénescence, *Brothers of Dragons, op. cit.*, p. 49-56.

charnelle. Lorsque Jean Le Fèvre convoque de manière plus anecdotique la figure de Job, elle apparaît, conformément à la longue tradition qui lui est liée, comme un modèle d'endurance. Job se montre « tres parfaits en pacience²² » à l'épreuve des tourments que lui inflige le diable. Le Job de Nesson est un vieillard épuisé, le Job de Jean Le Fèvre un homme qui sait endurer l'adversité. À un plus haut niveau, ce constat conduit à interroger la fonction de la sénescence dans les lamentations de la figure biblique : doit-on considérer sa vieillesse comme une caractéristique définitoire essentielle ou n'y lire qu'une circonstance aggravante du portrait de l'homme pitoyable ? Nous retrouvons des questionnements déjà formulés sur le rôle exact de la sénescence dans un discours traitant plus globalement de la misère. On doit admettre que la vieillesse n'est pas une thématique fréquemment mobilisée par les textes médiévaux lorsqu'ils en appellent à l'autorité du *Livre de Job*. Le caractère spectaculaire de la chute sociale du personnage, sa patience face à l'adversité, sa fermeté dans l'attitude de mépris du monde sont bien plus investies. Le texte de Pierre de Nesson s'inscrit dans une période de circulation accrue du personnage de Job : selon Lawrence L. Besserman, les différents emplois du personnage s'intensifient à la fin du Moyen Âge et chaque texte y recourt selon les inflexions qu'il souhaite appuyer²³. Relayant cette analyse, Barbara Nelson Sargent-Baur montre comment la figure biblique se présente comme un archétype bien formalisé par une longue tradition exégétique, qui fait simultanément de Job l'incarnation même de la victime innocente, portant en lui l'ensemble de l'humanité, et un avatar du Christ rédempteur²⁴. Comme Jean Le Fèvre, Christine de Pizan loue d'abord Job pour son humble persévérance, il est pour elle comme pour une grande partie de la chrétienté médiévale

[...] le pacient preudomme,
 Qui ot de grevance tel somme
 Qu'onques nulz homs plus n'en porta,
 Et paciemment la porta,
 Pour Dieu, qui après lui rendi,
 Quant sa pacience entendi (*Livre de la mutacion de Fortune*, V, XIX, v. 11975-11980).

Ce bref résumé des enjeux de la figure n'évoque pas le vieillissement mais décline avec insistance le terme clé de « pacience ». De façon similaire, on chercherait en vain une mention de la sénescence dans la strophe que le *De Miseria humanae conditionis* de Lothaire de Segni,

²² *Respit*, v. 1587.

²³ Aux XIV^e et XV^e siècles, “writers in the European vernaculars addressed themselves to the Job legend as never before”, « les écrivains de langues vernaculaires européennes s'intéressent à la légende de Job avec une intensité inégalée » (nous traduisons), Lawrence L. Besserman, *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 75.

²⁴ Barbara Sargent-Baur, *Brothers of Dragons*, *op. cit.*, voir plus particulièrement le résumé des enjeux de cette « figure composite » (“composite figure”), p. 61-62.

adapté par Deschamps dans son *Double Lay de la fragilité humaine*, consacre aux lamentations de Job :

Et Job en plourant s'escrie :
« Que ne fut ma char perie,
Ne pour quoy fu je alaitiez ?
Pour quoy nasqui je a folie
Pour estre m'ame bruie ?
J'amasse mieulx estre sechiez
Ou ventre qui me fust chiez
Et sepulture acomplie,
Ou peris hors la navie
Tantost que j'en sui vuidez » (ED, Vol. I, CCCX, II, v. 29-38).

Ces plaintes désespérées respectent l'esprit du texte original, elles s'accordent à l'objectif de dépréciation du monde qui anime le texte d'Innocent III. Rappelons que Deschamps connaît bien cette lecture du personnage mais qu'il en investit aussi une autre, plus proche de la veine satirique qu'il affectionne tout autant. Exploitant le mauvais conseil de la femme de Job qui recommande à son époux d'abandonner Dieu²⁵, il explore volontiers la figure biblique comme une preuve supplémentaire qu'il faut fuir la conjugalité. La femme de Job incarne dans le *Miroir de Mariage* un argument de poids, que le poète inscrit dans une série de personnages féminins bibliques négatifs – des tentatrices – pour montrer *Que l'en ne doit point pour delit charnel prandre propre femme*²⁶. Symbole éloquent des persécutions que connaissent les malheureux maris, Job n'apparaît jamais chez Deschamps pour évoquer la sénescence, thème que l'on sait pourtant prolifique dans son œuvre. Ces exemples succincts d'utilisations possibles de Job dans la poésie tardo-médiévale révèlent qu'à première vue, les *Vigiles des morts*, plutôt que de constituer un modèle à partir duquel étendre l'emploi d'un Job vieillissant, font figure d'exception. Job représente au Moyen Âge une figure plurielle, sur laquelle les discours didactiques s'appuient plus fréquemment que les requêtes individuelles ; aujourd'hui encore sa pauvreté est bien plus proverbiale que sa vieillesse.

Pourtant, l'importance que Nesson accorde au caractère âgé de Job doit d'autant plus éveiller notre intérêt que la vieillesse ne fait pas partie des caractéristiques initiales du personnage. Quoiqu'il faille abandonner l'ambition d'identifier le modèle premier de l'office des morts auquel Pierre de Nesson se rapporte pour la composition de son texte, on observera

²⁵ « Sa femme lui dit : Tu demeures ferme dans ton intégrité ! Maudis Dieu, et meurs ! Mais Job lui répondit : Tu parles comme une femme insensée. Quoi ! nous recevons de Dieu le bien, et nous ne recevons pas aussi le mal ! En tout cela Job ne pécha point par ses lèvres », *Job*, 2, 10-11 (édition Segond).

²⁶ Le titre est celui du manuscrit qu'éditionent Le Marquis Queux de Saint Hilaire et Gaston Raynaud, ED, Vol IX, *Le Miroir de mariage*, LVIII.

que la Bible donne déjà à Job la conscience aiguë de sa finitude. Job est probablement un homme au faîte de l'existence dans l'Ancien Testament puisqu'il peut déjà s'enorgueillir d'une descendance nombreuse, néanmoins son âge est tout simplement passé sous silence. De la même manière, alors que la seconde étape de la déchéance du personnage dans la tradition vétérotestamentaire présente le Diable s'attaquant à son corps après l'avoir spolié de ses biens, il n'est cependant nullement question du vieillissement qui frapperait Job. Le Diable l'accable d'un mal qui prend la forme d'une pathologie violente et mystérieuse plutôt que de celle, trop banale, du grand âge. Qu'on nous permette de nous éloigner brièvement de notre corpus lyrique initial pour constater qu'une autre adaptation médiévale du *Livre de Job*, *Le Mistère du Vieil Testament*²⁷, respecte l'esprit du texte biblique en ne mentionnant pas la vieillesse dans la liste des maux qui accablent Job :

[...] tant de maux t'ont assailly
Que nully n'en congnoist le nombre.
Poux, vermine te font encombre ;
Rongnes, gouttes, humeur, gratelle
Te ont degasté (*Le Mistère du Vieil Testament*, Vol. V, XXXIX, v. 37700-37704).

« Rongnes, gouttes, humeur », autant de symptômes qui rappellent l'autoportrait de Deschamps en vieillard mais le mot de vieillesse n'est pas posé et l'accablement semble plutôt relever de la maladie²⁸. Il est vrai que le texte biblique comporte une mention de la sénescence, qui se charge de conclure le livre : « Et Job mourut âgé et rassasié de jours²⁹ ». La possibilité de vieillir apparaît alors dans toute sa dimension positive, elle est l'un des dons que Dieu consent à accorder mais ne constitue pas une caractéristique initiale de Job³⁰.

Alors que la source biblique et les réécritures du Moyen Âge s'emparent rarement de Job comme une figure de sénescence, pourquoi Pierre de Nesson choisit-il d'ouvrir son texte sur une prise de conscience de la vieillesse, allant à l'encontre de la lettre biblique ? Rappelons les vers incriminés, déjà cités plus haut :

²⁷ Œuvre dramatique de la seconde moitié du XV^e siècle qui propose une transposition théâtrale du texte biblique : la partie qui concerne le *Livre de Job* est forcément pour nous d'un grand intérêt en ce qu'elle offre un contrepoint direct à la réécriture lyrique de Pierre de Nesson, dont elle permet de mieux saisir les choix.

²⁸ De fait, Barbara Sargent-Baur souligne que la figure de Job, érigée en saint martyr dans la piété populaire, est associée aux maladies cutanées et plus particulièrement à la lèpre, *Brothers of Dragons*, *op. cit.*, p. 56-57.

²⁹ *Job*, 42.17. En latin : « *et mortuus est senex, et plenus dierum* ».

³⁰ Claude Lichtert nous éclaire à ce sujet, rappelant que dans la Bible « la longévité est signe de bénédiction (Dt 4, 40 ; Pr 3, 1-2), couronnant une vie singulière dirigée vers la fidélité à Dieu (1 R 3, 14) et la justice. [...] La promesse d'une vie longue s'intègre dans le code de l'alliance conclue par Dieu (Ex 23, 26). Associée à une forme de rectitude, elle devient synonyme de plénitude morale et de sagesse, commandant à ce titre la considération et l'estime », « La personne âgée au croisement de l'éthique et de la bible », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 290, 2016, p. 46, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2016-3-page-35.htm?contenu=article> (consulté le 02/09/2020). Nous remercions chaleureusement Hélène Jager de nous avoir indiqué cette référence.

Pardonne moy beau sire Dieux
Car je voy que je deviens vieulx
En si briez jours que ce n'est riens (*Vigiles*, I, v. 1-3).

L'ouverture du texte correspond à la première lecture de l'office des morts et au verset 7 du *Livre de Job*. Elle transpose la requête latine « *parce mihi, nihil enim sunt dies mei*³¹ ». Il est indéniable que Nesson déplace vers l'évocation de la sénescence un propos initialement consacré à la seule fragilité de l'existence humaine³². On a vu cependant que la sénescence n'en devenait pas pour autant un thème central des *Vigiles des morts*, qui concentrent plus traditionnellement leur effort dans un message de *memento mori* et de mépris du monde. Se pourrait-il que l'on s'exagère l'importance prise par la sénescence dans ces vers inauguraux ? En affligeant Job de multiples années, le texte de Nesson traduit peut-être surtout combien le masque de vieillesse est devenu inséparable de celui de la misère et de la déchéance au XV^e siècle : penser le plus bas degré d'humanité, produire une image pitoyable amène forcément à mobiliser la vieillesse³³. « [J]e voy que je deviens vieulx / En si briez jours », ne pourrait-on du reste lire plus simplement ces vers comme l'expression quelque peu étoffée de la finitude humaine ? Certaines des paroles de Job sur le caractère fugitif de l'existence ont en effet profondément marqué les mentalités médiévales. Les poètes du Moyen Âge finissant ne se privent pas de reprendre à Job la beauté de métaphores qui ont amplement nourri un répertoire commun d'images sur le vieillissement. La comparaison de l'existence humaine avec une fleur vite coupée ou avec une ombre qui passe est à ce titre devenue proverbiale : « *Qui quasi flos egreditur et conteritur, / et fugit velut umbra*,³⁴ ».

Reste que Pierre de Nesson ne se contente pas de traduire les images de Job sur la fragilité de la vie humaine : son texte s'ouvre sur la vieillesse du personnage. Le poète souhaitait-il consciemment ancrer son adaptation dans la veine esthétique des plaintes de sénescents, ou cet infléchissement s'est-il produit de façon plus intangible, s'imposant comme la signature d'une

³¹ *Job*, 7, 17.

³² La traduction de la Bible de Louis Segond est ainsi plus neutre : « Laisse-moi, car ma vie n'est qu'un souffle », *Job*, 7, 16. De la même manière, la Bible du XVI^e siècle dont Alain Collet reproduit quelques versets dans son édition des *Vigiles des morts* ne dit rien de la sénescence : « pardonne moy, car mes jours ne sont rien », p. 116. On notera par ailleurs une coïncidence intéressante : Lawrence L. Besserman se penche dans son étude sur un autre texte d'adaptation du *Livre de Job* en moyen anglais, rédigé au XV^e siècle, qui prend également pour base de sa réécriture l'office des morts. Dans ce texte, la demande « *Parce michi, Domine* » sert de refrains aux stances, faisant de Job, à rebours du texte de Nesson, une incarnation suppliante, mais sans âge, *The Legend of Job in the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 79-82.

³³ Ce sera encore le cas au XIX^e siècle dans la poésie de Victor Hugo, pour qui *Le Mendiant* des *Contemplations* est fatalement un vieillard, ou dans celle de Baudelaire, qui fait des *Sept vieillards* et des *Petites vieilles* d'inoubliables figures des scènes de misère qui hantent les *Tableaux parisiens*.

³⁴ *Job*, 14, 2. « Il naît, il est coupé comme une fleur ; Il fuit et disparaît comme une ombre ».

époque³⁵ ? Nous défendrons l'idée qu'en mentionnant la vieillesse comme qualité première de Job, Nesson ne rend pas seulement explicite une donnée informulée : il classe un discours, le catégorise comme parole de vieillard. Le choix d'ouvrir les *Vigiles des morts* sur une lamentation touchant au vieillissement confère aux plaintes de Job une couleur très particulière, dont il nous faut dégager les spécificités.

b. Job et les inflexions particulières du discours sénescient

Le rapprochement que Nesson opère spontanément entre la figure de Job et les lamentations des vieillards permet de révéler des inflexions récurrentes, des constantes discursives dans les requêtes de sénescents. Les *Vigiles des morts* mettent en premier lieu au jour la richesse de l'association entre vieillesse et discours de supplication adressé à Dieu. Le Job de Nesson incarne avant tout une identité dialogique suppliante, il est celui qui interpelle Dieu, qui prend à témoin de son état de nécessité et dont le cheminement de pensée suit la progression du discours³⁶. Par voie de conséquence, une demande formulée en si haut lieu est évidemment restreinte thématiquement, elle ne peut porter que sur des objets de nature élevée : le salut, la mort, le droit à l'existence. Les traits constitutifs de la situation dialogique de Job pourraient alors être les suivants : une demande à une entité divine, portant donc naturellement sur un objet élevé, en l'occurrence le salut, émise par un personnage abaissé au dernier degré de la misère. Ce faisceau d'éléments peut s'accorder à un nombre important d'interlocutions engagées par des sujets lyriques sénescents, sans que l'ensemble des traits soient forcément toujours mobilisés. Nous pourrions aisément identifier plusieurs voix sénescientes adressant leurs plaintes à des entités divines ou allégoriques élevées : Charles d'Orléans portant sa requête au Dieu d'Amour, Jean Meschinot suppliant Dieu et se trouvant pris dans un dialogue avec

³⁵ Dans son étude sur la figure de Job au Moyen Âge, Lawrence L. Besserman montre de quelle manière le mystère de *La Patience de Job* acclimate la légende biblique à son contexte de la fin du Moyen Âge par de multiples anachronismes : il n'est après tout pas impossible de concevoir la vieillesse qu'applique Nesson à Job comme l'une de ces légères torsions esthétiques plus conformes au goût de l'époque, *The Legend of Job in the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 95.

³⁶ C. S. Shapley souligne d'ailleurs la spécificité du choix de Nesson dans le faisceau de textes consacrés à Job à la fin du Moyen Âge finissant : “[w]hereas the authors of the Hystore Job and of the morality plays were concerned with the narrative of the Book of Job and the Scholastic commentators concentrated primarily on the exchange between Job and his friends – the so-called Poem of Job –, Nesson was working with a quite limited selection and one calculated to give his poem a flavour much different from that of the work of his predecessors: with but one exception, the lesson take the form of apostrophies to God (the exception is addressed to Job's friends)”, « [a]lors que les auteurs de l'*Hystore Job* et des moralités étaient intéressés par la matière narrative du *Livre de Job* et que les commentateurs scolastiques se concentraient principalement sur le dialogue entre Job et ses amis – appelé *Poème de Job* –, Nesson travaillait à partir d'une sélection plutôt limitée et pensée pour conférer à son poème une couleur fort différente des travaux de ses prédécesseurs : à une exception près, la leçon prend la forme d'apostrophes à Dieu (on compte néanmoins une adresse de Job à l'un de ses amis) » (nous traduisons), *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, *op. cit.*, p. 6-7.

Raison. La Belle Heaulmière de Villon constitue également un bon exemple : c'est à Vieillesse elle-même qu'elle adresse son long monologue de plainte. Dans la strophe qui précède ses premiers mots, Villon n'hésite d'ailleurs pas à construire un lien d'interlocution privilégié entre les vieillardes et Dieu :

Aussi ces povres famelectes
Qui vielles sont et n'ont de quoy,
Quant ilz voient ces pucellectes
Empruncter, elles, a requoy,
Ilz demandent a Dieu pourquoy
Sy tost nacquirent n'a quel droit.
Nostre Seigneur se taist tout quoy,
Car a[u] tancer, il le perdrait (Villon, *T.*, XLVI, v. 445-452).

Les « povres famelectes » posent-elles une véritable question à Dieu ou cette demande n'est-elle que rhétorique, ne vise-t-elle qu'à dire le désespoir des vieillardes devant leur jeunesse évanouie et la perte de leur sensualité ? L'interprétation du huitain a attiré l'attention de nombreux·ses analystes³⁷, nous réinscrivons pour notre part la posture de supplication des pauvres femmes dans le schéma dialogique dessiné par le *Livre de Job* et si bien investi par plusieurs poètes de la sénescence : un appel déchirant à une entité supérieure augmente le potentiel pathétique de personnages particulièrement misérables³⁸. Les vieillardes de Villon composeraient certes des succédanés fortement dégradés de Job, luxurieuses et envieuses de jeunes prostituées. On soutiendra pourtant qu'un lien se dessine entre la grêle figure de Job et ces vieillardes désespérées, qui se poursuit à travers le discours de la Belle Heaulmière et le portrait du « povre vieillard » développé dans les strophes qui suivent.

Autre trait qui doit attirer notre attention, l'un des éléments du discours de Job que les poètes sénescents mettent volontiers en avant est sa conscience des limites imparties au temps humain. Robert Le Peletier, l'un des amis auxquels Jean Le Fèvre adresse sa demande de répit, s'appuie sur Job pour rappeler la nécessaire finitude de l'existence humaine :

Job dit que Dieu y a mis termes
lesquelz il veult tenir pour fermes (*Respit*, v. 545-546).

Une image de cette temporalité écourtée saisit encore Villon, qui la réinvestit :

Mes jours s'en sont alez errant
Comme, Job dit, d'une touaille

³⁷ Voir notamment Jacques T.E. Thomas, « Autour de la Belle Heaulmière », art. cit., p. 446-469.

³⁸ Le propos de C. S. Shapley sur les *Vigiles des morts* pourrait d'ailleurs s'appliquer sans peine à la situation des petites vieilles de Villon : “[t]he God of the Vigiles is a God who is sought because desperately needed but who does not answer”, « [l]e Dieu des Vigiles est un Dieu qui est sollicité parce que désespérément nécessaire mais qui ne répond pas » (nous traduisons), *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, op. cit., p. 26.

Font les filletz quant tixerant
En son poing tient ardente paille.
Lors, s'il y a un bout qui saille,
Soudainement il est ravi.
Sy ne crains riens que plus m'assaille,
Car a la mort tout [s'] assouvit (Villon, *T.*, XXVIII, v. 217-224).

Les vers témoignent une nouvelle fois de l'usage que les poètes peuvent faire de Job quand il en va de la sénescence : le texte biblique constitue un réservoir d'images dans lequel ils puisent au gré de leurs besoins pour dire la fuite du temps. Villon n'invente pas la métaphore du filage, qui est bien présente dans le texte initial, mais il la développe largement pour la plier à son propos. Encadrée par un ostensible marquage de la première personne – « mes jours » v. 217, « sy ne crains rien », v. 223 –, la référence est joliment passée à la subjectivité du poète³⁹. Villon s'arroge les vers de Job avec l'irrévérence qui le caractérise : cri d'humilité, ils deviennent déclaration de défiance envers la mort⁴⁰. La conscience de sa finitude fait la sagesse de Job, son humilité, elle est aussi ce qui enclenche la demande qu'il formule à Dieu. Il souhaite, dans le texte de Nesson, avancer son trépas : « Sequeurs moy donques de bonne heure, / N'atens pas demain je te prie ». Il requiert « de sa fin l'appressement⁴¹ », pour être plus tôt près de Dieu.

Les éléments identifiés permettent de comprendre dans quel régime de discours se situe Nesson lorsqu'il fait de Job une figure de vieillard quémandeur. Si la figure de Job connaît au Moyen Âge des usages variés, l'ensemble des traits de Job, son caractère, sa situation forment un modèle paradigmatique pour les poètes de la sénescence. Il constitue un allié potentiel dans la souffrance et une instance possible de projection, dont Villon sait par exemple faire usage. Job se distingue par une misère superlative qui donne à ses plaintes une intense résonance pathétique. Le texte est si présent dans les représentations médiévales qu'il n'est pas impossible que derrière tout vieillard souffreteux s'adressant à Dieu et prononçant des paroles élevées sur l'enjeu du salut se dessine la grêle figure de Job. Brandir la figure biblique comme référence dans l'expression de la sénescence fait valoir une identité bien plus vaste : Job représente l'humanité entière, dans la conscience la plus poignante de sa misère. Il forme la figure rêvée pour conférer une indéniable respectabilité au fragile équilibre d'autorité et de faiblesse que les poètes tâchent de maintenir.

³⁹ Jean-Claude Mühlethaler rappelle dans son édition l'admiration que Clément Marot exprimait en marge de ces vers : « tresbelle comparaison », p. 217, note sur le vers 220.

⁴⁰ Sur le processus de réécriture à l'œuvre dans ces vers, voir les analyses de Tony Hunt, *Villon's Last Will*, *op. cit.*, p. 18-19, ainsi que celles de Barbara Sargent-Baur, qui défend une omniprésence du Livre de Job dans la composition du *Testament, Brothers of Dragons*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁴¹ *Vigiles* XX, v. 117-118 et XXI, v. 122.

Pour clore l'examen des propriétés que la figure de Job révèle quant aux requêtes des poètes vieillissants, penchons-nous sur une orientation thématique qui peut nous étonner : le lien que les plaintes de Job éclairent entre les vieillards et le désir de mourir. Cette avidité d'en finir s'éloigne du respect qu'on sait dû aux volontés divines dans la chrétienté médiévale, elle va à l'encontre de l'absence de maîtrise de la temporalité des chrétiens et de l'humilité qui doit les toucher devant pareille impuissance. Les moralistes de la fin du Moyen Âge rappellent sans cesse que nous n'avons sur l'écoulement du temps aucune prise : le désir d'écourter la vie s'avère en conséquence tout aussi présomptueux que la demande de prolongement d'existence. Pour C. S. Shapley, l'insistant discours de Job sur la croyance en une justice de l'au-delà est précisément le biais qu'emploie Nesson pour prémunir son héros du reproche de désespoir⁴². Nesson n'est toutefois pas le premier poète qui dessine un lien fort entre déliquescence physique et désir du trépas. Claude Lichtert relève des passages qui, dans le texte biblique lui-même, illustrent « le sentiment d'angoisse crié vers Dieu lorsque le vieillard sent sa force décliner au point d'aspirer à la mort attendue telle une délivrance⁴³ ». De l'aspiration à la mort à la volonté de suicide, il n'y a qu'un pas que certains poètes franchissent, car la condition de vieillard forme un état si extrême de dénuement qu'elle rend envisageable la pensée de la mort, une pensée très proche de vellétés suicidaires. Le « povre viellart⁴⁴ » du *Testament* de Villon, personnage à peine esquissé et fait pour illustrer les affres de la sénescence, rencontre comme Job l'envie d'en finir :

Or lui convient il mendier
 Car ad ce force le contrainct.
 Regrecte huy sa mort et hier,
 Tristesse son cueur si estraint !
 Et sy souvent, n'estoit Dieu qu'il craint,
 Il feroit ung horrible fait ;
 Et advient qu(e)'en ce Dieu enffraint
 Et que lui mesme se deffait (Villon, *T.*, XLV, v. 437-444).

Il n'est certes pas question dans ces vers d'une requête mais d'une tentation diffuse. Comme Job, le personnage campé par Villon illustre l'amplitude du désespoir qui frappe les vieillards pauvres : il « regrecte » comme lui sa mort. La représentation se teinte peut-être d'une mise en

⁴² C. S. Shapley, *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, op. cit., p. 14-15. Voir également l'analyse de Christine Martineau-Géniéys, qui renvoie au sizain XLV des *Vigiles* pour montrer que le désir de mort du Job de Nesson n'est pas un véritable « refus de la vie » mais qu'il est « [...] tendu vers l'espoir de cette existence ultra-terrestre » permise par le salut, *Le Thème de la mort*, op. cit., p. 150-151.

⁴³ « La personne âgée au croisement de l'éthique et de la bible », art.cit., p. 47. Claude Lichtert renvoie à Ps 71, 18 ; Si 12, 2 et 2 S 19, 34-35.

⁴⁴ Villon, *T.*, éd. cit., XLIII, v. 424.

garde que Taillevent et Chastellain portent plus clairement encore : il faut impérativement se prémunir contre la coalition du grand âge et de la misère, qui conduit à des extrémités effroyables. Jean-Claude Mühlethaler renvoie à juste titre dans son édition du texte de Villon aux vers de Taillevent : « Povre homme [...] / La Mort huche, la mort appelle⁴⁵ ». Qu'un vieil homme puisse désirer la mort paraît donc moins inhabituel qu'on ne pourrait le croire dans les mentalités médiévales. Dans son analyse de la strophe, Jacques T. E. Thomas s'interroge sur l'identité de ce « povre viellart » réduit à la mendicité : s'agirait-il du poète lui-même⁴⁶ ? Il remarque les éléments qui rattachent la figure à celle du poète, l'exclusion sociale par exemple, avant de considérer que les vers 443-444 forment une « raison de contenu⁴⁷ » qui rend impensable toute superposition des deux figures : il est absolument exclu que Villon se suicide. Pour le critique, il est néanmoins impossible que ce personnage représente un « vieillard en général », il opte donc pour l'interprétation suivante : « Villon a parlé si longtemps de lui-même sous le couvert d'un pauvre vieux qu'il feint d'oublier qu'il s'agit d'une métaphore⁴⁸ ». La proposition est utile en ce qu'elle rappelle la place exacte du passage dans les discontinuités erratiques du *Testament* : c'est en effet à partir de sa propre vieillesse que Villon en arrive à cette figure anonyme de « povre viellart ». Qu'on nous permette cependant d'être moins affirmative que Jacques T. E. Thomas concernant l'impossible dimension générique de cette figure misérable. Le « povre viellart » permet justement à Villon d'évoquer le type à la fois social et littéraire du pauvre miséreux ; les « povres famelectes⁴⁹ » qui lui succéderont et s'incarneront dans la Belle Heulmière entrent d'ailleurs dans le même travail de représentation d'un type⁵⁰. Le vieux mendiant intègre le cortège d'exclus que rassemble le *Testament* dans sa représentation d'un Paris populaire. Surtout, et nous nous rallions sur ce point à l'interprétation de Jacques T. E. Thomas, le vieux misérable donne une idée des souffrances associées au vieillissement, que le poète regarde avec une grande compassion. L'évocation de pensées suicidaires, si discrète sous la plume empathique de Villon, se justifie par un réseau de verbes profondément dysphoriques, tous placés à la rime. Ils montrent dans quel cercle douloureux le vieil homme qui « craint », est « contraint », « estrait », est enserré.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 224, note sur le v. 439 (Taillevent, *PT*, v. 241-242).

⁴⁶ Jacques T. E. Thomas, *Lecture du Testament*, *op. cit.*, p. 144-145.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Testament*, éd. cit., XLVI, v. 445.

⁵⁰ Barbara Sargent-Baur, s'interrogeant sur l'identité de ce vieillard, en vient à la même conclusion : il représente « a microcosm of the human condition » (« un microcosme de la condition humaine », nous traduisons), *Brothers of Dragons*, *op. cit.*, p. 102-103.

Ajoutons que les poètes sénescents évoquent très rarement à la première personne la tentation du suicide. Villon saisit le vieillard misérable depuis un point de vue incontestablement empathique mais qui demeure extérieur et la profonde émotion que portent les lamentations de Job est indubitable mais elle se dissocie nettement de son auteur Pierre de Nesson. Relevons néanmoins une occurrence passionnante : Jean Meschinot est à notre connaissance le seul poète qui, revêtant un *ethos* de sénescent, mentionne dans les *Lunettes des Princes* la possibilité d'en finir :

Des biens mondains n'ay vaillant une plaque,
Mais des douleurs plus de plain une cacque
Sens en mon cuer : de ce, point ne me mocque.
Je vois aux champs sur ma petite hacque :
La conviendra que la dague je sacque,
A celle fin que ma vie je defroque,
Car la cause qui a ce me provoque
Trop cruel est (Meschinot, *Lunettes*, XLI, v. 1-8).

La strophe, et cela n'est évidemment pas anodin, suit immédiatement un long autoportrait en vieillard : « L'arbre sec suis, pourtant d'ennuis verdure, / Vivant en mort, trouvant plaisance dure⁵¹ ». Meschinot prétend se livrer intimement : il dévoile le désespoir qui l'envahit « en son cœur », avance les habituelles protestations de sincérité – « de ce, point ne me mocque ». L'évocation du possible suicide apparaît comme un simple enchaînement d'actions, de gestes très dépouillés qui la rendent d'autant plus frappante : « aller » aux champs, « sacher » la dague et « desfroquer » la vie. Bien entendu, le poète reprend immédiatement ses esprits et une demande de pardon en bonne et due forme se charge de corriger la tentation échappée :

Helas ! je me revoque
D'avoir ce dict ; par monseigneur Saint Jacque
Je m'en repens ; la grace Dieu invoque
A deux genoulx, ostant bonnet et tocque,
Luy suppliant qu'a mon adresse vacque (*ibid.*, XLI, v. 8-12).

La palinodie s'énonce avec toute la sincérité possible : les regrets surviennent immédiatement et coupent le vers – l'interjection « Helas » inaugure la seconde moitié du vers 8 – l'emploi du présent, la mention des gestes effectués donnent le sentiment d'avoir effectivement surpris le poète en plein égarement d'esprit. Plutôt que la confession d'un véritable instant d'égarement, nous distinguerons cependant dans ces vers le réemploi du type du vieillard pauvre et du violent désespoir auquel sa situation peut le conduire. L'immédiate attitude de pénitence qui saisit le

⁵¹ Meschinot, *Lunettes*, XL, v. 1-2.

corps du poète, l'intensité pathétique de la scène, l'accent misérable de sa demande de grâce divine ne sont peut-être pas sans rappeler la requête de Job.

Les figures qu'élaborent Villon et Meschinot confirment les effets d'une sénescence misérable lorsqu'elle se place en posture de demande et laissent deviner une fixité dans ses modalités d'apparition et de discours. Il n'est pas exclu que le grand âge ne représente qu'un ingrédient supplémentaire dans le tableau déjà éprouvant de l'extrême pauvreté, qu'il constitue un changement de degré plutôt que de nature dans les requêtes exposées. Ce changement n'en demeure pas moins conséquent, il fait du vieux vieillard pauvre le type même de l'incarnation pathétique, dans sa plus grande extrémité. L'examen du *Respit de Mort* de Jean Le Fèvre amène à des conclusions tout autres : la sénescence s'y présente comme une matière logiquement discutée dans la requête avancée. Dans les deux cas, la sénescence est destinée à appuyer les demandes d'une urgence poignante et entre en lien étroit avec une entité divine. Corps de vieillard et voix de vieillard sont bien faits pour porter un type de demande à la fois excessive et émouvante, qui n'est pas toujours pour autant empreinte d'une telle gravité.

II. Décaler la requête : la sénescence pour principe ludique ?

Exhibés ou réinterprétés, les signes du corps de vieillesse infléchissent les requêtes liées au salut, dont la tonalité demeure résolument grave. Une autre catégorie de demandes investit des intonations différentes : les textes de requêtes qui s'adressent à des destinataires élevés mais moins transcendants, comme la dame aimée ou le seigneur respecté. La configuration discursive garde la trace d'une relation hiérarchique qui est le propre de la requête. Pris dans une relation matérielle ou affective de dépendance, les vieillards n'ont pas toujours su écouter les conseils de thésaurisation dispensés par Deschamps ou Taillevent, qui leur enjoignaient d'aborder le grand âge dans un état d'entière autonomie. Si l'on en croit l'ensemble des textes qui ne cessent d'alerter contre les dangers d'une vieillesse démunie, l'acte de supplication devrait être naturellement associé aux vieillards, si prompts à tomber dans la misère. Il s'avère pourtant que loin de constituer des pièces banales, les requêtes de sénescents portent la possibilité d'un détournement des codes du genre. Dans cet acte discursif bien défini qu'est la demande, la sénescence agit comme un paramètre décisif, qui oriente les textes vers le jeu poétique, la parodie ou le blâme. Contre le lieu commun du vieillard quémandeur, les poètes investissent la vieillesse non plus comme un supplément de pathétique mais comme un ingrédient ludique qui leur permet de déjouer les attendus de la requête. Afin de le démontrer, nous reviendrons à

l'analyse de notre corpus principal et examinerons successivement les textes de deux poètes dont la position curiale nous semble avoir une influence révélatrice quant à leur rapport à l'acte de demande : Eustache Deschamps et Charles d'Orléans

1. Vieillesse et requête amoureuse : une variation teintée d'amertume

Il faut rappeler d'entrée de jeu que les poètes peuvent se référer à une longue tradition quant à la formulation lyrique de la requête. La lyrique des troubadours a largement su décliner les facettes courtoises d'un *ethos* qui engage le poète à se placer sous la volonté de la dame aimée pour exprimer une imploration amoureuse : demande d'un traitement moins cruel, don de cadeaux divers et plus ou moins métaphoriques en échange d'un adoucissement, de l'anneau d'amour au cœur de l'amant offert avec souffrance et humilité. Dans une société qui valorise aussi fortement l'amour, le masque d'infériorité et d'appel à la bienveillance de la dame aimée n'est certainement pas perçue comme dégradante. Elle confère aux poètes une aura de modestie et de douleur qui sert leurs objectifs esthétiques et les honore.

Tout en enrichissant les couleurs de leurs écrits de thématiques plus variées, les poètes de la fin du Moyen Âge connaissent bien les codes des supplications amoureuses traditionnelles, qu'ils continuent de pratiquer. Il arrive même que la demande amoureuse et la requête aux seigneurs de cour investissent des stratégies comparables. L'examen d'une pièce de Deschamps, *Souvenir à une dame*, suffit à s'en convaincre : dans cette ballade, le sujet lyrique se présente comme un vieil amant longtemps dévoué à amour, il supplie sa dame de lui accorder une nouvelle fois ses faveurs. L'argument de l'antériorité du service, qu'on retrouvera tout au long du raisonnement à venir, est le premier avancé :

Pour le douz temps et pour l'acoustumance
Que j'ay aprins et le veu que fait ay
D'Amour servir, a qui suy dès m'enfance (ED, Vol. V, DCCCCLXXIV, v. 1-3).

En initiant la requête par les longues années de service accomplies, le sujet lyrique convertit l'infamie du vieillissement, mal faite pour s'accorder à l'amour, en preuve de supériorité : il s'agit de « suppli[er] qu'elle [l]'ait en sa grace, / Si [il est] viel, sanz [s]on corps despiter⁵² ». Le « corps » de l'amant a certes perdu en attraits, mais il peut tirer vanité d'une fidélité indéfectible :

Mon jeusne temps, mon labour, ma plaisance
Ay mis, du tout le demeurant feray
A bien servir, en toute obeissance,

⁵² ED, Vol. V, DCCCCLXXIV, v. 8-9.

Celle que j'aym, n'oncques autre n'amay
Ne jamais jour autre dame n'aray (*ibid.*, v. 11-15).

Une fois n'est pas coutume, la connaissance du temps dont dispose le sujet vieillissant est un atout sans mélancolie. Entre dévouement du passé et certitude sur les années à venir, elle projette un *ethos* de constance qui dessine le portrait de l'amant parfait. La déclaration use de marques fortes d'affirmation (la totalité – « tout le demeurant », « en toute obeissance » – et la temporalité absolue – « oncques », « jamais jour »), le sujet lyrique vieillissant se montre sans failles, absolument maître de lui-même. Comme nous le verrons dans plusieurs textes de Deschamps adressés à des seigneurs, la requête offre au sujet sénéscent une véritable manière d'exister, de lutter contre l'*oubliance* qui menace la vieillesse. La demande à la dame est en effet un appel à se souvenir : « Ne me vueille pour viellesce oublier, / Car en tous fault que jonesse se passe⁵³ ! ». Le texte progresse avec une grande habileté de la promotion de soi comme amant chevronné à la louange de la dame. Or la louange est conditionnée par la réponse qui sera apportée à la requête :

Mais j'ay au fort en li bonne esperance,
Pour les vertus dont garnie la sçay,
C'est de douçour, de pitié, d'atrempance,
D'umilité, d'onneur et de cuer vray,
De beau maintien, de bonté, si verray
S'on puet hair ce que'en seult amer,
Quant on n'y scet que dire ne blasmer,
Fors que le temps de l'aage qui trespasse,
Que l'en ne puet sanz jeune mort tarder,
Car en tous fault que jonesce se passe ! (*ibid.*, v. 21-30).

Une ambiguïté entrave quelque peu le sens de la strophe : la référence du pronom « on » des vers 26 et 27 – « S'on puet hair » – n'est pas tout à fait évidente. Renvoie-t-il à l'amant ou à la dame ? Dans tous les cas, l'énumération flatteuse des qualités de la femme aimée s'étend sur trois vers et laisse insidieusement place au chantage affectif : une pointe d'amertume entache l'éloge, marque d'une poésie en moyen français qui tend bien souvent à chanter l'amour avec défiance. L'insertion d'un verbe discret, à la fin du vers 25, suffit à commuer la célébration en défi : le poète « verra » (v. 25) si la dame est bien digne de l'éloge qu'il vient de faire. Le référent que l'on choisira d'attribuer au pronom « on » détermine l'interprétation des vers qui suivent : soit les sentiments de la dame si sincère auront évolué sans qu'elle puisse reprocher à son amant autre chose que son âge ; soit le refus de la dame aura entraîné la haine de l'amant,

⁵³ *Ibid.*, v. 19-20.

lui qui était si constant. Dans les deux cas, Deschamps recourt à un expédient qu'il se plaît aussi à employer pour convaincre des seigneurs : l'éloge n'est pas gratuit, il engage sa confirmation dans l'acceptation de la requête. Le choix de la seconde interprétation rend néanmoins le ton plus acide et peut-être plus intéressant. Il faudrait alors comprendre les derniers vers de la strophe comme un avertissement adressé à la dame tant aimée, elle aussi appelée à vieillir. Deschamps emploierait un tour rhétorique appelé au succès que l'on sait sous la plume de Ronsard. Il achèverait de renverser la posture amoindrie de quémandeur vieillissant en démonstration de puissance. L'envoi de la ballade corrige sans doute cet excès de rancœur et ramène le poète vers des sentiments meilleurs :

Chiere dame, vueilliez vous ramembrer
De vo servent et le reconforter,
Car fors que vous n'est qui joye lui face.
Ainsi pourra par vo bien recouvrer
Respit de mort et vo sers demourer,
Car en tous fault que jonesce se passe ! (*ibid.*, v. 31-36).

En ces derniers mots, Deschamps aggrave l'appel au souvenir, qui devient enjeu de vie ou de mort. Rien de plus topique, certes, que ce chantage qui engage la survie : bien des amants courtois en ont usé avant notre poète pour faire entendre la violence de leur passion. La beauté de l'envoi tient à cette légère inflexion que lui imprime la sénescence : l'amant ne recouvrira pas instantanément la vie, comme le prétendraient de plus jeunes et plus excessifs que lui, mais un « respit de mort » seulement. La nuance est pragmatique et assurément pleine de sagesse, le poète connaît par cœur le principe universel qui anime en refrain l'entièreté de son texte : « en tous fault que jonesce se passe ! ». La déclaration n'en demeure pas moins vibrante et retrouve le sublime de *Joli buisson de Jonece* de Froissart : l'amour peut l'impossible, il rajeunit les cœurs. Les deux derniers vers du texte peuvent dès lors opposer significativement à la rime le caractère transitoire du jeune âge qui « passe » et de l'amour qui « demeure ».

La ballade *Souvenir à une dame* de Deschamps permet de mieux comprendre l'articulation de cet acte poétique particulier qu'est la requête : le destinataire qu'il implique, l'objet qu'il requiert et la nature de l'*ethos* déployé – dans le cas qui nous intéresse la *persona* de sénescence – forment un ensemble cohérent qui définit la tonalité du texte. Adressée à une dame dont elle implore l'amour, la ballade analysée suppose nécessairement un traitement sérieux. La sénescence est bien au cœur du texte, dont elle forme le refrain, mais elle apporte principalement l'ingrédient d'un jeu littéraire. En empruntant l'*ethos* du vieil amant, Deschamps modifie l'un des paramètres d'un type de requête rigoureusement codifié et bien connu de ses

contemporains – la demande d’amour à une dame. Le vieillissement pourrait alors être pensé comme une contrainte d’écriture préalable, un ingrédient ludique, qui permet le détournement des codes de la requête amoureuse. Il offre cette position de retrait depuis laquelle les poètes de la fin du Moyen Âge se plaisent désormais à écrire sur l’amour. Dirigée vers une instance haute en la personne de la dame aimée et portant sur un objet élevé, la demande amoureuse de Deschamps maintient la gravité attendue. De plus grandes marges de liberté sont sans doute possibles dans des pièces de requête portant sur des demandes plus matérielles, qui engagent à un plus haut degré la sénescence du requérant.

2. Supplique ou attaque : usages vertusiens de la requête en milieu curial

Même infléchies par la sénescence, les requêtes amoureuses continuent de porter une tonalité sérieuse. Paradoxalement, il en va parfois tout autrement lorsque le vieillissement est utilisé dans des requêtes dont le degré d’incarnation est supérieur, c’est-à-dire lorsqu’il s’agit de pièces dans lesquelles la requête sert une demande plus prosaïque, adressée au personnage plus identifiable qu’est le seigneur de cour. La sénescence se trouve alors au cœur du discours, elle lui donne sa matière, qui peut devenir parodique, et engage les stratégies complexes de la parole poétique en milieu curial. Pour ce qui concerne ces demandes pragmatiques et sans transcendance particulière, Deschamps reste le maître en la matière : ce sont ses textes qui nous intéresseront, parce qu’ils présentent une variété de configuration saisissante entre demande de sympathie et critique du pouvoir.

a. De la requête à l’exhibition comique : la calvitie pour atout

Le corpus de poèmes qui affirment un ancrage particulier de Deschamps dans sa situation d’homme de cour a déjà été exploré par d’excellentes études, qui en ont défini les traits principaux⁵⁴. Par principe, la diminution de soi est de mise devant un prince, tout spécialement lorsqu’il s’agit de lui demander une faveur, mais il faut reconnaître que Deschamps conduit

⁵⁴ Voir notamment l’article de G. Matteo Roccati, auquel nous renverrons régulièrement dans les pages qui suivent, « Sur quelques textes d’Eustache Deschamps témoignant de la fonction comique du poète de cour », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 283-297. Sur la forme plus précise de la requête, voir surtout l’étude de Susanna Bliggenstorfer, « Les poèmes de supplication d’Eustache Deschamps » dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge, op. cit.*, 1999, p. 49-75. Cet article constituera également une référence centrale pour le développement de notre pensée, nous en partagerons largement les conclusions. Cependant, et quoiqu’il s’intéresse tout particulièrement aux requêtes émises depuis la vieillesse, il prend pour objet d’étude un corpus qui ne recouvre pas totalement le nôtre et exclut notamment les requêtes liées à la calvitie. James Laidlaw, en revanche, les intègre à son article « Les supplications de Deschamps. Le pouvoir de persuasion », dans *Les « Dicter vertueux » d’Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 73-83.

l'exercice d'humilité jusqu'à l'excès. Daniel Poirion y voyait une recherche d'efficacité dans la requête : « [i]l faut distraire en demandant ; les princes ne donnent que si on les amuse⁵⁵ ». Il apparaît cependant que l'humour ne sert pas uniquement la concrétisation de la demande : comme souvent, Deschamps prend son parti des codes d'un discours, qu'il tourne à son avantage et les demandes aux grands se présentent comme une occasion renouvelée de faire parade des misères du vieil Eustache. Ainsi, Susanna Bliggenstorfer, dans une étude portant sur la requête telle que la pratique le Champenois, formait le projet de faire « la différence entre le texte pragmatique, à valeur juridique, et l'œuvre littéraire, subjective, qui, peut-être, accompagnait le document juridique⁵⁶ ». Car à l'occasion de ses demandes, Deschamps ne s'amoindrit pas, il se rapetisse, s'accable de toutes les laideurs et s'exhibe donc plus encore qu'il ne s'humilie. Les demandes qu'il formule sont-elles d'ailleurs réelles, ou ne sont-elles que purs exercices parodiques ? On en doute à bien juste titre, tant leurs prétextes sont ridicules. Deschamps nous met du reste au défi d'identifier ce qu'est exactement un texte de demande. La requête doit-elle être formulée en propre pour que l'on puisse la considérer comme telle, ou doit-on inclure des textes qui paraissent contenir une réclamation sans réellement la formuler ? Le vaste corpus des poèmes de Deschamps encourage à établir des liens entre les pièces, à supposer des parentés dans les effets qu'ils visent et dans leur mode de réception. Il est par exemple difficile de ne pas considérer les différentes pièces qui traitent de la calvitie du vieil Eustache comme un ensemble, une saga du poète dégarni que Deschamps prend un plaisir manifeste à déployer. Examinons plus avant ces pièces, avec l'intuition qu'elles illustrent l'infléchissement que la sénescence apporte à une requête⁵⁷. Deux des poèmes de Deschamps sur la calvitie se présentent comme une demande explicite, ils prennent une forme relativement différente dans la mesure où le type de communication qu'ils engagent n'est pas tout à fait le même. La ballade *Des têtes chauves à la cour* réunit autour du poète plusieurs de ses compagnons pour former un groupe de pression demandant l'autorisation de garder le couvre-chef dans l'enceinte curiale. L'initiative n'est bien sûr pas sans malice, quoique Deschamps ne

⁵⁵ Daniel Poirion, *Le Poète et le prince*, op. cit., p. 232.

⁵⁶ Susanna Bliggenstorfer, « Les poèmes de supplication d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 56.

⁵⁷ L'analyse qui suit doit beaucoup à l'étude de Fleur Vigneron, à laquelle nous renverrons à plusieurs reprises : « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », dans *Particularités physiques et marginalité dans la littérature, Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XXXI, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 71-88. Partant d'un corpus plus restreint, notre approche reprend les conclusions de cette étude en ouvrant les perspectives que la thématique de la sénescence permet d'approcher.

soit pas le premier à formuler une requête de cette nature⁵⁸. La capacité de Deschamps à tourner en dérision sa position de vieux serviteur sermonneur relève du tour de force :

Les anciens furent jadis moult saiges,
Si doivent bien leurs dis estre gardez
Et qu'om tiengne leurs faiz et leurs usaiges ;
Or supplions que vous y regardiez.
Coiffes eurent, tel estat nous rendez,
Et nous prierons tuit pour vous et pour eulx :
Car bonnes sont a entre nous pelez
Et a tous ceulx qui ont pou de cheveulx (ED, Vol. V, DCCCLXVII, v. 1-8).

Les premiers vers de la balade construisent l'un de ces décrochages de registre que Deschamps sait parfaitement manier⁵⁹. Ils annoncent un sujet grave : l'imitation des anciens et le rappel de leurs mœurs est l'un des leitmotivs de la poésie didactique, qui trouve dans la comparaison avec l'Antiquité matière à critiquer ardemment son temps. Les quatre premiers vers forment un préambule grave, une *captatio* tout à fait sérieuse qui fait volontiers attendre l'objet exact de la demande, gardé secret sous le mystère du pronom adverbial « y ». Le vers 5 brise l'ambiguïté et révèle le réel statut de la demande : les anciens avaient le droit de se couvrir la tête, le groupe de vieillards de la cour réclame la conservation de ce respectable privilège. Analysant cette pièce, Fleur Vigneron souligne avec raison que son comique

[...] vient du contraste entre le début solennel avec la référence aux anciens et la demande en fait triviale, qui, de plus, va de pair avec l'image ridicule que le poète présente de l'ensemble des chauves de la cour⁶⁰.

Ajoutons que Deschamps utilise brillamment une combinaison de procédés susceptibles de désamorcer la gravité de la posture de demande tout en assurant son efficacité. Il marque une distance par rapport à deux de ses régimes habituels de discours, tous deux didactiques. En brandissant l'exemplarité des anciens, il moque sa propre critique des mœurs de ses

⁵⁸ Ninon Dubourg mentionne ainsi dans sa thèse le cas d'une requête tout à fait sérieuse que Nicolas IV formule en 1289 à l'abbé et au couvent de Lindors : il y fait valoir que le froid écossais met en péril la santé des moines trop peu couverts durant les offices et qu'ils nécessitent donc le port d'un couvre-chef qui les protège des maladies. Voir William Henry Bliss, *Calendar of Entries in the Papal Registers Relating to Great Britain and Ireland: Papal letters, Volume I, A.D. 1198-1304*, Burlington, Ont., Tanner Ritchie, 2005. p. 528. Cité par Ninon Dubourg, « *Ad obsequium divinum inhabilem* ». *La reconnaissance de la condition de personne infirme par la chancellerie pontificale (XII^e – XIV^e siècles)*, thèse de doctorat soutenue le 25 mai 2019 à l'Université de Paris. Nous remercions vivement l'auteure de la thèse de nous avoir communiqué cette référence.

⁵⁹ Voir la classification que G. Matteo Roccati propose pour penser les pièces comiques de Deschamps, entre les « pièces en apparence sérieuses, mais conçues pour susciter le rire » et « celles où le comique apparaît au premier degré dans le contenu même ». Nous nous trouverions ici dans le premier cas, celui où « le comique naît du décalage entre le sérieux du ton employé et la matière à laquelle il s'applique », « Sur quelques textes d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 283.

⁶⁰ « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », art. cit., p. 85.

contemporains⁶¹. En affirmant haut et fort les bienfaits des coiffes pour les vieillards, qui « bonnes sont », il investit avec humour sa tendance aux recommandations plus matérielles, destinées à préserver au mieux la santé des corps et appuie la nécessité de la requête. Notons, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que Deschamps ne fait pas de cette demande une occasion de faire valoir seul son propre masque de poète sénescant : il construit un sympathique groupe de suppliants, que leur condition de « pelez » rend plus pathétiques que menaçants.

Sur le même thème, Deschamps adresse en revanche pour son seul compte une autre supplique, bien connue, la *Supplicacion a Monseigneur d'Orliens par manière de balade*. Avant de déployer l'ensemble des raisons médicales qui doivent rationnellement encourager le seigneur à lui accorder l'autorisation de garder le chaperon à la cour – « privilège qu'on réservait normalement aux grands seigneurs », remarque James Laidlaw⁶² –, le poète en passe par une captation de bienveillance qui rappelle le respect dû à l'ancienneté de son service :

A vous, monseigneur d'Orliens,
Treshumblement supplie Eustace
Que comme il soit des anciens
Voz serviteurs par longue espace
De temps, que de vostre humble grace,
Attendu la debilité
De son chief et fragilité,
Son estat, sa povre nature,
Qu'il ait par vostre autorité
Chaperon tant comme yver dure (ED, Vol. VII, MCCCLXXVIII, v. 1-10).

Comme dans la pièce précédente, Deschamps pratique l'art de l'effet d'annonce. Il joue du décalage entre la tonalité formelle de la demande, dont les prolégomènes occupent presque la totalité de la strophe, et son objet, enfin annoncé en refrain. Le procédé atteint remarquablement son but, toute l'emphase de l'attente vient grandir avec grandiloquence le terme bas de « chaperon », mis en valeur en début de vers. L'argument de la durée du service est le premier mobilisé, en découle l'ensemble des justifications formulées par la suite. Il est à la fois éthique – il faut respecter les anciens –, affectif – le long service a établi un lien particulier qui rend possible la demande d'une faveur – et pragmatique – un vieillard est plus susceptible de souffrir des atteintes causées par le froid. Le texte est probablement le plus sérieux, le plus dépouillé de ressorts comiques que Deschamps ait écrit sur le sujet, du moins en apparence. Il mobilise les

⁶¹ Soulignons qu'on retrouve le même expédient dans une ballade de requête qui n'engage pas la sénescence du poète mais qui joue également du décalage entre la grandiloquence de l'exemplarité des anciens et l'objet insignifiant de la demande. Dans ce texte, Deschamps s'appuie sur « l'ancien usage » (v. 2) pour réclamer à ses seigneurs du bois de chauffage, Vol. V, DCCCCV.

⁶² James Laidlaw, « Les supplications de Deschamps », art. cit., p. 76.

ingrédients attendus d'une demande en bonne et due forme, que Susanna Bliggenstorfer reconnaît comme caractéristiques de la *petitio* : « une référence claire [au] destinataire, une description précise de l'objet de la supplication, une justification de la requête et parfois un avertissement relatif aux conséquences qu'aurait un refus⁶³ ». Deschamps manie en outre habilement l'amoindrissement de soi – Eustache « Treshumblement supplie » – et exagération du pouvoir de son interlocuteur sur sa situation – il en appelle successivement à l'avant-dernier vers de chaque strophe à l'« autorité », à la « pitié », puis à la « bonté » de Louis d'Orléans. De la distante autorité à la marque de noblesse d'âme qu'est la bonté, l'évolution des termes désignant la possible acceptation de la demande marque une gradation qui force l'empathie du duc et doit emporter sa conviction⁶⁴. La pièce est l'occasion rêvée de mobiliser devant témoins le masque du vieil et souffrant Eustache – et qui plus est devant témoin prestigieux, ce qui est du reste un indice suffisant de la dimension définitoire de cette *persona*. Mais le masque d'Eustache ne forme pas le cœur du poème, la demande demeure réellement première. Le sujet lyrique est absent du refrain de la balade, seuls l'objet de la demande et sa délimitation temporelle sont répétés, assurant la clarté du message : « Chaperon tant comme yver dure ».

La stratégie déployée dans la requête à Louis d'Orléans se distingue de la pièce collective des pelés, qui fait le choix de mettre en valeur en refrain le trait définitoire du groupe de pression constitué, « ceuls qui ont pou de cheveulx⁶⁵ ». Tout au long de la pièce, Deschamps évoque du reste son cas avec la distance de la troisième personne, manière peut-être de mettre en évidence la lucidité qu'il porte sur sa situation et d'insister sur sa pleine conscience du caractère outré de la demande et de la représentation proposée. À l'ordinaire, Deschamps n'hésite pourtant pas dans les pièces vouées à construire son masque poétique de victime à faire usage de la première personne. Puisque le vieil Eustache ne s'appesantit pas autant qu'à l'accoutumée sur les mésaventures de son corps, il n'est donc pas si certain que nous nous trouvions uniquement face à une occurrence de la « fonction comique du poète de cour⁶⁶ ». Les détails qu'il livre sont essentiellement d'ordre scientifique et relativement elliptiques, comme le rappelle Fleur Vigneron :

[l]e poète convoque la science des « phisiciens » pour appuyer sa demande et le mot est mis en valeur par la diérèse. Il se sert d'une explication médicale sur le froid qui passe dans l'estomac et rend malade⁶⁷.

⁶³ Susanna Bliggenstorfer, « Les poèmes de supplication d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 49.

⁶⁴ Soulignons que la stratégie déployée n'est pas constante : s'intéressant aux derniers vers de la ballade MCCCCXXV (Vol. VIII), *Supplicacion que ledit Eustace fait au roy*, Susanna Bliggenstorfer montre qu'ils mettent en avant l'ancienneté de service mais font plutôt appel à la sagesse de Charles VI, *ibid.*, p. 70-71.

⁶⁵ ED, Vol. V, DCCCLXVII, refrain.

⁶⁶ G. Matteo Roccati, « Sur quelques textes d'Eustache Deschamps », art. cit.

⁶⁷ Fleur Vigneron, « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », art. cit., p. 83.

Mais Deschamps prétend que c'est par pudeur qu'il refuse de lister les effets du refroidissement sur son corps :

Et lors a en duplicité
Toux et reume en tel quantité
Que c'est du raconter laidure (ED, Vol. VII, MCCCLXXVIII, v. 16-18).

Bien que la prétériorité soit ici évidente, nous avons connu Deschamps plus proluxe quant à l'exhibition de ses tourments corporels : il suffit de penser au fameux « vit d'Orleans ». Pourquoi manifester une réserve pour le moins inattendue sur un sujet qu'il prend d'ordinaire plaisir à déployer ? L'adresse à un grand impose très probablement à Deschamps d'observer une retenue, ce qu'il a l'intelligence de souligner. Le corps du vieil Eustache sait aussi s'astreindre à la politesse de la cour et retenir lorsqu'il le doit ses débordements. La décence partiellement observée rend acceptable la demande : il ne faudrait pas offenser le seigneur interpellé par une exhibition de ses misères corporelles⁶⁸. Il semble cependant que la pudeur avancée poursuit un autre but, plus essentiel : convaincre Louis d'Orléans d'entrer dans le jeu de l'échange poétique que lui propose le vieil Eustache, qui lui fait la grâce de lui épargner le catalogue de maux que son public connaît déjà très bien. Il ne s'agit pas tant de présenter le poème, comme le feront plus tard les Grands Rhétoriqueurs⁶⁹, comme un paiement symbolique préalable mais d'encourager à la participation du prince afin d'engager l'acceptation de la demande. Dans les derniers vers de son texte, Deschamps prend soin de créer un resserrement dans la proximité du dialogue initié avec son maître. Le surgissement du « je » conclut l'envoi de la pièce mais sur un mode relativement discret, auquel le poète nous avait peu habitué :

Princes, la povre humanité
Pour honneur ne pour vanité
Qui ne lui vault, n'ait de ce cure
Puis qu'autre en ait debilité ;
Laissez moy par humilité
Chaperon tout comme yver dure (*ibid.*).

⁶⁸ Notons qu'il n'en va pas de même chez les poètes renaissants, qui semblent avoir retenu les bénéfices de la défaillance telle qu'elle est pratiquée chez leurs prédécesseurs et en faire usage à bon compte. Analysant une épître de requête de Pierre Grosnet, Pauline Dorio souligne qu'en se représentant en vieillard le poète reconduit « la posture topique du 'despouveu' » et que l'âge se présente alors comme « un motif supplémentaire de plainte pour le poète indigent » mais que « la part de fiction entourant cette circonstance d'écriture est grande ». La chercheuse remarque que l'épistolier se montre simultanément en vieillard et en « 'povre escollier' », dans une alternance des âges qui rappelle fortement Villon. La mention de la vieillesse suggère dès lors « un mode de lecture tourné vers le divertissement », dans une stratégie qui rappelle partiellement celle de Deschamps et qui nous semble réactiver tout une tradition de relation ludique à la fixité des âges, *La Plume en l'absence, op. cit.* p. 203-204.

⁶⁹ Voir à ce sujet François Cornilliat, *Or ne mens, op. cit.*, p. 332-333.

L'argument, si nous le comprenons bien, est en lui-même assez faible : le duc peut autoriser le vieil Eustache à porter son chapeau puisque cela n'intéresse que le poète, ne touche que son honneur, et que le reste de ses semblables ne s'en soucie guère. Deschamps rassure aussi probablement le duc sur la portée de son geste de commisération : nul ne risque de s'offenser d'une faveur qui n'attente à l'honneur de personne, sinon à celui du vieil Eustache. La pièce entre ici encore en contradiction avec celle des « pelez », qui fédère justement un groupe d'hommes de cour autour des effets de la même « débilite ». Mais le geste de Deschamps est bien plus astucieux qu'on ne pourrait le croire : en singularisant ainsi sa demande, il se montre non seulement conscient d'une excentricité qu'il revendique comme telle mais il intensifie surtout l'intimité de l'échange qu'il a initié avec le seigneur⁷⁰. Le reste des courtisans, « la povre humanité », n'a que faire de ce qui est en train de se jouer. L'espace du dialogue se resserre autour du vieux serviteur et du grand auquel il s'adresse et s'achève habilement sur un face à face : « Laissiez moy ».

La stratégie de Deschamps fonctionne à plein et atteint son but : comme James Laidlaw le souligne, le duc d'Orléans est « [t]ouché, persuadé par les vers de son conseiller et maître d'hôte⁷¹ ». Il accède à sa requête et lui fait la faveur d'une réponse sous la forme de la *Lettres de Monseigneur d'Orliens par maniere de balade*⁷². Le seigneur se prend véritablement au jeu, la pièce qu'il rédige ne ressemble pas à un prétexte pour faire montre de ses talents poétiques, il suit avec indulgence les règles édictées par Deschamps. Les modalités de la conversation poétique qui s'engage relèvent bien de l'échange, de la complicité, pas d'une émulation compétitive. La matière de son poème se fait soigneusement l'écho de celle de Deschamps, aussi Fleur Vigneron remarque avec justesse que « le prince s'est amusé à reprendre le schéma des rimes et la structure de la ballade du poète⁷³ ». La première strophe emploie la même stratégie de suspension mobilisée par le poète de Vertus : le duc décline ses titres d'autorité et

⁷⁰ Cet *ethos* de dialogue intime avec le prince fondé sur le vieillissement devient progressivement fréquent chez les poètes en moyen français, voir notamment l'exemple de Jean Marot que traite Ellen Delvallée, *Poétiques de la filiation*, *op. cit.*, p. 529.

⁷¹ James Laidlaw, « Les supplications de Deschamps », *art. cit.*, p. 76.

⁷² Soulignons le désaccord que Fleur Vigneron rappelle dans son article au sujet de la paternité exacte de ce poème : Gaston Raynaud est d'avis qu'il a été composé par Deschamps lui-même, alors que Daniel Poirion ne voit pas de raison de l'attribuer à un autre que Louis d'Orléans. Pour Fleur Vigneron, quel qu'en soit l'auteur, « l'aspect ludique » du diptyque en fonde l'intérêt, « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », *art. cit.*, p. 84. James Laidlaw poursuit la discussion et rappelle que Louis d'Orléans a déjà écrit « une des *Reponces* au *Livre des cent balades* composé en 1389 par Jean le Seneschal et ses amis » et en conclut que « [d]ans l'impossibilité de prouver le contraire, une interprétation littérale de la rubrique s'impose », « Les supplications de Deschamps », *art. cit.*, p. 77. Ajoutons qu'il serait sans doute étonnant que Deschamps emprunte à la faveur de cette unique pièce l'identité d'un grand pour formuler une réponse à sa demande alors que tant d'autres requêtes qu'il compose demeurent lettre morte – du moins sur le plan poétique.

⁷³ *Ibid.*, p. 84.

reconnait la légitimité des raisons évoquées – fragilité, ancienneté du service – avant de livrer en refrain la teneur de l'accord donné : « [Qu'Eustace] Nous serve chaperon en teste⁷⁴ ». La deuxième strophe s'écrit strictement en miroir de l'interpellation qui lui a été adressée. Il revient alors sur l'argumentaire médical de son serviteur, et salue son sens de la retenue :

Et [Eustace] avoit de raconter honte
Comment toux et reume sanz compte
Le tiennent en adversité ;
De son toussir est grant pité (*ibid.*, v. 14-17).

La mascarade de pudeur semble avoir touché le prince, qui approuve la prétériorité et joint même son propre témoignage aux maux décrits par le vieil Eustache : la coopération à la construction du masque de son serviteur est totale, Deschamps lui-même n'aurait sans doute pu imaginer pareil succès. Plus encore que la complicité qui semble s'installer, l'inflexion particulière que le duc d'Orléans donne à sa réponse est frappante. Il s'appesantit moins que son solliciteur sur la dimension médicale de la demande mais insiste sur l'antériorité du service du poète, qui semble représenter pour lui la raison la plus convaincante qui puisse être alléguée. La dernière strophe de la balade du duc est à ce titre révélatrice :

Pour pité et pour remembrance
Des services que droit raconte
Que fait nous a en nostre enfance,
Dont nostre grace lui est prompte,
Sanz ce que nulz pour ce l'ahonte,
Voulons pour garder sa santé
Qu'il n'ait ja chaperon osté (*ibid.*, v. 21-27).

Certes, le prince trouve un intérêt incontestable à se représenter en souverain miséricordieux, qui sait entendre les inflexions inquiétantes de la toux de ses serviteurs – il est à l'écoute des symptômes de leurs corps – et avoir la « remembrance » des services autrefois rendus. Il trouve là l'occasion de se montrer clément à bon compte : la réponse présente un bénéfice princier non négligeable, qui offre au duc l'occasion de renforcer une *persona* de largesse et de loyauté envers ses serviteurs. Mais la scène convoquée est touchante, et laisse entendre que le duc ne reste pas indifférent à la relation de proximité que Deschamps a pris la peine de forger⁷⁵. Le

⁷⁴ ED, Vol. VII, MCCCLXXIX, refrain.

⁷⁵ Laurent Smaghe a montré l'importance des émotions dans le gouvernement des princes au Moyen Âge, plus particulièrement chez les ducs de Bourgogne. Il défend qu'elles font partie des « comportements rituels » d'un pouvoir qui se met en scène et s'exerce par elles mais ses analyses ne traitent pas la question de la compassion ou de la tendresse, *Les Émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 22.

poète n'avait pas évoqué directement l'enfance du seigneur, il avait résumé l'antériorité de ses services à une « longue espace de temps⁷⁶ ».

La coopération de Louis d'Orléans, la familiarité qu'il accepte d'instaurer sont d'autant plus remarquables que le cas est unique. Ce n'est en effet pas la première fois que Deschamps met en avant l'ancienneté de son service pour justifier une requête, l'expédient est habituel. Demandant à Charles VI le maintien de ses gages, il en appelait à la même antériorité :

Et pour ce convient qu'il vous die
Que .XX. et .VIII. ans, sanz partir,
A servi a royal lignie
Vo pere et vous (ED, Vol. VI, MCCVI, v. 11-14).

L'intimité créée est autre : plus officielle et sans doute plus culpabilisante, elle rappelle à Charles VI la « largesce » de son « bon pere⁷⁷ » afin de l'obliger à se rendre digne du modèle paternel. Un autre texte intitulé *Supplicacion a mes seigneurs les Ducs de Berry, Bourgogne, Orliens et Bourbon*. offre une comparaison intéressante :

J'ay servi par .XX. et .VIII. ans
A grant paine et de mon pouoir
Le bon roy Charle et ses enfans
Le Quint (Dieux vueille s'ame avoir !),
Et loyaument fait mon devoir
En tout ce que l'en m'a commis :
Ce scet le roy Charle et Loys
Et maint de nos seigneurs de France,
Soufert leurs geus et leur enfance
Tant que viel suis ; si vous supplie
Qu'en vostre nouvelle ordonnance
Me laissez mes gaiges a vie (ED, Vol. VI, MCXC, v. 1-12).

Comme précédemment, le poète fait valoir la durée importante de son engagement au service des grands de France. Mais la représentation du fidèle homme de cour supportant les « geus » et les « enfance[s] » des jeunes princes paraît moins coutumière et plus saisissante⁷⁸. Elle brosse le tableau émouvant d'un côtoiement des générations – la convocation des seigneurs comme une longue lignée est par conséquent nécessaire – et investit les princes d'une responsabilité émotionnelle face à celui qui les a aidés à grandir et dont ils ont accéléré le vieillissement par leurs facéties. On constate une fois de plus la capacité de la sénescence à générer une intimité

⁷⁶ *Ibid.*, v. 4-5.

⁷⁷ ED, Vol. VI, MCXC, v. 17.

⁷⁸ Sur ce point, notre interprétation diffère de celle de Susanna Bliggenstorfer, qui notait déjà la parenté étroite des pièces MCCVI et MCXC. Elles répondent selon elle à la même ordonnance royale : « [e]lles se réfèrent aux mêmes faits, datent de la même époque, ont en commun une rime, plusieurs mots et des syntagmes entiers à la rime », « Les poèmes de supplication d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 72-73.

partagée. Le fait est que la stratégie de rapprochement déployée n'aboutit pas, ou du moins qu'elle ne donne pas lieu à une réponse. Le texte de la calvitie est à notre connaissance le seul qui bénéficie d'une participation si entière du seigneur sollicité à son quémandeur, nous permettant de mesurer le succès d'un masque plus comique et pitoyable que sermonneur. Ainsi, Jean-Claude Mühlethaler souligne avec raison au sujet de Deschamps que « [q]uand il s'agit de faire rire le prince lui-même, le poète réussit parfois à tisser avec le suzerain des liens privilégiés, par lesquels il s'apparente au fou de cour⁷⁹ » : fou de cour certes, mais le lien tissé par le Champenois est aussi un lien d'affection qu'autorise un passé commun.

Les textes qui viennent d'être évoqués éclairent d'un autre jour la réponse de Louis d'Orléans au fidèle poète : il est à noter que le prince prend seul l'initiative de rappeler qu'il a bénéficié enfant des soins de ce serviteur désormais vieux, Deschamps n'a pas eu besoin de l'alléguer, comme il le fait pourtant à l'occasion d'autres pièces. De cette manière, Louis étaye davantage l'intimité que le poète avait initiée : l'accord donné devient un soin rendu. Le seigneur s'inquiète de la santé de son serviteur, et lui offre en outre la garantie d'une protection contre les moqueries. Nul ne doit « ahonte[r] » le vieil Eustache, la mise en garde est même soulignée en envoi :

Chambellans, gens de nostre hosté,
Ne soit nulz de faire ahurté
Chose villaine et deshonneste
Au dit Eustace oultre son gré (ED, Vol. VII, MCCCLXXIX, v. 31-34).

L'affirmation d'assistance que le duc procure à son serviteur contre les moqueries qui peuvent l'atteindre doit particulièrement attirer notre attention car Deschamps ne fait pas allusion dans sa pièce de demande aux railleries dont il pourrait être victime. L'insistance que le prince met à faire taire les railleurs peut être interprétée de deux façons, qui ne sont d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre : d'une part les lamentations de Deschamps sur la santé de son chef seraient en effet l'objet de la risée curiale, d'où peut-être le soin que le duc met à cibler plus clairement un groupe de possibles railleurs, les « chambellans » ; d'autre part le duc a probablement connaissance des autres pièces de Deschamps sur la sensible question du chaperon et lit comme il se doit la requête qui lui est directement adressée comme l'aboutissement d'une série de plaintes⁸⁰. Va d'ailleurs dans ce second sens que, par deux fois dans cette pièce, le duc nomme son serviteur par son prénom, « Eustace ». La pratique est

⁷⁹ Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 324.

⁸⁰ Pour une étude plus précise des textes dans lesquels Deschamps se dit victime des railleries des courtisans, voir l'article de Fleur Vigneron, « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », art. cit., plus particulièrement p. 76-81.

probablement courante et Susanna Bliggenstorfer souligne que c'est par son prénom que Deschamps signe la majorité de ses requêtes⁸¹, mais la familiarité du grand envers son inférieur se double de la part volontairement prise au jeu poétique : c'est au vieil Eustache, au « povre Eustace » que le duc accorde sa commisération, en lecteur averti de la série de poèmes de Deschamps sur les malheurs de son corps. Par sa réponse, Louis d'Orléans entre donc volontiers dans la « comédie du Moi » jouée par Deschamps et accorde son soutien à la *persona* déployée par son serviteur, notamment parce qu'elle lui est aussi bénéfique en termes de mise en scène d'un pouvoir. L'existence seule de la pièce est un gage suffisant de l'approbation donnée : le duc s'amuse du spectacle des malheurs de Deschamps, il a probablement été le public indulgent de plusieurs de ses poèmes.

De fait, Deschamps exploite la veine satirique de la perte de ses cheveux dans une autre pièce, qui formule une nouvelle fois une supplique à une autorité seigneuriale, dont le nom est néanmoins tu. En choisissant d'inscrire sa prière dans la forme répétitive du rondeau, Deschamps surjoue l'angoisse de la perte et la ferveur de la supplique :

Pour Dieu, mon redoubté seigneur,
Vuelliez espargnier mes cheveux,
Ou je n'aray jamaiz honneur,
Pour Dieu, mon redoubté seigneur.
De moy vir rez seroit orreur,
Car je sembleroye tigneux .
Pour Dieu, mon redoubté seigneur,
Vuelliez espargnier mes cheveux (ED, Vol. IV, DCVI, rondeau entier).

La pièce multiplie les marques de crainte et de déférence pour former l'image d'un Deschamps tremblotant d'appréhension. Comme dans le texte précédent, mais avec une plus grande économie de moyens, le poète joue de la distance entre l'emphase de la demande et le ridicule de son objet. La formulation seule de la requête emprunte une forme attendue tout en la décalant : il faut « espargnier » les cheveux du poète, comme on demanderait d'épargner une vie. L'« orreur » ou l'atteinte potentiellement portée à l'« onneur », et Deschamps joue évidemment de l'homophonie qui laisse entendre qu'il n'y a qu'un pas de l'une à l'autre, suffisent à créer une emphase à la fois touchante et ridicule. Le cadre du rondeau est le plus propre à mimer le mouvement répétitif de la prière, en même temps que celui, obsessionnel, de l'inquiétude : en peu de vers, la perspective de la calvitie apparaît comme une obsession, une idée fixe qui habite constamment l'esprit du poète.

⁸¹ Susanna Bliggenstorfer, « Les supplications de Deschamps », art. cit., p. 56.

Fort du constat que Deschamps prend plaisir à décliner sa demande sous diverses formes poétiques et dans des adresses multiples, devons-nous considérer que le chaperon, qui est au cœur de la demande, n'a fait office que de prétexte dans le dialogue comique qui s'est engagé entre Deschamps et Louis d'Orléans ? À dire vrai, la réponse n'importe pas tant. La manière dont Deschamps a choisi de formuler sa demande, la multiplication des pièces dans lesquelles il évoque la question suffisent à affirmer, Fleur Vigneron le soulignait déjà, que la requête sert quoi qu'il en soit la construction de son identité poétique⁸². La réponse du duc d'Orléans, insistant sur les soins dus à son ancien serviteur, laisse une fois de plus entendre que le vieillissement est un sujet légitime de poésie et de débat poétique, même si ce doit être selon une inclinaison comique. Il est éloquent que le duc ait choisi de répondre à cette pièce, dans laquelle Deschamps met en place un mode de communication interpersonnel, plutôt qu'aux autres pièces qui traitent du même sujet mais dans lesquelles le Champenois s'annonce comme représentant d'un groupe plus vaste⁸³. Notons que le duc de Bourbon n'avait, pour sa part, pas répondu à la demande similaire que le poète lui avait adressée mais il est vrai que la pièce ne met pas autant en jeu le masque du vieil Eustache, et que la demande est à plusieurs égards moins élaborée, la mise en scène moins insistante⁸⁴. Il ne faut pas penser pour autant que les requêtes du vieil Eustache aux seigneurs de cour portent systématiquement une tonalité comique : elles peuvent également véhiculer un discours critique, qui devient le véritable objet de textes qui se présentent pourtant comme des demandes.

b. Un contrepoint sérieux : quand la supplication sert la critique anticuriale

On s'étonnera à bon droit que le duc d'Orléans gratifie Deschamps d'une réponse à une pièce relativement futile, alors même que nulle réponse n'est jamais adressée au vieil Eustache lorsqu'il réclame à ses seigneurs de lui payer les services depuis longtemps rendus⁸⁵. Bien plus que ses pièces sur le chaperon, la pièce de demande de soutien financier des anciens serviteurs engage une critique du pouvoir et établit une relation sans doute plus tendue entre le poète et son protecteur. À la supplication comique, le poète substitue une rancœur grondeuse : la

⁸²Voir la conclusion de l'article de Fleur Vigneron : « [q]ue le poète demande de pouvoir garder son chaperon pour son propre compte ou au nom des autres serviteurs, cette attitude constitue un moyen d'affirmer son identité de chauve face aux autres », *ibid.*, p. 86.

⁸³ Voir ED, Vol. V, DCCCCLVIII.

⁸⁴ ED, Vol. V, DCCCIII. L'argumentaire est globalement le même, mais sa disposition est un peu différente, et la dimension parodique ou joueuse y est moins lisible. Le poète réclame le paiement d'une houppelande promise par le duc, rappelle le risque encouru alors que les gelées approchent et exhibe de nouveau sa calvitie (« [ledit Eustace] Qui sur sa teste a grant froit a la fois / Pour ses cheveulx qui s'en sont departis », v. 17-18), mais il n'est nullement question de vieillesse ni de l'antériorité du service.

⁸⁵ Voir par exemple ED, Vol. VI, MCXLVI.

sénescence distille alors, comme nous l'avons brièvement évoqué précédemment, des ferments de culpabilité. Une analyse d'une de ces pièces plus sérieuses de requête doit permettre d'identifier des récurrences dans les arguments mobilisés tout en montrant l'écart notable dans le ton employé. Deschamps se fait plus acerbe, le rappel des longues années de service apparaît de nouveau dans les premiers vers du texte mais il se colore d'amertume :

Je qui vous ay en jeunesse servi
De mon pouoir, fait a vostre plaisance,
Sanz convoitier, sanz estre remeri,
En attendant vostre bonne ordonnance,
Riche vous voy, seigneur, en grant puissance :
Souviengne vous de voz povres servens,
Ne les mettez pour autre en oubliance :
Pechié seroit et grant deffault de sens (ED, Vol. VI, MCXLVI, v. 1-8).

La différence de ton est tangible entre l'ouverture de cette demande et celle du chaperon et donne une idée des excès de la requête adressée à Louis d'Orléans. Le sujet lyrique ne voit ici aucun inconvénient à se placer à l'avant-scène de la pièce – il en est même le premier mot –, et à assumer une adresse querelleuse et accusatoire. Au tout premier plan, la vieillesse n'établit plus une intimité mais fonde une accusation, autorise le caractère péremptoire, impératif, de la ballade. Deschamps s'emploie à creuser la distance entre la pauvreté de sa vieillesse et la richesse, la puissance auxquelles sont parvenus ses maîtres. Il reste un témoin extérieur de leur pouvoir grandissant – « Riche vous voy » –, artisan mais non bénéficiaire. La requête qui est faite ne touche plus à la pitié ou à la bonté, elle engage la vertu et les qualités du bon gouvernement : le refrain est un reproche anticipé, une menace qui pèse au conditionnel⁸⁶. Deschamps prend ensuite soin de généraliser son propos et de formuler une inquiétude quant au jeunisme qu'il voit s'épanouir à la cour, regret qu'il exprime dans plusieurs pièces de son œuvre :

Mais je me doubt que pas ne soit ainsi,
Car oublier voy les servens d'enfance
Souventefoiz, et que plus sont joy
Les derreniers, c'est male acoustumance (*ibid.*, v. 9-12).

Nous avons déjà souligné précédemment que le verbe « voir » constitue un marqueur traditionnel du discours moraliste, qui présente le poète lyrique comme témoin fidèle de son temps. Il est un observateur objectif et avisé qui se contente de constater visuellement le

⁸⁶ L'envoi de la ballade est encore plus clair, Deschamps y laisse planer le risque de la rumeur, dont les princes ont évidemment plus qu'intérêt à se garder : « Princes, soiez de bonne pourveance / Sur voz estas, secourez voz sergens, / Car autrement l'en diroit sanz doubtance : / Pechié seroit et grant deffault de sens (*ibid.*, v. 25-28). »

déploiement généralisé des vices. Le verbe se double ici d'une amertume particulière, car après avoir « vu » les puissants accéder au sommet de leur gloire par le secours de ses bons et loyaux services, Deschamps se « voit » et voit les siens rejetés hors du système de gratification accordé aux jeunes serviteurs de cour. Une fois de plus, la sénescence et le rejet éprouvés par Deschamps dans son corps même lui donnent toute l'autorité nécessaire pour constater une dégradation de son temps dont il est l'une des premières victimes.

Le sérieux, l'âpreté de la demande s'expliquent par une intentionnalité ambiguë : s'agit-il véritablement d'une requête ou plutôt de la reconduction d'une lamentation sur l'état de la cour ? À la différence de ce texte, la série de pièces sur la calvitie ne contient pas, du moins pas directement, d'intention moraliste. Deschamps ne semble pas s'adresser ici à un seigneur particulier et l'édition SATF ne note rien à ce sujet. Le poème maintient une adresse généralisée – « Hé ! filz de roy de France, / De faire ainsis ne soiez negligens⁸⁷ » – qui autorise à douter du caractère individuel de la demande. Sans doute le ton du texte est-il trop critique pour que Deschamps puisse se permettre de désigner une individualité. Il n'est d'ailleurs pas question de formuler une requête personnelle concernant son propre service : si demande personnelle il y a, elle demeure implicite. Le refrain de la ballade lui donne des allures de miroir des princes plutôt que de poème de circonstance⁸⁸ : l'ancrage si fort de la première personne par lequel le texte débutait s'est effacé au fil de la pièce. On voit comment l'affirmation de vieillesse soutient une position très différente de celle investie dans les pièces de la calvitie : le vieux serviteur a l'autorité des ans et de l'expérience, il peut critiquer le train de la cour à bon droit. S'agit-il pour Deschamps de déguiser sa simple demande en une pratique plus noble de critique de la cour ou d'utiliser la posture de quémandeur pour mieux faire entendre une leçon⁸⁹ ? Il est en tout cas certain que la pièce ne cherche plus à bien disposer ses interlocuteurs, et génère un type de communication plus houleux que les supplications habituelles du vieux poète.

Si les objectifs exacts des requêtes de Deschamps ne sont pas toujours aisés à définir, la manière dont il mobilise la sénescence pour faire valoir ses demandes le révèlent en tacticien

⁸⁷ *Ibid.*, v. 21-22.

⁸⁸ Dans le règne utopique que dépeint Deschamps dans la première partie du « Traictié de la fiction du Lyon », le paiement de « gaiges et rentes » « aux vieulx serviteurs aagiés » fonctionne comme un indice fort de la sagesse du mode de gouvernance qu'a instauré le Lion, ED, Vol. VIII, MCCCCXCV, v. 337 et v. 336.

⁸⁹ Susanna Bliggenstorfer affirme avec la même incertitude qu'« [i]l est difficile de savoir dans quelle mesure les pièces satiriques poursuivaient le même but [de requête] et ont réussi, par leur expression plus élaborée, à convaincre les responsables », « Les poèmes de supplication d'Eustache Deschamps », art. cit., p. 75.

fort habile. Alors qu'elle peut offrir l'argument d'une proximité touchante avec les princes ou l'occasion d'une complicité ludique autour d'une pièce peu sérieuse, la sénescence sait aussi légitimer l'attaque et la sévère critique d'un gouvernement qui fait peu de cas de ses vieux serviteurs. Servant régulièrement des intérêts personnels, le masque de vieillard, même dans le cadre éminemment individuel de la requête, entend aussi se doter d'une utilité plus collective pour dénoncer les dérèglements curiaux.

3. L'indigence sublime d'un vieux prince : Charles d'Orléans ou la requête comme élévation

Loin des récriminations acerbes de Deschamps contre les seigneurs mauvais payeurs, la poésie de Charles d'Orléans offre une variante intéressante de la manière dont la requête de vieux serviteur forme le socle d'un jeu poétique. Cédant probablement à l'un des traits attendus de la poésie de la sénescence dans laquelle il prétend s'inscrire, le prince tâche à son tour de s'approprier la posture de vieux poète quémandeur. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser la manière dont le duc s'attribue métaphoriquement le trait de la misère, qui lui permet de répondre à l'une des caractéristiques du poète vieillissant. Dans l'un de ses rondeaux, il adresse une supplication à « Plaisance », en des termes qui respectent les codes de la poésie de requête selon les bases propres à son esthétique et à son statut de prince. La pièce débute comme une demande traditionnelle de soutien matériel, le poète avance le vieillissement comme argument principal : « Pour Dieu, faictez moi quelque bien, / Veu que m'a desrobé Veillesse / Plaisance⁹⁰ ! ». Le premier vers ressemble fort à la prière de Deschamps sur la calvitie, le prince tient parfaitement son rôle d'implorant. La suite du rondeau se complique néanmoins car si Charles d'Orléans ne semble voir aucun inconvénient à se représenter en pauvre vieillard sur la base métaphorique de l'excessive dépense du « trésor de liesse », son lien à Plaisance n'est pas pleinement représenté comme un lien de service. Il tente pourtant d'apporter le même type de justification à sa demande :

[...] Car en ma jeunesse
Savez que vous amoye bien
Pour vous n'ay espargnay du myen,
Or suis povvre, plain de foiblesse (*HC II*, *CCCCX*, v. 3-6).

Le duc tâche donc de s'exercer à la requête sous les traits d'un poète vieillissant mais n'endosse pas pour autant pleinement le masque de vieux serviteur.

⁹⁰ *HC II*, *CCCCX*, v. 1-3.

Pour mieux en saisir la particularité et le décalage imprimé à un discours topique, il faut comparer ces vers aux textes de Deschamps dans lesquels se manifeste la *persona* de vieux serviteur. L'ouverture de la ballade de Deschamps sur l'oubli des serviteurs de cour débute, il faut le souligner de nouveau, par une proclamation claire du service rendu : « Je qui vous ay en jeunesse servi⁹¹ ». De la même manière, la demande de garder le chaperon adressée au père de Charles d'Orléans – Louis d'Orléans – trouvait explicitement sa justification dans la fonction longtemps occupée : « Que comme il soit des anciens / Voz serviteurs par longue espace / De temps⁹² ». Le verbe « servir », le terme de « serviteur » n'apparaissent pas dans la supplication du duc d'Orléans, qui gomme la dimension potentiellement dégradante du service sous des euphémismes. Il « aimo[it] bien » Plaisance dans sa jeunesse, n'a pas « espargn[é] » ses efforts pour elle, mais ne se représente pas en vieux serviteur. Il apparaît une fois de plus que le duc d'Orléans n'arbore le masque de poète sénescant qu'en ses propres termes : la « poétisation du langage ordinaire » que Claudio Galderisi voit particulièrement à l'œuvre dans les rondeaux doit quant à la pauvreté demeurer à l'état d'image⁹³. On se souvient peut-être que, dans un rondeau déjà évoqué, le prince va plus loin encore et conduit la métaphore de la pauvreté, qui semble aller forcément de pair avec la sénescence, à son extrême limite : il se prétend vieux mendiant, quêtant auprès d'Âge un peu de commisération. Charles d'Orléans convoque le personnel allégorique qui lui est coutumier – Liesse, Détresse, Âge – :

Temps et temps m'ont emblé Jenesse,
Et laissé es mains de Viellesse
Ou vois mon pouvre pain querant ;
Aage ne me veult, tant ne quant,
Donner l'aumosne de Liesse (*HC II*, CCCCXX, v. 1-5).

Alice Planche relie ces vers à une connaissance particulière qu'aurait Charles d'Orléans de la mendicité : le prince est après tout « connu pour sa charité, que vantent ses laudateurs⁹⁴ ». Son analyse paraît peut-être plus convaincante lorsqu'elle relie le rondeau aux diverses transformations que la vieillesse fait subir au corps du vieux prince : le « rôle » du mendiant

⁹¹ ED, Vol. VI, MCXLVI, v. 1.

⁹² ED, Vol. VII, MCCCLXXVIII, v. 3-5.

⁹³ *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les « Rondeaux »*, Genève, Droz, 1993, p. 26. Claudio Galderisi, considère que la prépondérance du lexique des finances et du commerce dans les rondeaux serait notamment liée à des « difficultés économiques et financières » ainsi qu'à « [...] certains aspects de l'existence du Duc, plus proche désormais d'une tranquille et laborieuse journée bourgeoise que des cérémonieuses et fastueuses habitudes courtoises », *ibid.*, p. 53. Pour ce qui regarde la pauvreté alliée à la sénescence, l'hypothèse d'une alliance thématique traditionnelle nous paraît plus convaincante.

⁹⁴ Alice Planche, « Charles d'Orléans : l'exclusion et ses métaphores », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1978, p. 413.

forme le point d'aboutissement d'un processus de dégradation⁹⁵. Nul doute que le duc a pleinement conscience de l'exagération et prend un malin plaisir à se travestir en nécessiteux – dans le roman médiéval, des personnages tout aussi nobles que lui s'y sont après tout essayés plus avant avec bonheur. Ce n'est du reste pas la seule occurrence de l'« aumosne de Liesse » dans l'œuvre du duc mais elle apparaît d'ordinaire en contexte courtois, symbolisant les maigres faveurs que l'amant éploré doit quémander à la dame trop cruelle⁹⁶. Les « amoureux de l'observance » apparaissent sous le regard critique du prince en pitoyables vagabonds mendiant « piez nus » leur « povre pitance⁹⁷ ». Se représentant à son tour en mendiant, Charles d'Orléans répond donc à un attendu du masque de vieillesse en même temps qu'il réécrit un *topos* courtois, le déplaçant de la thématique amoureuse vers l'expression du temps qui passe. Si Alice Planche rappelle donc à juste titre qu'en s'identifiant au mendiant, le prince réinvestit des catégories hiérarchiques pour leur « passé littéraire et proverbial qui les rend prêtes pour le symbole⁹⁸ », son geste prend une saveur nouvelle à une période où ces catégories se voient précisément réinvesties de pragmatisme sous la plume des poètes sénescents. La pauvreté touche directement le sujet lyrique et plus seulement son cœur, la misère elle-même est hyperbolique : le poète doit chercher son « pouvre pain », l'adjectif donne l'idée d'une privation plus importante encore. La suite du rondeau poursuit ce tableau de dénuement total : « Je n'ay repast que de Foiblesse, / Couchant sur paille de Destresse⁹⁹ ». Apprécions le tour rhétorique du prince, qui consiste à se montrer suppliant sans proprement supplier : le rondeau est d'abord une plainte qui lui donne l'occasion d'approfondir son *ethos* de vieil homme délaissé. La mendicité, la pathétique pauvreté constituent un langage figuré que le poète emprunte pour dire la marginalisation qui frappe la vieillesse¹⁰⁰. Le sujet lyrique reconnaît d'ailleurs bien vite l'inutilité de toute requête :

Puis qu'elle se tient ma maistresse,
Demander ne luy puis promesse,
Pour ce, n'enquerons plus avant (*HC II*, CCCCXX, v. 6-8).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 416.

⁹⁶ Voir notamment *HC I*, XXIII. Voir également les rondeaux CCXXX et CCXXXI, qui évoquent « l'aumosne de Douceur » et auxquels renvoient Jean-Claude Mühlethaler et Virginie Minet-Mahy dans leur édition, *Le Livre d'amis*, éd. cit., p. 690.

⁹⁷ *HC I*, CII, plus particulièrement v. 17 et v. 20.

⁹⁸ Alice Planche, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, op. cit., p. 311.

⁹⁹ *HC II*, CCCCXX, v. 11-12.

¹⁰⁰ De la même manière, le poète se compare à une « monnoye descree » (*HC II*, CCCXCII) pour dire « le regard que les autres, et au premier rang Amour, portent désormais sur la 'livree' démodée du poète », Claudio Galderisi, « 'Comme monnoye descree' », art. cit., p. 256.

Les analyses de François Cornilliat sur le registre de la requête chez Clément Marot s'appliquent en définitive à bon droit à la poésie aurélienne : « [l]a rime et l'argent sont deux substances différentes, qui répugnent à se métaphoriser pour avancer la transaction¹⁰¹ », les personnifications du duc ne sont pas pensées pour mener à bien une demande pragmatique.

Il faut de surcroît comprendre que le ton plaintif des textes de requête de Charles d'Orléans est sciemment contrebalancé par des pièces plus combattives, querelleuses, qui mettent en accusation l'allégorie de Vieillesse et d'autres allégories négatives. Bien qu'il se représente magnifiquement en soudard de Vieillesse, vieux chevalier loqueteux, Charles d'Orléans sait avancer toutes les preuves que son orgueil et sa fougue ne sont pas éteints. L'énergie avec laquelle il fait comparaître Vieillesse devant le tribunal de Raison le place loin de l'image du vieil homme démuné :

Mon cueur vous adjourne, Vieillesse,
Par Droit, huissier de parlement,
Devant Raison qui est maïstresse
Et juge de vray jugement (*HC I*, CXXII, v. 1-4).

En franc contraste avec la rhétorique de la demande qui amoindrit, la ballade avance dès ses mots d'ouverture une première personne sûre de son attaque. Le vers initial place à ses deux extrémités le sujet lyrique et la Vieillesse qui lui a causé du tort, dessinant d'entrée de jeu un antagonisme féroce. La suite de la pièce n'est pas moins implacable, le sujet lyrique y condamne sans appel le traitement que Vieillesse lui a réservé – « Se vous est honte, sur ma foy¹⁰² » – et accable l'accusée d'une série de questions réprobatrices. La même pugnacité est à l'œuvre dans d'autres pièces, qui condamnent de façon similaire les méfaits de Vieillesse : « Rendez compte, Vieillesse, / Du temps mal despendu » ; « A ! que vous m'anuyés, Vieillesse, / Que me grevez plus que oncques mes¹⁰³ ! ».

En vérité, plusieurs textes de Charles d'Orléans empruntent les voies de la requête mais se nuancent de dignité. Le poète renverse la portée dégradante de l'acte de supplication pour s'illustrer en homme vieillissant résolu, conscient des limites imposées à son âge : la requête devient la marque d'un vieillissement bien ordonné. Nous avons déjà évoqué comment le *Songe en complainte* met en jeu un poète dont l'entrée dans l'âge mûr doit passer par une supplication au Dieu d'Amour. Rappelons que cette demande traduit d'abord l'intelligence de celui qui sait s'adapter aux exhortations brutales de l'allégorie d'Âge. Au service de la scénarisation de son

¹⁰¹ François Cornilliat, *Or ne mens*, op. cit., p. 327.

¹⁰² *HC I*, CXXII, v. 15.

¹⁰³ Respectivement *HC II*, XCVI et *HC II*, CCCCXV, v. 1-2.

recueil, Charles d'Orléans emprunte les oripeaux d'un personnage dont les traits nous sont désormais coutumiers, grâce à l'analyse des textes de Deschamps et de l'*Abuzé en court*. Courtisan peu comblé par ses années de loyaux services à la cour d'Amour, il doit formuler une demande qui améliore sa situation : « Ecrire vueil, en forme de requeste, / Tout mon estat », affirme-t-il, et souhaite porter sa missive « a la premiere feste / Qu'Amours tendra¹⁰⁴ ». Le déroulé de la fiction rappelle fortement à ce stade les stratégies de l'Abuzé s'échinant à attirer sur son sort l'attention d'Amour. Qu'on mesure pourtant la distance qui sépare le prince du malheureux protagoniste du roman et la malice avec laquelle Charles d'Orléans se fait subalterne vieillissant. Il s'agit non pas de quémander des sommes dues de longue date mais de réclamer un congé, la situation est fort différente et n'abaisse pas au même degré. On pourra alors admirer le soin avec lequel Charles d'Orléans apprête sa fiction de serviteur¹⁰⁵. Le poète changeant simplement de maître et passant sous l'autorité de Vieillesse, la demande faite à Amour relève d'une bonne stratégie de courtisan :

C'est pour le mieulx, s'avant je me pourvoy,
 Et trouverai Vieillesse plus propice,
 Quant cognoistra qu'ay laissé tout office
 Pour la suir. Alors en bonne foy
 Recommandé m'aura, comme je croy,
 Et moins soussy auray en son service (*Songe en complainte*, v. 115-120).

La connaissance de la suite du recueil nous permet de douter que l'expédient ait réellement prédisposé favorablement Vieillesse, dont le poète ne cessera de plaindre les douleurs. L'insertion d'une marque discrète mais suffisante de doute – « comme je croy » – inscrit d'ailleurs d'ores et déjà en filigrane l'échec annoncé de la tentative. La requête ne s'avance pas moins comme une stratégie de préparation plutôt positive – après tout le prince est bien placé pour connaître les rouages du milieu curial. Contre les états pathétiques de misère qui frappent le vieil Eustache ou l'*abuzé en court*, Charles d'Orléans entre dans la vieillesse par une requête optimiste, avancée en des termes positifs. La supplication peut alors prendre des allures de demande de congé fière plutôt que de supplication outrée :

Et requerray, par treshumble priere,
 Qu'il me quitte de tous les couvenans
 Que je luy fis, quant l'un de ses servans
 Devins pieça de volenté entiere.
 Et reprendray hors de ses mains mon cueur,

¹⁰⁴ *Songe en complainte*, v. 154-155 et 157-158.

¹⁰⁵ Sur la constance avec laquelle le poète se représente en serviteur de forces allégoriques diverses, voir l'article de Catherine Attwood, « Prison d'Amour, prison de guerre : service ou servage ? L'exemple de Charles d'Orléans », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans*, op. cit., p. 210-222.

Que j'engagay par obligation
Pour plus seurté d'estre son serviteur,
Sans faintise, ou excusacion (*Songe en complainte*, v. 165-172).

Le poète avance l'*ethos* d'humilité attendu – il s'apprête à présenter une « treshumble priere » – mais semble mettre plus de cœur à s'affirmer en serviteur modèle qu'à s'amoindrir devant l'autorité d'un maître. Il envisage certes de faire valoir l'argument désormais bien connu de l'antériorité du service mais il rappelle aussi que son engagement n'a eu pour fondement que sa « voulenté entiere ». Là où les requêtes de Deschamps ou de l'*abuzé en court* manient la longévité et la qualité du service accompli comme un argument pour faire valoir la demande, elle occupe chez Charles d'Orléans tout l'espace de la demande, qui devient l'occasion d'un bilan à la louange de ses qualités d'amoureux. Plutôt qu'une posture déshonorante, la requête du prince acte une prise de pouvoir sur les autres courtisans, ces « medisans » dont la déclaration doit « estoupp[er] la bouche ». Au portrait dégradant de vieillesse s'est substituée une décision digne et lucide, celle de quitter Amour après l'arrivée dans l'âge mûr, et une mise en valeur de ses anciennes qualités d'amant. Le poète n'affirmera-t-il pas avec force, à l'occasion d'une de ses pièces le plaçant en marge des festivités de la Saint Valentin, s'être délié de ses obligations envers Amour et refuser catégoriquement d'implorer de nouveau ses faveurs : « D'Amours ne quiers riens demander, / Pieça j'eus ma part du butin¹⁰⁶ » ?

Qu'elle appuie une demande ou soutienne une leçon, qu'elle engage une proximité ou rétablisse une hiérarchie, la sénescence se présente comme un masque essentiel au service de la communication affective qu'élaborent les poètes. Figée par une tradition morale qui en définit les traits, elle se donne la forme d'une nature incontestable ; adaptable à son contexte discursif, elle sait tout autant générer du pathétique que formaliser un jeu littéraire. À bien des égards, la relation que les poètes entretiennent à la fixité d'une morale des âges de la vie fonctionne comme indice de leur poétique : passant sous silence les traits les plus dommageables du grand âge ou les exhibant, s'arrogeant la vieillesse ou la disputant à d'autres, ils font de la sénescence une donnée à exploiter et à débattre. La sénescence peut dès lors constituer un ingrédient clé qui crée de l'inattendu, même sous sa formalisation la plus topique, sert le propos poétique dans le moment même où il le décale et reconfigure à loisir la nature de l'interlocution : reproche, conseil, intimité, menace, assurance, autant de nuances que les poètes de la fin du Moyen Âge savent mettre en œuvre en usant de leurs masques de sénescents.

¹⁰⁶ HC II, LXI, v. 3-4.

Conclusion

Tout au long de ce travail, nous avons souhaité réévaluer une métaphore critique galvaudée : la fin du Moyen Âge serait un automne, un déclin. Les conceptions que cette image charrie d'une période ressassant en ses textes la peur de l'étiollement ou la mélancolie du temps fuyant ne correspondent en vérité qu'imparfaitement à l'usage que les poètes font de la sénescence. Le masque de vieillesse cristallise l'évolution d'une manière de prendre corps et voix au sein du discours poétique qui fait notamment de la sénescence une présentation consensuelle de soi. En exposant l'incidence du temps sur leurs corps et leurs écritures, les poètes s'emparent certes de défaillances qui les intègrent à une lignée d'auteurs revendiquant leur vulnérabilité : de célèbres analyses l'avaient établi bien avant nous. Mais en poursuivant la remise en question de ce récit historiographique, notre étude défend l'idée que si le masque de sénescence rencontre aux XIV^e et XV^e siècles un tel succès parmi les poètes c'est qu'il présente des avantages indéniables et qu'il cristallise à un degré supérieur les modifications énoncées.

En nous plaçant sous la double compréhension du masque et du corps, nous entendions questionner aussi, à l'épreuve d'un corpus médiéval, l'un des présupposés épistémologiques au fondement des *aging studies*, qui conçoivent le vieillissement dans sa dimension culturelle et travaillent à déceler dans les textes les traces forcément négatives de la construction du stéréotype ou, conséquemment, celles plus heureuses de sa déstabilisation. Par l'adoption de cette méthodologie, nous n'avons pas prétendu rendre à la poésie médiévale une légitimité que lui aurait octroyée son intégration à un champ disciplinaire relativement nouveau et jusqu'à présent peu ouvert aux littératures des périodes anciennes. La conception du stéréotype portée par les *aging studies* a enrichi notre regard sur les poètes des XIV^e et XV^e siècles et croisé de manière étonnante la réception empathique souvent déclenchée par notre corpus. Elle révèle comment une poésie qui naît de la reproduction même du type le plus achevé du vieillard ou de la vieillard peut favoriser l'illusion d'un dialogue transcendant les siècles. Sous la plume des poètes sénescents, le stéréotype retrouve son rôle de facilitateur d'échanges, il redevient le filtre à partir duquel concevoir le monde et par rapport auquel il faut nécessairement penser sa situation et élaborer une esthétique. La poésie tardo-médiévale d'expression française constitue à cet égard un laboratoire passionnant de la manière dont le cliché s'établit et se renégocie sans cesse, renversé en avantage ou brandi comme argument. Le type du vieillard ou de la vieillard

devient un atout pour construire une image de soi et déclencher l'invention poétique : du cadre topique des saisons à la laideur des *vetulae*, chaque poète s'empare du cadre bien circonscrit de la sénescence pour produire une individualité ou dessiner une relation. L'expression de la souffrance, si associée au grand âge, favorise l'émergence de voix touchantes ; la nostalgie sénescence permet de reconstruire les états d'un corps et d'une personnalité lyrique ; l'interdiction des relations sexuelles sert une complicité moqueuse entre impuissants. Notre corpus présente l'opportunité de réévaluer la contrainte associée au stéréotype, qui devient le fondement d'une domination ou offre la possibilité d'infinis décalages, mais qui toujours se révèle propice à l'entretien d'un dialogue, favorisant le partage émotionnel.

Il est évident que masques et corps de sénescents et de sénescences ne recomposent pas entièrement les caractéristiques de la poésie médiévale, ses thèmes ou les modalités d'incarnation du sujet lyrique. Nous n'avons cessé de remarquer combien les poètes continuent de produire un chant d'amour des plus traditionnels, s'adonnent à une poésie printanière alors même qu'ils prétendent s'en être pour toujours défaits. Mais le vieillissement offre une position depuis laquelle renouveler ce chant, le décalant par la grâce d'une mémoire qui ressaisit, d'une requête qui se teinte d'amertume ou d'amusement. À rebours de la mélancolie qui lui est souvent prêtée, le masque de vieillesse agit ainsi comme un outil d'opérations ludiques : en déplaçant temporellement le chant d'amour, il en décale la nature et la portée. L'adresse à la dame se mue en sympathie pour l'ami impuissant, la frivolité juvénile se brise sur la nécessité de songer au salut. De nouveau, le type devient une force : quoiqu'avancée comme une restriction, la sénescence ajoute à la palette des poètes d'autres couleurs, enrichit l'écriture de la passion amoureuse comme celle de l'obscène, produit une poésie des contraires et des contrastes.

Élément d'*ethos* externe et ingrédient d'autoportrait rêvé, la vieillesse interroge encore avec acuité les frontières entre sujet lyrique et sujet historique, reconfigure notre rapport à l'identité projetée dans et par le texte. En s'appuyant sur un devenir biologique inévitable mais dont il manie pour son bénéfice les différentes facettes, le masque de sénescence contribue à donner une densité incomparable au sujet poétique, à le construire comme support d'empathie et vecteur de communication. Il constitue en définitive l'un des moyens les plus efficaces à la disposition des poètes de la fin du Moyen Âge pour se donner l'épaisseur d'une présence. Il accompagne et infléchit les prérogatives nouvelles que se donne la lyrique de la période : base d'une complicité amicale ou d'une compétitivité ludique, fondement d'un *ethos* moraliste ou d'une position de requête, il permet d'établir avec le lectorat un lien particulier, nourri de l'autorité que confère la reconnaissance d'une faiblesse. Ce corpus sur le grand âge invalide la lecture

contemporaine qui voudrait que l'insertion dans un texte poétique d'éléments de circonstances aboutisse à réduire le potentiel du partage émotionnel¹⁰⁷. C'est par l'investissement ponctuel de détails biographiques, par la construction d'une figure de vieillard à la fois ancrée dans un type et marquée singulièrement que les poètes diffusent leurs leçons ou éveillent l'émotion. La communication engendrée ne se confond sans doute pas exactement avec les grandes implications autoriales que la période voit naître dans le champ politique : le grand âge porte une voix plus intime, l'expérience qu'il revendique est traversée par la fragilité.

La sénescence poétique se déplace ainsi incessamment entre individualité et groupe, repli sur soi traditionnellement associé au vieillir et mise au jour d'un devenir commun. En concevant le masque adopté sous l'angle de ses bénéfiques, il est apparu nettement que l'isolement et le rejet des vieillards s'annule dans le formidable instrument de communication et de pouvoir que sont la voix et le corps du grand âge. Clamant leur isolement ou leur éviction, les poètes appellent en vérité au dialogue, au lien à leur lectorat. Au masculin comme au féminin, la mise à l'écart des vieillards et des vieillardes se formalise en dialogue avec l'ami, se fait point de départ d'un conseil adressé au lectorat ou nourrit la mise en œuvre d'une parole de l'intime destinée à faire résonner plus puissamment la voix des poètes. Parce qu'elle procède d'un phénomène biologique partagé, la sénescence engage plus que tout autre masque de défaillance cette dialectique entre la singularité d'un corps et d'une histoire et sa portée universalisable. Cette double inscription explique son succès : elle investit le chant amoureux aussi bien que le discours moral, suscite la crainte comme la complicité.

À la recherche des formes et des mots du vieillir, nous avons décelé des manières d'habiter des identités blanchissantes et de s'approprier les infirmités traditionnelles du vieillir. De Jean Le Fèvre à Jean Molinet, des constantes et des écarts ont été mis au jour, des corps qui deviennent et mutent constamment, matériels ou imagés, d'autres pour lesquels le grand âge s'arrête dans l'espace d'une chambre. La période voit se fixer progressivement les discours associés à la vieillesse, les destinataires et les modes. Les différentes modalités d'appropriation sont moins imperméables qu'on ne le pense : le vieillissement au féminin, dans son altérité que l'on aurait pourtant présumée radicale, peut relayer le message des poètes ; le grand âge et sa respectabilité servent des enseignements fortement concrets qui n'ont pas toujours trait au trépas.

¹⁰⁷ Les théoriciens du lyrisme ont souvent établi que la possibilité du partage émotionnel poétique a pour condition ce que Dominique Rabaté nomme le « dépassement du circonstanciel », le sujet lyrique investissant « une dimension a-subjective de la subjectivité », « Énonciation poétique, énonciation lyrique », art. cit., p. 74 et p. 72.

L'élaboration de notre réflexion partait enfin d'une hypothèse et d'un choix : elle s'animait de la conviction que Deschamps a joué un rôle prépondérant dans la mise en place du masque de sénescence et des différents discours qui lui sont associés. En conférant une place essentielle à la fonction du poète moraliste et en systématisant remarquablement la *persona* de poète dégradé, l'œuvre de Deschamps a largement contribué à modeler l'*ethos* de vieillesse et à orienter ses arguments. La maîtrise avec laquelle il fait usage de son grand âge pour appuyer des requêtes, établir la nécessité de principes moraux ou amuser les curieux nous a servi de modèle paradigmatique pour penser les divers emplois du masque qui lui ont succédé. La confrontation de ses textes à ceux de Taillevent, de Villon ou de Charles d'Orléans a révélé des inclinaisons décisives et des décalages éloquents. Elle a permis d'éclairer l'établissement progressif des qualités propres d'un masque qui – loin de s'arrêter à la nostalgie quelque peu désincarnée qu'on lui a souvent attribuée sur la base du modèle aurélien – tend à servir des objectifs pragmatiques. Le triomphe de Vieillesse procède du règne de Vertus. La critique médiévale et l'institution scolaire ont, jusqu'à nos jours, beaucoup conféré à Charles d'Orléans ou à Villon le rôle d'étalons, simultanément paradigmatiques et atypiques, à l'aune desquels établir les inclinaisons de la poésie tardo-médiévale et la puissance émouvante de ses mots. À l'heure où l'institutionnalisation de Deschamps se poursuit par la réédition de ses œuvres complètes et par l'inscription réjouissante de l'anthologie de Clotilde Dauphant au programme de l'agrégation de lettres, notre souhait est que ce travail contribue à l'effort collectif qui s'emploie depuis une vingtaine d'années à rendre au poète champenois sa place de modèle et d'inspirateur essentiel pour penser les inflexions d'une histoire littéraire mais aussi, de manière plus sensible, pour nous émerveiller de son regard sur le monde et faire résonner sa voix si particulière : « Ja ne feront les presens ce qu'il fi[t]¹⁰⁸ ».

En encourageant à distinguer sous les plaintes des poètes vieillards un masque aux articulations bien définies et aux effets habilement étudiés, nous regretterions d'inspirer une conception cynique, voire asséchante des vers de sénescence. Replacer les plaintes dans leur contexte d'appréciation, envisager les décalages consentis et les excès affirmés est certes indispensable à une meilleure compréhension du fonctionnement d'un corpus dont la critique et le lectorat ont souvent souligné la dimension autobiographique et la résonance universelle. Tentant de rendre à ces textes la complexité de ton et d'esthétique qui est la leur, nous n'avons pas pour autant voulu les réduire à des mécanismes qui activent froidement des émotions pour produire des effets. Les malentendus qu'ont pu produire nos textes, les lectures à clé

¹⁰⁸ ED, Vol. III, CCCXLIII.

autobiographique qui leur ont été appliquées et la réception souvent émotive qu'ils suscitent font partie, nous espérons l'avoir montré, de leur plus grande réussite. Ce succès n'équivaut pas à une supercherie bien montée. Dès la période médiévale, les poètes se saisissent du masque sénescence pour les ressources émotionnelles qu'il comporte, pour le degré touchant d'incarnation qu'il confère à une voix. Loin de tenir à distance les lectures empathiques qui ont pu être faites de ces textes, nous les avons envisagées comme les indices du lien communicationnel et affectif profond que sont parvenus à établir les poètes sur la base du grand âge, lien qui traverse et les générations et les époques. Gardons seulement en mémoire que l'émotion que savent susciter les poètes sénescents s'adosse à des configurations plus particulières au discours poétique tardo-médiéval, soucieux de son potentiel de transformation du monde et gardant la trace de relations hiérarchiques curiales. Mais un tel cadre d'analyse doit entraîner un supplément d'enthousiasme et non pas minorer le pouvoir de ces textes, la proximité que l'on a cru y lire.

Nous n'entendons pas dévitaliser les représentations de la sénescence, les enclore en un jeu poétique de pure forme sur la nature d'un *ethos*, ni les dissocier d'un contexte historique plus large ou d'une conception négative du vieillissement que l'on ne saurait évidemment promouvoir. Les lamentations des poètes sénescents sur leur éviction d'une société dont ils sont les indésirables, leurs conseils quant à la nécessité de préparer matériellement le grand âge et le risque de paupérisation qu'il représente résonnent avec force dans le climat politique et sanitaire de ce début de XXI^e siècle : devons-nous nous en réjouir ? À une période où la sénescence oscille déjà entre valorisation et rejet, les poètes des XIV^e et XV^e siècles ont pris appui sur les aspects les plus défavorables des représentations collectives pour faire entendre leur voix, défendre leur position, établir un lien. Dans le temps même où il nous touche par sa familiarité, leur masque de vieillesse prend des formes surprenantes, anime de saisissantes images : gageons qu'il saura éveiller et dépayser notre conception du grand âge et de ses possibilités.

Bibliographie

I. Sources primaires

1. Corpus principal

L'Abuzé en Court, éd. Roger Dubuis, Genève, Droz, 1973.

CHARLES D'ORLÉANS, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1982-1983 (1^{ère} éd. 1923-1927).

— *Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle. Le manuscrit B. n. nouv. acq. fr. 15771*, éd. Barbara L. S. Inglis, Genève, Slatkine, 1985.

— *Ballades et rondeaux*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Librairie générale française, 1992.

— *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript*, éd. Mary-Jo Arn et John Fox, Turnhout, Brepols, 2010.

— *Le Livre d'Amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, éd. Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2010.

CHASTELLAIN (Pierre), *Les Œuvres de Pierre Chastellain et de Vaillant, poètes du XV^e siècle*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1982.

DESCHAMPS (Eustache), *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, Société des anciens textes français, 1878-1903 (11 vol.).

— *Eustache Deschamps en son temps*, éd. Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

— *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française, 2014.

— *Eustache Deschamps - Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Les Douze mois figurez, éd. Jean Morawski, *Archivum romanicum*, n° 10, 1926, p. 351-363.

— « *Les Douze mois figurez : un manuscrit et une traduction* », éd. Glynnis M. Cropp, *Romania*, n° 402, 1980, p. 262.

— *The Ages of Man and the Months of the Year. Poetry, Prose and Pictures Outlining the Douze mois figurés Motif Mainly Found in Shepherds' Calenders and in Livres d'Heures (14th to 17th century)*, éd. Erik Dal et Povl Skårup Copenhague, Munksgaard, 1980.

FROISSART (Jean), *Le Joli buisson de Jonece*, éd. Anthime Fourrier, Genève, Droz, 1975.

- *Le Joli buisson de Jeunesse*, éd. et trad. Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Champion, 1995.
- LE FÈVRE DE RESSONS (Jean), *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de leesce*, éd. A.-G. Van Hamel, Paris, Bouillon, 1892-1905 (2 vol.).
- *Le Respit de la mort*, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Société des anciens textes français, 1969.
- *La Vieille. Traduction du De Vetula par Jean Le Fèvre*, éd. Marie-Madeleine Huchet, Paris, Société des anciens textes français, 2018.
- MESCHINOT (Jean), *Les Lunettes des princes*, éd. Christine Martineau-Génieys, Genève, Droz, 1972.
- MOLINET (Jean), *Les Faictz et Dictz*, éd. Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1937 (3 vol.).
- NESSON (Pierre de), *Les Vigiles des morts*, éd. Alain Collet, Paris, Champion, 2002.
- Le Parnasse satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*, éd. Marcel Schwob, Paris, H. Welter, 1905.
- RÉGNIER (Jean), *Les Fortunes et adversités*, éd. E. Droz, Paris, Société des anciens textes français, 1923.
- SAINT-GELAIS (Octovien de), *Le Séjour d'Honneur*, éd. Frédéric Duval, Genève, Droz, 2002.
- TAILLEVENT (Michault), *Michault Taillevent : un poète bourguignon du XV^e siècle*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1975.
- Le Testament maistre Jehan de Meun : un caso letterario*, éd. Silvia Buzzetti Gallarati Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989.
- VILLON (Francois), *Le Testament Villon, le Lais Villon et les poèmes variés*, éd. Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1985 (2 vol.).
- *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2004.
- *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Paris, Librairie générale française, 2011 (1^{ère} éd. 1991).
- *La Part maudite dans l'œuvre de François Villon*, éd. Alice Becker Ho, Paris, L'échappée, 2018.

2. Corpus secondaire

- ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1989.
- ALDEBRANDIN DE SIENNE, *Le Régime du corps*, éd. Louis Landouzy et Roger Pépin, Genève, Slatkine, 1978 (1^{ère} éd. 1911).
- Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2019.

- Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. Edmond Faral, Paris, Champion, 1958.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre XI, éd. Pierre Pellegrin, Paris, Nathan, 1998.
- BOCCACE, *Le Décaméron*, éd. et trad. Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006.
- BOÈCE, *La Consolation de Philosophie*, éd. Claudio Moreschini, Paris, Librairie générale française, 2008.
- BRASDEFER (Jean), *Pamphile et Galatée*, éd. Joseph de Morawski, Paris, Champion, 1917.
- La Condamnation de Banquet*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1991.
- CONON DE BÉTHUNE, *Les Chansons de Conon de Béthune*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921.
- COQUILLART (Guillaume), *Œuvres*, éd. M. J. Freeman, Paris, Droz, 1975.
- CORBECHON (Jean), « Le traité des couleurs de Barthélemy L'Anglais (XIII^e s.) », éd. Michel Salvat, dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, p. 359-385.
- DANTE, *Œuvres complètes*, éd. André Pézard, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965.
— *La Divine Comédie*, éd. Carlo Ossola, trad. Jacqueline Risset, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2021.
- DEGUILEVILLE (Guillaume de), *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Librairie générale française, 2015.
- EVRRARD DE CONTY, *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal, CERES, 1993.
- Fabliaux érotiques*, éd. Luciano Rossi, Paris, Librairie générale française, 1992.
- FILIPPI (Rustico), *Les Sonnets comiques et courtois*, éd. et trad. Nella Bisiacco-Henry et Sylvain Trousselard, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1998.
- HAUTEVILLE (Pierre de), *La Complainte de l'amant trespasé de duel*, éd. Rose M. Bidler, Montréal, CERES, 1986.
- HORACE, *Odes et Épodes*, vol. I, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
— *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Histoires salées du Moyen Âge*, éd. Marie Cailly, Jean-Louis Marteil et Alan Roch, Cahors, La Louve, 2013.
- JUVÉNAL, *Satires*, éd. et trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1983 (1^{ère} éd. 1931).
- LA MARCHE (Olivier de), *Le Chevalier Délibéré*, éd. Carleton W. Carroll, Tempe, Arizona, 1999.
- LE CHAPELAIN (André), *De Amore libri tres*, éd. E. Trojel, Havniae, Libraria Gadania, 1892.

- *Traité de l'amour courtois*, éd. et trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- LORRIS (Guillaume de) et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, 2012 (1^{ère} éd. 1992).
- MACHAUT (Guillaume de), *Le Livre du Voir Dit*, éd. Paul Imbs, Paris, Librairie générale française, 1999.
- MARIE DE FRANCE, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991.
- MAXIMIANUS, *Élégies*, éd. Benjamin Goldlust, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- MONTAIGNE (Michel de), *Les Essais (vol. I)*, éd. Pierre Villey et V.-L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- NOVARE (Philippe de), *Les Quatre âges de l'homme : traité moral*, éd. Marcel de Fréville, Paris, Société des anciens textes français, 1888.
- Old French Medical Texts*, éd. Tony Hunt, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- OVIDE, *Les Amours*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1997 (1^{ère} éd. 1930).
- Ovide moralisé, Livre I, Tome II*, éd. Craig Baker, Marianne Besseyre, Mattia Cavagna *et al.*, Paris, Société des anciens textes français, 2018.
- Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, éd. Denis Hüe, Paris, Champion, 2002.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere. Le Chansonnier*, éd. et trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- PIZAN (Christine de), *Œuvres poétiques*, éd. Maurice Roy, Paris, Firmin-Didot, Société des anciens textes français, 1886-1896 (vol. I).
- PREMIERFAIT (Laurent de), *Le Livre de vieillesse*, éd. Stefania Marzano, Turnhout, Brepols, 2009.
- Les Quinze Joies de mariage*, dans *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1952, p. 593-672.
- RABELAIS (François), *Quart livre*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994.
- Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Genève, Slatkine Reprints, 1974 (1^{ère} éd. 1902).
- Recueil général des Isopets. Vol. II*, éd. Julia Bastin, Paris, Société des anciens textes français, 1930.
- RONCARD, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, 1968, t. 5.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Michel Zink, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- SIGOGNE, *Œuvres satiriques du Sieur de Sigogne*, Paris, éd. F. Fleuret et L. Perceau, 1920.

« *Sottes chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*, éd. et trad. Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion, 2010.

Sydrac le philosophe. Le Livre de la fontaine de toutes sciences, éd. E. Ruhe, Wiesbaden, Dr Ludwig Reichert Verlag, 2000.

Vénus et Priape. Anthologie de poésie érotique néo-latine du Quattrocento, éd. Charles Sénard, Genève, Droz, 2017.

La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne : versions en ancien et en moyen français, éd. Peter F. Dembowski, Genève, Droz, 1977.

II. Sources secondaires

1. Le vieillissement, approches littéraires et historiques

Moyen Âge et Renaissance

Les Âges de la vie au Moyen Âge. Actes du colloque de Provins, 16-17 mars 1990, dir. Henri Dubois et Michel Zink, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992.

Aging and the Aged in Medieval Europe. Selected Papers from the Annual Conference of the Centre for Medieval Studies, University of Toronto, held 25-26 February and 11-12 November 1983, dir. Michael M. Sheehan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1990.

AGRIMI (Jole), CRISCIANI (Chiara), « Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula* (XIII^e-XV^e siècles) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 48, 1993, p. 1281-1308, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_5_279212.

AMOS (Ashley Crandell), « Old English Words for *Old* », dans *Aging and the Aged in Medieval Europe*, *op. cit.*, p. 95-106.

ARDEN (Heather), « La vieille femme dans la littérature médiévale : sexualité et narrativité », dans *Europäische Literaturen im Mittelalter. Mélanges en l'honneur de Wolfgang Spiewok à l'occasion de son 65^e anniversaire*, dir. Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke, 1994, p. 1-7.

ARIÈS (Philippe), « Une histoire de la vieillesse ? », *Communications*, n° 37, 1983, p. 47-54.

BAILBÉ (Jacques), « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 1, 1964, p. 98-119.

BLOEM (Annelies), « 'Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait' : une analyse de la personnalité poétique de Michault Taillevent dans son *Passe Temps* », *Le Moyen français*, n° 57-58, 2006, p. 11-25.

- BROUZES (Camille), « Les ‘Regrets’ de Villon ou la vieille femme impertinente », dans *Dossier Acta Litt&Arts, Relire Villon : Lais, Testament, Poésies diverses*, dir. Fleur Vigneron, Grenoble, Université Grenoble Alpes, n° 14, 2020, , disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/623-relire-villon-lais-testament-poesies-diverses>.
- « Le corps vieillissant d’Eustache Deschamps porte-t-il un *memento mori* ordinaire ? », *Memini. Travaux et documents*, « Construire le sens par la disparité. Lectures croisées du Chevalier errant de Thomas de Saluces (1394-1396) », n° 27, 2021, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/memini/1910#bodyftn37>.
- CERQUIGLINI-TOULET (Jacqueline), « Écrire le temps. Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Le Temps et la durée dans la littérature du Moyen Âge à la Renaissance. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l’Université de Reims*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 103-114.
- « Poétique de la ride. L’inscription du passage du temps chez les poètes au Moyen Âge », *Micrologus, La Pelle humana*, XIII, 2005, p. 183-194.
- DEHONDT (Louise), « ‘Mol comme laine’ mais viril ? Mollesse phallique et virilité dans la poésie satirique », dans *Mollesse renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Genève, Droz, 2021, p. 215-233.
- *Le Poète, la rose et le sablier. Représentations de la vieille femme féminine dans la poésie en langue romane de la Renaissance*, thèse de doctorat en cours de publication, soutenue à l’Université d’Amiens le 2 décembre 2021.
- FALLEIROS (Bárbara), « C’est d’umaine beauté l’ysse : les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française », *Thélème*, vol. 25, 2010, p. 93-104.
- GALDERISI (Claudio), « Visions mythiques du Temps et ‘remythisation du temps’ dans les *Passe temps* de Michault Taillevent et Pierre Chastellain », dans *Actes du II^e Colloque international sur la littérature en moyen français (Milan, 8-10 mai 2000)*, dir. S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati et M. Barsi, *L’Analisi linguistica e letteraria*, n° 8, vol. 1-2, 2000, p. 107-120.
- GOUIRAN (Gérard), « La *Vielha* au pays de Joven », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d’Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d’études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 89-109, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3245>.
- GROS (Gérard), « La vieille femme dans le *Testament Villon*. Étude sur un caractère », dans *Les niveaux de vie au Moyen Âge : mesures, perceptions et représentations*, dir. J.-P. Sosson, C. Thiry, S. Thonon et T. Van Hemelryck, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1999, p. 105-122.
- Growing Old in Early Modern Europe. Cultural Representations*, dir. Erin Campbell, Hants and Burlington, Aldershot, 2006.
- HÜE (Denis), « L’image de l’âge, traités et poèmes des Âges de l’homme », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d’Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d’études et de recherches

- médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 199-213, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3247>.
- HYATTE (Reginald), “Happy Endings? Representations of Old Age in Fifteenth-Century French Poetry”, *Fifteenth-Century Studies*, n° 29, 2004, p. 97-110.
- LAURENT (Françoise), « 'Car mes fains en est apaiés'. *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle ou comment dire la fin du désir et le désenchantement », *Revue des langues romanes*, t. CXVIII, n° 2, 2014, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/rlr/2787>.
- LEMAIRE (Jacques), « Jean Molinet et le thème de la vieillesse », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 167-180, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3250>.
- LICHTERT (Claude), « La personne âgée au croisement de l'éthique et de la bible », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 290, 2016, p. 35-64, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2016-3-page-35.htm?contenu=article>.
- LORCIN (Marie-Thérèse), « Gérontologie et Gériatrie au Moyen Âge », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 199-213, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3253>.
- LUCE-DUDEMAINE (Dominique), « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 215-225, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3254>.
- MAIRA (Daniel), « Mollesse amollissante et virilité assouplie : Montaigne et l'audace de dire l'impuissance », dans *Mollesse renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Genève, Droz, 2021, p. 195-213.
- MARSH HEYWOOD (Melinda), *Lady Philosophy and la Vieille: Old Women, Aging Bodies, and Female Authority in Late Medieval French Literature*, PhD dissertation, Ann Arbor, University of Michigan, 1997.
- “The Withered Rose: Seduction and the Poetics of Old Age in the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris”, *French Forum*, vol. 25, n° 1, Janvier 2000, p. 5-22.
- MAUDOUX (Julien), « Autour des vieilles femmes et de l'inconvenance au Moyen Âge », dans *L'Inconvenance*, dir. Béatrice Laville, Élisabeth Magne et Florence Plet, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 41-51.
- « Le charme et les vieilles femmes dans l'Antiquité et au Moyen Âge », dans *Le Charme de l'Antiquité à nos jours*, dir. Géraldine Puccini, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 145-157.
- *La Vieille femme dans la littérature du Moyen Âge*, thèse de doctorat en cours de préparation à l'Université de Bordeaux.

- MIESZKOWSKI (Gretchen), "Old Age and Medieval Misogyny: The Old Woman" dans *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, dir. Albrecht Classen, Berlin et New-York, De Gruyter, 2007, p. 299-309.
- MINOIS (Georges), *Histoire de la vieillesse en Occident : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.
- NIEBRZYDOWSKI (Sue), "Becoming Bene-straw': the Middle-Aged Woman in the Middle Ages", dans *Middle-Aged Women in the Middle Ages*, dir. Sue Niebrzydowski, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, p. 1-14.
- NITECKI (Alicia K.), « Figures of Old Age in Fourteenth-Century English Literature », dans *Aging and the Aged in Medieval Europe, op. cit.*, p. 107-116.
- NOTZ (Marie-Françoise) « L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale : exclusion fictive et réalité poétique », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 227-242, <https://books.openedition.org/pup/3255>.
- On Old Age: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages*, dir. Christian Krötzl, et Katariina Mustakallio, Turnhout, Brepols, 2011.
- PARAVICINI BAGLIANI (Agostino), « Âges de la vie », dans *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 7-19.
- PINTARIC (Miha), *Le Sentiment du temps dans la littérature française (XII^e s.-fin du XVI^e s.)*, Paris, Champion, 2002.
- PLANCHE (Alice), « Le corps en vieillesse. Regards sur la poésie du Moyen Âge tardif », *Razo, Cahiers du Centre d'Études médiévales de Nice*, « Le corps souffrant : maladies et médicaments », n° 4, 1984, p. 39-57.
- POT (Olivier), « Le milieu de la vie ou la mélancolie du passage », *Versants*, n° 26, 1994, p. 111-157.
- RIBÉMONT (Bernard), « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », *Gérontologie et société*, n° 114, 2005, p. 129-147, disponible en ligne : www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2005-3-page-129.html.
- « La vieille et le sexe, ou la revanche du *chastoiement* (À propos du *Roman de la Rose*) », dans *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international des 18 et 19 mai 2006*, dir. Corinne Pierreville, Lyon, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 131-142.
- SASAKI (Shigemi), « Le poète et le 'désert' », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 317-335, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3236>.
- SCHUSTER CORDONE (CAROLINE), *Le Crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*, Paris, Infolio, 2009.

SEARS (Elisabeth), *The Ages of Man, Medieval Interpretation of the Life Cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

SHAHAR (Shulamith), *Growing Old in the Middle Ages: "Winter clothes us in shadow and pain"*, trad. Yael Lotan, Londres, Routledge, 2004.

— "The Middle Ages and Renaissance", dans *The Long History of Old Age*, Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 70-111.

— "The Old Body in Medieval Culture", dans *Framing Medieval Bodies*, dir. Sarah Kay et Miri Rubin, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994, p. 160-186.

SLERCA (Anna), « Remarques sur le thème littéraire des *Regrets de la Belle Heaumière* de François Villon », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, dir. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, p. 289-297.

TRINCAZ (Jacqueline), « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », *L'Homme*, n° 147, 1998, p. 167-189.

Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, février 1986, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/3236>.

ZIOLKOWSKI (Jan M.), "The Obscenities of Old Women: Vetularity and Vernacularity", dans *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, dir. Jan M. Ziolkowski, Boston, Leiden, 1998, p. 81-88.

Autres périodes

Admirable tremblement du temps. Le vieillir et le créer, dir. Marie-Christine Paillard, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2008.

Aging and Identity: a Humanities Perspective, dir. Sara Munson Deats et Lagretta Tallent Lenker, Wesport, London, Praeger, 1999.

L'Automne, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2007.

BEAUVOIR (Simone de), *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

BOIS (Jean-Pierre), *Les Vieux : de Montaigne aux premières retraites*, Paris, Fayard, 1989.

— « Exclusion et vieillesse », *Gérontologie et société*, n° 102, 2002, p. 13-24.

BOTHELO (Lynn A.), "Age and History as Categories of Analysis: Refiguring Old Age", *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 199-208, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/age-and-history-as-categories-of-analysis-refiguring-old-age/>.

BOYER-WEINMANN (Martine), *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

- COLE (Thomas R.), “The Humanities and Aging: an Overview” dans *Handbook of the Humanities and Aging*, dir. Thomas R. Cole, David D. Van Tassel, Robert Kastenbaum, New York, Springer Publishing Company, 1992, p. xi-xxiv.
- Le Continent gris. Vieillesse et vieillissement, Communications*, n° 37, 1983, dir. Nicole Benoît-Lapierre, disponible en ligne : https://www.persee.fr/issue/comm0588_8018_1983_num_37_1.
- Écrire le vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2005.
- Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2006.
- Études sur le vieillir dans la littérature française. Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*, dir. Liana Nissim et Claude Benoit, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2008.
- Falcus (Sarah), “Literature and Ageing”, dans *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, dir. Julia Twigg, Wendy Martin, London and New York, Routledge, 2015, p. 53-60.
- Figures du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2005.
- HENDRICKS (Jon) et LEEDHAM (Cynthia A), “Making Sense of Literary Aging: Relevance of Recent Gerontological Theory”, *Journal of Aging Studies*, n° 1, vol. 2, 1987, p. 187-208, disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/089040658790005>.
- Journal of Aging, Humanities, and the Arts*, 2007-2010, disponible en ligne : <https://www.tandfonline.com/toc/uaha20/current>.
- Journal of Aging Studies* 1987-2021, disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-aging-studies>.
- KATZ (Stephen), “What Is Age Studies?”, *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 17-23, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/what-is-age-studies/>.
- LOOSER (Devoney), “Age and Aging Studies, from Cradle to Grave”, *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 25-29, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/age-and-aging-studies-from-cradle-to-grave/>.
- MARCAULT-DEROUARD (Lola), *Féminin, sexualité et vieillissement dans le théâtre comique du XVIII^e siècle*, thèse en cours de préparation à l’Université Paris-Cité.
- Modernités du suranné. @Raturer le vieillir*, dir. Valéry Hugotte, Jean-Christophe Valtat et Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2006.
- MOODY (Harry R.), “Toward a Critical Gerontology: The Contribution of the Humanities to Theories of Aging”, dans *Emergent Theories of Aging*, dir. James E. Birren, Vern L. Bengtson, New York, Springer Publishing Company, 1988, p. 19-40.

- Les Mots du vieillir*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2005.
- PORT (Cynthia) et SWINNEN (Aagje), “Age Studies Comes of Age”, *Age, Culture, Humanities. An Interdisciplinary Journal*, n° 1, 2014, p. 1-8, disponible en ligne : <https://ageculturehumanities.org/WP/from-the-editors/>.
- SAÏD (Edward W.), *Du Style tardif : musique et littérature à contre-courant*, trad. Michelle Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012.
- SONTAG (Susan), “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, n° 39, 1972, p. 29-38.
- TWIGG (Julia) et MARTIN (Wendy), “The Field of Cultural Gerontology. An Introduction” dans *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, dir. Julia Twigg, Wendy Martin, Routledge, London and New York, 2015, p. 1-15.
- La Vieille fille : lectures d'un personnage*, dir. Lucie Joubert et Annette Hayward, Montréal, Triptyque, 2000.
- Vieillir féminin et écriture autobiographique*, dir. Annette Keilhauer, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 2007.
- WYATT-BROWN (Anne M.), “The Coming of Age of Literary Gerontology”, *Journal of Aging Studies*, n° 4, vol. 3, 1990, p. 299-315, disponible en ligne : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0890406590900298>.

2. Articles et ouvrages critiques sur les textes du corpus

- ARMSTRONG (Adrian), « Le manuscrit Phillipps 3644 : un recueil poétique inconnu de la fin du Moyen Âge », *Scriptorium*, n° 65, t. 2, 2011, p. 354-386, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_2011_num_65_2_4139.
- *Technique and Technology. Script, Print, and Poetics in France 1470-1550*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- *The Virtuoso Circle: Competition, Collaboration, and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012.
- et KAY (Sarah), *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ATTWOOD (Catherine), *Dynamic Dichotomy: The Poetic “I” in Fourteenth- and Fifteenth-Century French Lyric Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- *Fortune la contrefaite. L'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Champion, 2007.
- BECKER (Karin), *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigme, 1996.
- *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- « ‘Mais li simple et ignorant sont ceraseron’. Les fables dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps », dans *Itinérances de la fable. Transmissions, transferts et transactions. II, Le fablier*, n° 28, 2017, p. 53-76.

- BESSERMAN (Lawrence L.), *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- BLIGGENSTORFER (Susanna), « Les poèmes de supplication d'Eustache Deschamps » dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations. Actes du Colloque international de Spa (21-25 octobre 1998)*, dir. J.-P. Sosson, C. Thiry, S. Thonon et T. Van Hemelryck, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1999, p. 49-75.
- « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », dans *Autour d'Eustache Deschamps. Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 15-26.
- *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, 2005.
- CAYLEY (Emma), *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- « 'Je ne suis que l'escripvain' : la figure de l'auteur dans les débats poétiques au Moyen Âge », dans *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, dir. Jérôme Meizoz, Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, 2014, publié en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document2430.php>.
- CERQUIGLINI-TOULET (Jacqueline), “'Le Clerc et le Louche': Sociology of an Esthetic”, *Medieval and Renaissance Representation: New Reflections, Poetics Today*, vol. 5, n° 3, 1984, p. 479-491 (article republié en français dans *Comme mon coeur désire. Guillaume de Machaut, Le Livre du voir dit*, dir. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2001, p. 187-198.
- *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle : 'un engin si subtil'*, Paris, Champion, 2001 (1^{ère} éd. 1985).
- « Quand la voix s'est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », dans *La Présentation du livre. Actes du colloque de Paris X-Nanterre (4-6 décembre 1985)*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestreau, *Littérales*, n° 2, 1987, p. 313-327.
- « Actendez, actendez » dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, 1988, p. 39-47.
- *La Couleur de la mélancolie : la fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.
- « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la création au XIV^e siècle », dans *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, dir. Michel Zimmerman, Paris, Champion, 2001, p. 401-410.
- « Eustache Deschamps en ses noms », dans *Les « Dicter vertueulx » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 9-17.
- « Espèces d'espaces. Espace physique et espace mental dans la poésie de Charles d'Orléans », *Le Moyen français*, n° 70, 2012, p. 7-20.

- « À l'école de la mélancolie : quand un prince devient poète. Destin d'une image », dans *Être poète au temps de Charles d'Orléans (XV^e siècle)*, dir. Hélène Basso et Michèle Gally, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2012, p. 114-130.
- CHAPLEY (C. S.), *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1970.
- CORNILLIAT (François), « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens : analyse du *Labirynth de Fortune* et du *Sejour d'Honneur* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 13, 1987, p. 17-37, disponible en ligne : https://www.arlima.net/mp/octovien_de_saint-gelais.html#sej.
- « *Or ne mens* ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994.
- DAUPHANT (Clotilde), « 'Qu'est devenu David et Salemon ?' Les Hommes illustres dans la poésie d'Eustache Deschamps », *Questes*, n° 17, 2009, p. 99-110, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/questes/1648>.
- « Une approche des poésies pragmatiques de Deschamps », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, novembre-décembre 2013, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document8253.php>.
- *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BN fr. 840) : composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015.
- DOUDET (Estelle), « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? », dans *La Lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, dir. Sylvie Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 185-213.
- et KOOPMANS (Jelle), « L'obscénité dans les arts dramatiques d'expression française (1450-1550) », dans *Obscène Moyen Âge*, Paris, Champion, 2015, p. 217-266.
- DUFURNET (Jean), « Deux poètes du Moyen Âge en face de la mort : Rutebeuf et Villon », dans *Dies Illa: Death in the Middle Ages*, dir. Jane H. M. Taylor, Liverpool, Cavins, 1984, p. 155-175.
- *Villon : ambiguïté et carnaval*, Slatkine, Genève, 1992.
- DUPIRE (Noël), *Étude critique des manuscrits et éditions des poésies de Jean Molinet*, Paris, Droz, 1932.
- *Jean Molinet. La vie. Les œuvres*, Paris, Droz, 1932.
- FOEHR-JANSSENS (Yasmina), « *Tout uniment aimer*. Amour et prostitution dans la diction poétique de François Villon », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, dir. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 227-236.
- GALDERISI (Claudio), *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les « Rondeaux »*, Genève, Droz, 1993.
- « 'Comme monnoye descree'. La poésie de Charles d'Orléans, du langage imagé au réalisme figuré », *Le Moyen Français*, n° 60-61, 2007, p. 247-256.
- « De 'La prison Dedalus' à la mélancolie de la captivité anglaise. Charles d'Orléans en la prison de poésie », « *Le loro prigionieri* »: *scrittura dal carcere. Atti del colloquio*

- internazionale, Verona, 25-28 maggio 2005*, dir. Anna Maria Babbi et Tobia Zanon, Vérone, Fiorini, 2007, p. 97-115.
- *En regardant vers le país de France. Charles d'Orléans : une poésie des présents*, Orléans, Paradigme, 2007.
- GALLY (Michèle), « La 'merencolie', nouvel *ethos* lyrique ? L'art subtil de Charles d'Orléans », *Le Moyen Français*, n° 70, 2012, p. 73-82.
- GAUCHER-REMOND (Élisabeth), « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, n° 122, 2016, p. 21-40.
- HÛE (Denis), « Rouen, décembre 1511, quelques notes sur le lexique d'après-boire », *Le Moyen Français*, n° 35-36, 1994, p. 231-237.
- *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1450)*, Paris, Champion, 2002.
- HUNT (Tony), *Villon's Last Will. Language and Authority in the "Testament"*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- JEAY (Madeleine), *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- « *Les Évangiles des Quenouilles* : contre-texte de référence pour Jean Molinet et Eloy d'Amerval », dans *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, dir. Nelly Labère, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 113-123.
- « Dire ou ne pas dire. 'Faire catleya' au Moyen Âge », dans *Obscène Moyen Âge ?*, dir. Nelly Labère, Paris, Champion, 2015, p. 115-143.
- JOHNSON (Leonard W.), *Poets as Players. Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- KAY (Sarah), *The Place of Thought. The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- KEILHAUER (Annette), « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », *Gérontologie et société*, n° 114, vol. 28, 2005/3, p. 149-165.
- KENDRICK (Laura), "Rhetoric and the rise of public poetry: the career of Eustache Deschamps", *Studies in Philology*, vol. 80, 1983, p. 1-13.
- KOOPMANS (Jelle), "François Villon: Character Within or Without His Poetry?", dans *The Author as Character. Representing History Writers in Western Literature*, dir. Paul Franssen et Ton Hoenselaars, Madison, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 1999, p. 68-79.
- « Groseilles et Vaucelles », dans *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, dir. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 129-149.
- KUHN (David), *La Poétique de François Villon*, Seyssel, Champ Vallon, 1992 (1^{ère} éd. 1967, sous le nom de David Mus).
- LACASSAGNE (Miren), « 'Tiens ces trois points...' : didactisme et morale politique dans la poésie d'Eustache Deschamps », dans *Les « Dicitz vertueulx » d'Eustache Deschamps*.

- Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 183-195.
- LAFFITTE (Pierre Johan), « Maistre François, figure exemplaire dans le *Quart livre* », dans *Villon entre mythe et poésie. Actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*, dir. Jean Dufournet et Marcel Faure,
- LAILAW (James), « Les supplications de Deschamps. Le pouvoir de persuasion », dans *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 73-83.
- LASSABATÈRE (Thierry), *La Cité des hommes. Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris, Champion, 2011.
- LEFÈVRE (Sylvie), « L'Abuzé en court face à l'acteur : lectures de l'œuvre », dans *Le Pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, dir. Florence Bouchet, Sébastien Cazalas et Philippe Maupeu, Paris, Champion, 2020, p. 259-274.
- LEMAIRE (Jacques), « Un témoignage curieux sur Molinet en 1500 », *Romania*, n° 101, 1980, p. 106-115.
— *Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1994.
- LEPAGE (Yvan), « Villon et ses masques », dans *Villon hier et à jamais. Deux décennies de recherches sur François Villon*, dir. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Champion, 2020, p. 93-108 (première parution dans *Villon hier et aujourd'hui*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1993, p. 161-174).
- LUCKEN (Christopher), « À propos d'une nouvelle édition du manuscrit personnel de Charles d'Orléans », *Romania*, n° 131, 2013, p. 216-227.
- MAGNAN (Robert), *Aspects of Senescence in the Work of Eustache Deschamps*, PhD dissertation, Indiana University, 1985.
— "Eustache Deschamps and the Course of Life", dans *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet: His Work and his World*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press, 1998, p. 229-244.
- MARTINEAU-GÉNIEYS (Christine), *Le Thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 2009 (1^{ère} éd. 1978).
— « Corps chrétien, corps païen, ou la dramatique du corps chez Eustache Deschamps », *Razo, Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, « L'Image du corps humain dans la littérature et l'histoire médiévales », n° 2, 1981, p. 51-70.
- MAUPEU (Philippe), *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octavien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009.
— « Identité iconique. Eustache Deschamps, figure de l'humaine condition (*Le double lay de fragilité humaine*, BNF fr 20020) », dans *Récits en images de soi. Dispositifs. Actes du colloque Lyon 2 - Lyon 3 des 22-24 mars 2018*, *Revue textimage*, été 2020, p. 5,

disponible en ligne : https://revue-textimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/maupeu1.html.

MC CULLOCH (Florence), "Villon's Portrait of the Belle Heaulmière and Saint Mary the Egyptian", dans *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à J. R. Smeets*, dir. Q. I. M. Mok, I. Spiele et P. E. R. Verhuyck, Leiden, 1982, p. 187-193.

MINET-MAHY (Virginie), « Récupération lyrique et courtoise d'un genre : observations sur quelques 'congé d'Amours' en moyen français », *Les Lettres Romanes*, n° 55, 2001, p. 19-37.

— « Eustache Deschamps : images de lecteurs, autoportraits et toile de fond », *Studi Francesi*, n° 146, 2005, p. 225-239, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/34062#tocto2n1>.

— *L'Automne des images. Pragmatique de la langue figurée chez George Chastelain, François Villon et Maurice Scève*, Paris, Champion, 2009.

MÜHLETHALER (Jean-Claude), *Poétiques du quinzième siècle : situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983.

— « Introduction à la poétique de Pierre Chastelain : lecture du *Temps perdu* », *Vox Romanica*, n° 42, 1983, p. 157-169, disponible en ligne : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?type=pdf&pid=vxr-001:1983:42::175>.

— « Le drame du poète : quand dire, c'est rêver de faire. Parole subie et parole imposée chez Adam de la Halle, François Villon et Charles d'Orléans », dans *Villon at Oxford. The Drama of the Text*, dir. M. Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 238-281.

— « François Villon à l'école de la lettre pervertie : le début du *Testament* ou la satire impossible », dans « *Ce est li fruis selonc la letre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, dir. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 477-491.

— « L'amoureuse cuisine. Notes en marge du rondeau 277 de Charles d'Orléans », *Archipel*, n° 26, 2004, p. 35-46.

— « Culture de clerc et réalité curiale : *Le Séjour d'honneur* d'Octovien de Saint-Gelais ou les failles de l'idéal », dans *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, dir. Christian Freigang, Jean-Claude Schmitt, Chrystèle Blondeau et al., Berlin, Akademie, 2005, p. 263-286.

— *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

— « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 24, 2012, p. 21-36, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/crm/12897>.

— « Le prince-poète au lit : jeux avec l'horizon d'attente dans l'œuvre de Charles d'Orléans », dans *Lectures de Charles d'Orléans. Les Ballades*, dir. Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 109-122.

— « L'animal entre dénonciation satirique et récupération subjective. Deux bestiaires lyriques : Eustache Deschamps et Charles d'Orléans », dans *Du temps que les bestes*

- parloient. *Mélanges offerts au professeur Roger Bellon*, dir. Aurélie Barre et Valérie Méot-Bourquin, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 425-440.
- MÜLLER (Catherine), « 'Veillesse fait me jouer a telz jeux' : retour sur l'écriture ludique de Charles d'Orléans dans les rondeaux de la Saint-Valentin », dans *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglioni-Toulet*, éd. Sophie Albert, Mireille Demaules, Estelle Doudet *et al.*, Paris, Champion, 2015, t. 2, p. 915-936.
- PARUSSA (Gabriella), « 'Tuit voir ne sont pas bel a dire'. Les fables d'Eustache Deschamps ou la tradition didactique réinterprétée par un poète de cour », *Reinardus*, n° 7, 1995 p. 81-101.
- PIERDOMINICI (Luca), *La Bouche et le corps. Images littéraires du Quinzième siècle français*, Paris, Champion, 2003.
- PLANCHE (Alice), *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris, Champion, 1975.
- « Charles d'Orléans : l'exclusion et ses métaphores » dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1978, p. 401-418.
- « Le Livre de pensée de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », *Razo, Cahiers du Centre d'Études médiévales de Nice*, « Biographie et autobiographie », n° 10, 1990, p. 97-110.
- « Eustache Deschamps et Charles d'Orléans : échos ou rencontres ? », dans *Autour d'Eustache Deschamps. Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 185-198.
- POIRION (Daniel), « Création poétique et composition romanesque dans les premiers poèmes de Charles d'Orléans », dans *Revue des sciences humaines*, n° 90, 1958, p. 185-211 (art. republié dans *Écriture poétique et Composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 307-337).
- « La nef d'espérance : symbole et allégorie chez Charles d'Orléans », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, dir. Jean Charles Payen et Claude Régnier, Genève, Droz, 1970, t. 2, p. 913-928.
- *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine reprints, 1978 (1^{ère} éd. 1965).
- « L'enfance d'un poète : François Villon et son personnage », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. 1, p. 517-529.
- « Le temps perdu et retrouvé... au XV^e siècle », *Revue des sciences humaines*, n° 183, 1981, p. 71-84 (art. republié dans *Écriture poétique et Composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 427-441).
- POMEL (Fabienne), « Avatars allégoriques du *locus amoenus* : paysage et subjectivité dans quelques récits de songe du *Roman de la Rose* à Froissart », dans *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré*, dir. Christophe Imbert et Philippe Maupeu, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 51-69.

- RAULT (J. C.), « Les poèmes grivois d'Eustache Deschamps », *Le Moyen Âge*, n° 85, 1979, p. 275-296.
- REGALADO (Nancy Freeman), « La fonction poétique du nom propre dans le *Testament* de François Villon », *Cahiers de l'Association internationale des études française*, n° 32, 1980, p. 62-63, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1980_num_32_1_1207.
- “*Effet de réel, effet du réel : Representation and Reference in Villon’s Testament*”, dans *Images of Power: Medieval History, Discourse, Literature*, dir. Kevin Brownlee et Stephen Nichols, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1986, p. 237-246.
- ““En l’an de mon trentiesme aage’: Date, Deixis, and Moral Vision in Villon’s *Testament*”, dans *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Giuseppe Di Stefano, Françoise Ferrand *et al.*, Paris, Champion, 1988, p. 237-246.
- “*Speaking in Script: the Construction of Voice, Presence, and Perspective in Villon’s Testament*” dans *Oral Tradition in the Middle Ages*, dir. W. F. H. Nicolaisen, Binghamton, 1995, p. 211-225.
- “Villon’s legacy from *Le Testament of Jean de Meun*: Misquotation, Memory, and the Wisdom of Fools”, dans *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, dir. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 282-311.
- *L’Art poétique de François Villon : effet de réel*, trad. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2018.
- RIBÉMONT (Bernard), « Charles d’Orléans et le temps de la mélancolie », *Bulletin des Amis du Centre Jeanne d’Arc*, hors-série n° 2, 1998, p. 13-17.
- ROCCATI (Giovanni Matteo), « Sur quelques textes d’Eustache Deschamps témoignant de la fonction comique du poète de cour », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 283-297.
- « La réception de l’œuvre d’Eustache Deschamps aux XV^e et XVI^e siècles : des textes sans auteur », dans *L’Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dir. Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, 2006, p. 277-302.
- RODRIGUEZ (Antonio), « ‘À ce jour de Saint Valentin’ : les objectivations lyriques de l’affectivité chez Charles d’Orléans », *Le Moyen français*, n° 42, 1998, p. 7-18.
- ROELLENBLECK (Georg), « Le temps dans le *Testament* de François Villon », dans *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, dir. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 312-330.
- SANTUCCI (Monique), « Les prières dans les *Faictz et Dictz* de Molinet », dans *La Prière au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1981, p. 495-514, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2840?lang=fr>.
- SARGENT-BAUR (Barbara Nelson), *Brothers of Dragons: “Job Dolens” and François Villon*, New York and London, Garland, 1990.

- “Persuasion and ‘special’ pleading in François Villon”, *Fifteenth-Century Studies*, n° 22, 1995, p. 1-18.
- SCOLLEN-JIMACK (Christine), « Deschamps fabuliste », dans *Autour d’Eustache Deschamps. Actes du colloque du Centre d’études médiévales de l’Université de Picardie–Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d’études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 221-232.
- SICILIANO (Italo), *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1934.
- SIEFFERT (Mathias), *L’Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, thèse de doctorat soutenue le 25 juin 2018 à l’Université de Paris 3.
- SINNREICH-LEVI (Deborah M.), “The Female Voice of the Male Poet: Eustache Deschamps’s *Voix Féminisée*”, dans *Voices in Translation. The Authority of ‘Olde Bookes’ in Medieval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi et Gale Sigal, New York, AMS Press, 1992, p. 217-218.
- “The Feminist Voice of the Male Misogynist Poet: Deschamps’s Poems in Women’s Voices”, dans *Eustache Deschamps French Courtier-Poet. His Work and His World*, dir. Deborah M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press, Inc., 1998, p. 123-130.
- SMETS (An), « Entre la littérature et la politique : autour de deux débats d’animaux de Jean Molinet », *Reinardus*, n° 15, 2002, p. 145-160.
- SOBCZYK (Agata), « La place du Moi dans les poèmes d’Eustache Deschamps », dans *Autour d’Eustache Deschamps. Actes du colloque du Centre d’études médiévales de l’Université de Picardie–Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d’études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 233-243.
- STAROBINSKI (Jean), « L’encre de la mélancolie », *La Nouvelle Revue Française*, n° 122, 1963, p. 410-423.
- SUÁREZ (María Pilar), « La mère et la femme fatale chez Villon », *Bien dire et bien apprendre*, n° 16, 1998, p. 237-245.
- TAYLOR (Jane H. M.), *The Poetry of François Villon: Text and Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- *The Making of Poetry: Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007.
- THOMAS (Jacques T. E.), *Lecture du « Testament » Villon : huitains I à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève, Droz, 1992.
- « Autour de la Belle Heaumière, sur quelques vers du *Testament Villon* », *Romania*, t. 133, n° 3-4, 2015, p. 446-469.
- VAN HEMELRYCK (Tania), « Le Viel Homme et la Mort. Observations sur le *Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres Romanes*, n° 51, 1997, p. 19-34.
- VERHUYCK (Paul), « Jean Molinet et les étapes de la vieillesse. *Du bas mestier les plus grans coups sont oultre* », dans *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et*

représentations. *Actes du Colloque international de Spa (21-25 octobre 1998)*, dir. J.-P. Sosson, C. Thiry, S. Thonon et T. Van Hemelryck, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1999, p. 421-450.

VIGNERON (Fleur), *Les Saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

— « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », dans *Particularités physiques et marginalité dans la littérature, Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XXXI, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 71-88.

— « Entre instruire et plaire : les fables d'Eustache Deschamps », dans *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, dir. Danièle James-Raoul et Olivier Soutet, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 819-832.

— « Le fruit d'hiver et le faucon en cage : Charles d'Orléans et Jean Régnier, prisonniers de guerre », *Quaderni di filologia e lingue romanze*, n° 31, 2016, p. 31-74.

WALTER (Philippe), « Le fardeau de Saturne ou la mélancolie de François Villon dans le *Lais* », dans *Riens ne m'est seur que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amis et amis*, dir. Jean-Claude Mühletahler et Denis Billotte, Genève, Slatkine, 2001, p. 307-320.

WOLFZETTEL (Friedrich), « La poésie lyrique en France comme mode d'appréhension de la réalité : remarques sur l'invention du sens visuel chez Machaut, Froissart, Deschamps et Charles d'Orléans », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, t. I, p. 409-419.

— « Abundante Rhetorik. Selbstverständnis und historische Funktion der lyrischen Sprache von Machaut zu den Grands Rhétoriciens », dans *Musique naturelle: Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, dir. Wolf-Dieter Stempel, München, Fink, 1995, p. 75-104.

— *La Poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France*, Paris, Champion, 2015.

ZINK (Michel), *Froissart et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

— « 'Mis pour mourir ou feurre de prison' : le poète, leurre du prince », dans *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, dir. Jacques Paviot et Jacques Verger, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 677-685.

3. Autres articles et ouvrages critiques

ALVERNY (Marie-Thérèse d'), « L'homme comme symbole : le microcosme », *Spoleto, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, "Simboli e simbologia nell'alto Medioevo", n° 23, 1976, p. 123-183.

AMOSSY (Ruth), *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

— *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

- *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- ARIÈS (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1973.
- L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVII^e siècle*, dir. Elisabeth Gaucher-Rémond et Jean Garapon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable, Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- BEC (Pierre), *Burlesque et obscénité chez les troubadours : pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- BELLENGER (Yvonne), « L'obscénité facétieuse dans la poésie française après 1550 », *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1er octobre 1977, Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 7, 1977, p. 97-103.
- BERNARD (Katy), « Les dés du Duc : Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu poétique de la liberté sexuelle », dans *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Champion, 2015, p. 87-114.
- BISIACCO-HENRY (Nella), « L'invective dans la poésie comico-réaliste italienne », dans *L'Invective au Moyen âge : France, Espagne, Italie, actes du colloque L'Invective au Moyen âge, Paris, 4-6 février 1993*, dir. Éric Beaumatin et Michel Garcia, *Atalaya*, n° 5, automne-hiver 1994, p. 85-100.
- BRANCHER (Dominique), « La révolte du membre : épopée organique et dissidence stylistique dans la littérature médicale renaissante », dans *Obscénités renaissantes*, dir. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, p. 215-236.
- BRAYER (Édith), « Livres d'heures contenant des textes en français », *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, n° 12, 1964, p. 31-102, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/rht_0073-8204_1964_num_12_1963_1010.
- BULLOUGH (Vern L.), "On Being a Male in the Middle Ages", dans *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, dir. Clare A. Lees, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1994, p. 31-46.
- BURGHGRAEVE (Delphine), MÜHLETHALER (Jean-Claude) et SCHERTZ (Claire-Marie), « Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale », dans *Un Territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, dir. Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9-51.
- BURNS (E. Jane), *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- COMBE (Dominique), « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 39-79.
- A Cultural History of the Human Body. Vol. 2: In the Medieval Age*, dir. Linda Kalof, Oxford-New York, Berg, 2014.

- DARMON (Pierre), *Le Tribunal de l'impuissance, virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1979.
- DELUMEAU (Jean), *Le Péché et la peur : la culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- DELVALLÉE (Ellen), *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*, Genève, Droz, 2021.
- DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- DORAIS (David), *Le Corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pum/9316>.
- DORIO (Pauline), « *La Plume en l'absence* ». *Le devenir familier de l'épître en vers dans les recueils imprimés de poésie française (1527-1555)*, Genève, Droz, 2020.
- DOUDET (Estelle), « Un Automne impensé. Johan Huizinga et l'histoire littéraire française aux XX^e-XXI^e siècles », dans *L'Odeur du sang et des roses. Relire Johan Huizinga aujourd'hui*, dir. Élodie Lecuppre-Desjardin, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 87-100.
- GONTHIER (Nicole), « Maquerelles et maquerillage au XV^e siècle d'après quelques sources dijonnaises », dans *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international des 18 et 19 mai 2006*, dir. Corinne Pierreville, Lyon, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 143-151.
— « Vieux..., vieille... », dans « *Sanglant Coupaul ! Orde Ribaude !* ». *Les Injures au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 176-177.
- GOUREVITCH (Aaron), *Les Catégories de la culture médiévale*, trad. Hélène Courtin et Nina Godneff, Paris, Gallimard, 1983.
- GOYET (Francis), *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- GROSSEL (Marie-Geneviève), « *Por la biauteit dont vo cors est torchiés...* L'inversion esthétique dans les Sottes-Chansons », dans *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/4028>.
- HANSEN (Elaine T.), «The Feminization of Men in Chaucer's *Legend Of Good Women*», dans *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, dir. Sheila Fisher et Janet E. Halley, Knoxville, University of Tennessee Press, 1989, p. 51-70.
- HEINICH (Nathalie), *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Histoire de la virilité. Tome 1. L'Invention de la virilité De l'Antiquité aux Lumières*, dir. Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2011.

- Histoire des femmes en Occident. Tome 2 : Le Moyen Âge*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1990.
- HÛE (Denis), « Le Chant Royal : le Pur et le Patois », dans *Conformité et déviations au Moyen Âge. Actes du deuxième colloque international de Montpellier*, « Les cahiers du CRISIMA », n° 2, dir. Marcel Faure, Montpellier, Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Âge, 1995, p. 191-206.
- HUIZINGA (Johan), *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 2002.
- JACQUART (Danielle) et THOMASSET (Claude), *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- JACQUART (Danielle), « La Morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge », *Micrologus, Discourses of the Body*, Turnhout, Brepols, vol. I, 1993, p. 81-98.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin) et SAXL (Fritz), *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- KOOPMANS (Jelle), « Contre-textes et contre-sociétés » dans *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, dir. Nelly Labère, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 53-61.
— « Johan Huizinga et la 'morphophilie' des années 1920 », dans *L'Odeur du sang et des roses. Relire Johan Huizinga aujourd'hui*, dir. Élodie Lecuppre-Desjardin, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.
- LABÈRE (Nelly), « Corps-ne-mens » dans *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Champion 2015, p. 161-212.
- LAUBNER (Jérôme), « La 'chair molle' de la vérole : réflexions sur une virilité vérolée », dans *Molleses renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. Daniel Maira, Genève, Droz, 2021, p. 113-131.
— *Vénus malade : représentations de la vérole et des vérolés dans les discours littéraires et médicaux en France (1495-1630)*, thèse de doctorat en cours à l'Université de Bâle et à Sorbonne Université, soutenance prévue le vendredi 18 juin 2022.
- LEFÈVRE (Sylvie), « La lettre et ses adresses », dans *Medieval Letters: Between Fiction and Document*, dir. Christian Høgel et Elisabetta Bartoli, Turnhout, Brepols, 2015, p. 335-358.
- LE GOFF (Jacques), TRUONG (Nicolas), *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, L. Levi, 2003.
- LESTRINGANT (Frank) et MOUSSA (Sarga), « Liminaire », *Homo viator. Le voyage de la vie (XV^e -XX^e siècles)*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 245, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1997, p. 7-11.
- LIPKING (Lawrence), *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988.
- Masculinity in Medieval Europe*, dir. Dawn Hadley, London-New York, Longman, 1999.

- Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, dir. Clare A. Lees, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1994.
- MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MOULINIER-BROGI (Laurence), « Esthétiques et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n° 46, 2004, p. 55-72.
- NAHOUM (Véronique), « La belle femme ou le stade du miroir en histoire », *Communications*, « La nourriture. Pour une anthropologie bioculturelle de l'alimentation », n° 31, 1979, p. 22-32.
- NEAL (Derek G.), *The Masculine Self in Medieval England*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2008.
- Obscène Moyen Âge ?*, dir. Nelly Labère, Paris, Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2015.
- L'Odeur du sang et des roses. Relire Johan Huizinga aujourd'hui*, dir. Élodie Lecuppre-Desjardin, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.
- LOUDIN (Fanny), « La pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *Camenuiae*, n° 2, juin 2008, disponible en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/f_oudin.pdf.
- Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001.
- Prier au Moyen Âge. Pratiques et expériences (V^e-XV^e siècles)*, dir. Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère, Turnhout, Brepols, 1991.
- RABATÉ (Dominique), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 65-79.
- Rereading Huizinga. Autumn of the Middle Ages a Century Later*, dir. Peter Arnade, Martha Howell et Anton van der Lem, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.
- RIBÉMONT (Bernard), « Un corps humain animé ; un corps humain irrigué. L'encyclopédisme et la théorie du corps » dans *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du colloque d'Orléans, 15-16 mai 1992*, dir. Bernard Ribémont, Caen, Paradigme, 1993, p. 185-206.
— *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007.
- RICHLIN (Amy), *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, 2^e édition, New York-Oxford, Oxford University Press, 1992.
- RICŒUR (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- ROY (Bruno), « L'humour érotique au XV^e siècle », dans *L'Érotisme au Moyen Âge*, dir. Bruno Roy, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1977, p. 155-164.
- SAGAERT (Claudine), *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

- SCHMITT (Jean-Claude), *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2015.
- Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings. Essays in Feminist Contextual Criticism*, dir. Sheila Fisher et Janet E. Halley, Knoxville, University of Tennessee Press, 1989.
- SMAGGHE (Laurent), *Les Émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- SPECHT (Henrik), « The Beautiful, the Handsome, and the Ugly: Some Aspects of Character Portrayal in Medieval Literature », *Studia Neophilologica*, n° 56, 1984, p. 129-46.
- SPITZER (Leo), « A Note on the Poetic and Empirical 'I' in Medieval Authors », *Traditio*, n° 4, 1946, p. 414-422.
- SWIFT (Helen), « La subjectivation de l'espace allégorique : paysages mélancoliques », dans *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré*, dir. Christophe Imbert et Philippe Maupeu, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 87-105.
- TANASE (Gabriela), *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, Champion, 2010.
- THOMASSET (Claude), « Le corps féminin ou le regard empêché », *Micrologus*, «Discourses of the Body», Turnhout, Brepols, 1993, vol. I, p. 99-114.
- TUCCI (Patrizio), « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, n° 63, 2011, p. 263-277.
- UELTSCHI (Karin), *La Didactique de la chair. Approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1993.
- VAUCHEZ (André), *La Spiritualité du Moyen Âge occidental : VIII^e-XIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1994.
- VIGARELLO (Georges), *Le Sentiment de soi : histoire de la perception du corps XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016.
- VINCENSINI (Jean-Jacques), « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, « Le motif en sciences humaines », t. 25, n° 2, 1995, p. 257-265, disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/40989729?casa_token=5xkWcwbLoH8AAAAA%3AylalGeDN8jUx3gJv-_zhqq20_EvUifCEs6FsIA3xpnBGUN3ZmWUPVEK4PrzlvXM0EaPThTxvxBcmobJcmt69kejtyBFE1CO-PSnPo9HgTJ_2jBN-PZTCw&seq=1.
- ZINK (Michel), *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- ZUMTHOR (Paul), *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.
- *Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

— « Les masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. Marie-Louise Ollier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; Paris, J. Vrin, 1988, p. 9-21.

4. Dictionnaires

Dictionnaire du moyen français, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 2020, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

Dictionnaire érotique ancien français, moyen français, Renaissance, éd. Rose M. Bidler, CERES, Montréal, 2002.

Nouveau dictionnaire historique des locutions : ancien français, moyen français, Renaissance, dir. Giuseppe Di Stefano, Turnhout, Brepols, 2015 (2 vol.).

Index

- Abuzé en Court (L')*, 11, 396, 397, 403, 404, 419, 420, 492, 501, 515
- Adam de la Halle, 17, 30, 249, 433, 507, 516
- Amossy (Ruth), 22, 24, 28, 326, 520
- Armstrong (Adrian), 7, 32, 43, 54, 110, 111, 155, 165, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 511
- Attwood (Catherine), 325, 370, 492, 511
- Beauvoir (Simone de), 14, 15, 20, 258, 304, 509
- Becker (Karin), 33, 46, 74, 79, 81, 103, 107, 108, 135, 144, 145, 355, 390, 391, 405, 408, 417, 418, 502, 511
- Bernard (Katy), 172, 173, 193
- Bliggenstorfer (Susanna), 227, 228, 407, 416, 474, 475, 478, 482, 484, 487, 512
- Boèce, 30, 56, 503
- Brasdefer (Jean), 215, 217, 218, 231, 252, 291, 503
- Burghraeve (Delphine), 27, 28, 266, 363, 366, 376, 387, 512, 521
- Cayley (Emma), 32, 374, 387, 512
- Cerquiglini-Toulet (Jacqueline), 19, 24, 25, 72, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 153, 154, 163, 327, 337, 340, 341, 352, 368, 396, 397, 399, 422, 423, 424, 425, 506, 512, 515, 517
- Champion (Pierre), 11, 332, 333, 334, 501
- Charles d'Orléans, 11, 29, 31, 32, 48, 49, 64, 65, 75, 76, 83, 84, 86, 87, 88, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 120, 122, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 160, 164, 169, 174, 175, 177, 182, 188, 189, 191, 192, 193, 196, 219, 229, 267, 272, 286, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 354, 357, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 388, 395, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 444, 448, 464, 471, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 498, 501, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 520
- Chastellain (Pierre), 11, 31, 32, 48, 75, 82, 83, 84, 97, 129, 136, 137, 138, 140, 357, 372, 373, 388, 423, 468, 501, 506, 516
- Cretin (Guillaume), 109, 385, 386, 387, 522
- Dauphant (Clotilde), 33, 51, 80, 170, 171, 281, 339, 418, 498, 501, 513
- Dehondt (Louise), 183, 211, 229, 506
- Deschamps (Eustache), 7, 11, 19, 20, 21, 31, 32, 33, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 174, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 215, 219, 220, 221, 223, 227, 228, 229, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 325, 328, 329, 331, 332, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 346, 351, 352, 364, 365, 367, 371, 374, 375, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 436, 438, 439, 442, 443, 444, 447, 448, 449, 455, 456, 459, 461, 462, 470,

471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478,
 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486,
 487, 488, 489, 492, 493, 498, 501, 506,
 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518,
 519, 520
 Dorais (David), 171, 174, 175, 204, 206,
 229, 256, 522
 Dorio (Pauline), 111, 112, 479, 522
 Doudet (Estelle), 7, 13, 14, 111, 114, 165,
 337, 385, 386, 513, 517, 522
Douze mois figurez (Les), 56, 58, 59, 70,
 501
 Dupire (Noël), 11, 109, 110, 111, 113, 189,
 502, 513
 Froissart (Jean), 11, 31, 32, 50, 53, 54, 55,
 62, 63, 64, 84, 93, 94, 95, 117, 118, 119,
 121, 156, 263, 342, 343, 344, 346, 347,
 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355,
 357, 360, 361, 362, 375, 404, 473, 501,
 517, 520
 Galderisi (Claudio), 49, 140, 153, 157, 489,
 490, 506, 513
 Garençières (Jean de), 383, 384, 388
 Gaucher-Rémond (Élisabeth), 7, 105, 106,
 123, 128, 129, 521
 Horace, 41, 77, 78, 80, 84, 171, 236, 238,
 254, 330, 503
 Hüe (Denis), 24, 27, 80, 122, 152, 165, 196,
 504, 506, 512, 514, 516, 518, 523
 Huë (Denis), 196
 Huizinga (Johan), 13, 14, 19, 20, 26, 327,
 413, 522, 523, 524
 Hyatte (Reginald), 18, 19, 85, 102, 180,
 448, 449, 507
 Jeay (Madeleine), 75, 80, 149, 164, 173,
 175, 178, 179, 185, 188, 190, 212, 228,
 232, 256, 514
 Johnson (Leonard W.), 164, 167, 170, 174,
 178, 179, 181, 265
 Juvéнал, 77, 78, 79, 84, 244, 245, 503
 Kay (Sarah), 16, 43, 54, 155, 299, 350, 351,
 509, 511, 514
 Koopmans (Jelle), 13, 82, 165, 176, 252,
 288, 356, 360, 503, 513, 514, 523
 Labère (Nelly), 164, 167, 169, 172, 173,
 175, 176, 177, 257, 514, 523, 524
 Lacassagne (Miren), 154, 405, 406, 512,
 514, 515
 Le Fèvre de Ressons (Jean), 11, 31, 32, 107,
 114, 115, 216, 218, 226, 227, 231, 232,
 249, 250, 251, 255, 308, 318, 351, 449,
 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458,
 459, 460, 465, 470, 497, 502
 Lefèvre (Sylvie), 7, 109, 111, 397, 420, 513,
 515, 523
 Machaut (Guillaume de), 24, 31, 125, 185,
 329, 330, 352, 389, 504, 512, 517, 520
 Magnan (Robert), 21, 33, 50, 51, 52, 53, 58,
 59, 72, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 227, 228,
 244, 263, 346, 411, 412, 515
 Martineau-Génieys (Christine), 11, 72, 411,
 412, 451, 467, 502, 515
 Matthieu de Vendôme, 77, 236, 237, 240
 Maudoux (Julien), 211, 218, 225, 226, 236,
 239, 507
 Maupeu (Philippe), 7, 69, 74, 118, 138, 316,
 343, 353, 369, 374, 396, 397, 404, 411,
 503, 515, 517, 525
 Maximianus, 172, 504
 Meizoz (Jérôme), 25, 27, 28, 366, 376, 387,
 512, 524
 Meschinot (Jean), 11, 32, 62, 75, 84, 88,
 131, 132, 157, 368, 401, 464, 469, 470,
 502
 Minet-Mahy (Virginie), 142, 143, 148, 150,
 156, 188, 331, 333, 335, 336, 338, 377,
 401, 490, 501, 516
 Minois (Georges), 15, 102, 328, 344, 508
 Molinet (Jean), 11, 21, 31, 32, 33, 66, 67,
 72, 73, 75, 77, 84, 87, 88, 89, 90, 98, 107,
 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
 116, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132,
 158, 163, 164, 169, 174, 175, 176, 177,
 178, 179, 181, 183, 188, 189, 190, 191,
 192, 193, 195, 196, 197, 202, 203, 204,
 385, 386, 387, 497, 502, 507, 513, 514,
 515, 518, 519
 Montandon (Alain), 16, 17, 509, 510, 511
 Morawski (Joseph de), 215, 218, 231, 291,
 503
 Mühlethaler (Jean-Claude), 7, 11, 27, 28,
 99, 111, 118, 119, 122, 136, 137, 144,
 147, 191, 192, 193, 266, 288, 329, 333,
 336, 338, 339, 340, 354, 357, 358, 359,
 363, 366, 369, 376, 377, 387, 394, 397,
 399, 402, 405, 406, 408, 428, 429, 432,
 433, 434, 435, 437, 440, 442, 450, 466,
 468, 483, 490, 501, 502, 512, 516, 521
 Nesson (Pierre de), 12, 31, 32, 114, 115,
 116, 412, 431, 449, 450, 451, 452, 453,

454, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466,
 467, 469, 502
 Notz (Marie-Françoise), 86, 508
 Novare (Philippe de), 47, 225, 395, 413,
 423, 504
 Oudin (Fanny), 111, 112, 450, 456, 524
 Ovide, 155, 159, 170, 171, 217, 218, 219,
 221, 231, 243, 244, 258, 271, 274, 280,
 504
Parnasse satyrique du quinzième siècle
(Le), 11, 66, 164, 166, 167, 169, 174,
 175, 176, 177, 182, 191, 199, 200, 201,
 205, 206, 234, 235, 247, 248, 255, 502
Petite anthologie palinodique, 165, 173,
 174, 184, 194, 504
 Pizan (Christine de), 35, 75, 82, 102, 156,
 223, 265, 268, 269, 291, 298, 311, 312,
 460, 504
 Planche (Alice), 18, 19, 41, 71, 73, 76, 130,
 131, 132, 133, 140, 146, 150, 151, 212,
 230, 239, 243, 252, 262, 268, 269, 368,
 489, 490, 508, 517
 Poirion (Daniel), 18, 19, 125, 136, 137, 149,
 325, 331, 333, 334, 335, 358, 377, 380,
 475, 480, 517
 Pomel (Fabienne), 118, 517
 Pot (Olivier), 347, 348, 358, 369
 Premierfait (Laurent de), 30
 Regalado (Nancy Freeman), 27, 305, 354,
 355, 358, 359, 518
 Régnier (Jean), 11, 41, 67, 68, 70, 107, 108,
 120, 149, 153, 424, 502, 517, 520
 Ribémont (Bernard), 17, 18, 19, 56, 141,
 206, 212, 215, 218, 219, 220, 226, 291,
 508, 518, 524
Roman de la Rose (Le), 11, 43, 44, 53, 66,
 82, 101, 118, 139, 213, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 224, 231, 244, 264, 266,
 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 287,
 288, 289, 291, 306, 314, 354, 359, 434,
 458, 504, 507, 508, 511, 517, 518
 Rutebeuf, 30, 124, 136, 303, 394, 402, 504,
 513
 Sagaert (Claudine), 240, 243, 249, 254, 257,
 260, 313, 524
 Saïd (Edward), 29, 30, 511
 Saint-Gelais (Octovien de), 11, 69, 73, 74,
 77, 117, 118, 119, 120, 121, 153, 155,
 343, 353, 369, 392, 394, 395, 396, 404,
 416, 502, 515, 516
 Santucci (Monique), 115, 116, 518
 Schertz (Claire-Marie), 27, 28, 266, 363,
 366, 376, 387, 521
 Schuster Cordone (Caroline), 260, 302,
 303, 319
 Sears (Elizabeth), 42, 46, 47, 49, 50, 54, 56,
 58, 509
 Segni (Lothaire de), 50, 51, 80, 346, 451,
 458, 460
 Shahar (Shulamith), 16, 18, 41, 42, 43, 70,
 85, 509
 Taillevent (Michault), 12, 29, 31, 32, 45, 46,
 48, 49, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 83, 84, 88,
 91, 96, 97, 129, 130, 131, 136, 138, 140,
 150, 164, 175, 182, 187, 188, 191, 196,
 343, 357, 371, 372, 373, 394, 414, 415,
 416, 421, 422, 423, 424, 434, 435, 436,
 438, 439, 447, 448, 449, 468, 470, 498,
 502, 505, 506, 516, 519
 Tanase (Gabriela), 26, 525
 Taylor (Jane H. M.), 250, 252, 272, 273,
 306, 375, 376, 377, 381, 513, 514, 516,
 518
 Thomas (Jacques T. E.), 253, 270, 271, 282,
 434, 435, 437, 440, 468
 Thomasset (Claude), 143, 186, 206, 224,
 249, 256, 257, 520, 523, 525
 Van Hemelryck (Tania), 136, 415, 423,
 506, 509, 512, 513, 518, 519, 520
 Verhuyck (Paul), 21, 82, 109, 127, 128,
 132, 163, 189, 190, 249, 503, 516, 519
 Vigneron (Fleur), 7, 44, 56, 59, 61, 62, 63,
 64, 65, 125, 143, 145, 153, 157, 158, 318,
 346, 347, 348, 354, 475, 476, 478, 480,
 483, 485, 506, 520
 Villon (François), 11, 20, 26, 27, 29, 32, 35,
 66, 86, 89, 131, 143, 158, 185, 196, 213,
 215, 220, 221, 222, 223, 235, 237, 246,
 247, 249, 250, 251, 252, 253, 261, 263,
 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273,
 277, 278, 281, 282, 283, 284, 287, 288,
 289, 293, 301, 304, 305, 306, 307, 308,
 309, 310, 311, 315, 320, 342, 343, 344,
 346, 347, 348, 354, 355, 356, 357, 358,
 359, 360, 361, 362, 363, 369, 371, 372,
 375, 388, 398, 402, 425, 433, 434, 435,
 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443,
 444, 447, 450, 465, 466, 467, 469, 470,
 479, 498, 502, 506, 509, 513, 514, 515,
 516, 517, 518, 519, 520

Wolfzettel (Friedrich), 389, 390

Zink (Michel), 20, 30, 153, 156, 157, 158,
303, 340, 344, 349, 368, 389, 402, 504,
505, 520, 525

Ziolkowski (Jan M.), 224, 225, 509

Zumthor (Paul), 20, 25, 26, 27, 129, 340,
355, 368, 402, 423, 512, 518, 525

Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	5
Note sur l'écriture inclusive	9
Notes sur les abréviations utilisées et les éditions de référence.....	11
Introduction.....	13
Première partie : Des « chefs gris » aux « vits d'orliens » : saisir poétiquement les corps de la vieillesse.....	37
Chapitre 1 : Vieilleses pétrifiées ? La permanence d'un cadre d'expression	41
I. Poésie et discours de savoir sur le corps sénescant	42
1. La théorie des humeurs pour toile de fond	44
2. Les schémas des âges de la vie : une déréalisation du corps ?	49
3. Le primat poétique des saisons	55
4. Prendre corps : quand les discours de savoir matérialisent la sénescence	65
II. Un corps commun : constance des signes minimaux de vieillesse	71
1. « Blans et chanus » : la blancheur de la chevelure, marqueur suffisant de sénescence ?	71
2. Une écriture du corps malade	74
3. Des vieillards corps et âme	83
III. Une opposition en partage : l'antagonisme corps de jeunesse / corps de vieillesse	85
1. Corps de jeunesse et subjectivité du souvenir	86
2. S'imaginer jeune, construire un point de vue rétrospectif sur l'amour	91
3. Constance du corps binaire, diversité des relations au passé	96
IV. « Du renc des vieulx » : le corps sénescant, un corps pour tous.....	98
Chapitre 2 : Métamorphoses singulières du corps de vieillesse	105
I. Monstrations du corps vieillissant et dispositifs de l'intime.....	106
1. De la lettre à la prière, confessions et corps adressés	107
2. Vieilleses en chambre : la construction spatiale d'une proximité	117
II. Se donner un corps : autoportraits et sénescences sur mesure.....	123
1. Le choix d'une défaillance pour marque distinctive	124
2. Saisir le corps devenu : autodiagnostic et narrations d'une évolution	130
III. Objets et figures transitionnels du vieillir.....	139
1. Personnification de Vieillesse et corps assaillis	139
2. Animaux et objets : avatars de corps vieilli	141
3. Vieux cheval et fruit d'hiver : corps hybridés de la vieillesse	152
Chapitre 3 : Obscénités sénescantes ? Poèmes de l'impuissance sexuelle	163
I. Molleses en série : une circulation accrue des thèmes et des images de l'impuissance	165
1. L'impuissance à la loupe : scruter et autonomiser l'organe défaillant	166

2. Images de l'amollissement : l'inversion de procédés métaphoriques éculés	173
3. Défaillances en opposition : regard sur soi, regard de l'autre	180
II. Les attraites de l'affaïssement : l'impuissance comme vogue de l'identité poétique ...	185
1. De la provocation à la complicité masculine : fonctions du corps sénescant adressé en contexte obscène	186
2. Impuissances subjectives et niveaux d'intégration biographique	194
3. L'obscène exemplaire ou les vertus didactiques de l'impuissance	202
Deuxième partie : Le vieillissement au féminin : vers d'hommes, sénescences de femmes	
.....	209
Chapitre 4 : Les potentialités réduites du vieillissement au féminin	215
I. La <i>vetula</i> : une identité textuelle contraignante.....	216
1. Des personnages restreints à un discours comique sur l'amour	217
2. Le mécanisme du rejet : les <i>vetulae</i> , cibles privilégiées des invectives	230
II. Le corps des vieillardes et ses marqueurs privilégiés de sénescence	240
1. Une hideur superlative : vieilles monstrueuses et corps déréalisés	241
2. La puanteur des vieilles, un trait spécifiquement féminin	254
3. Des femmes vieilles plus jeunes ? Un poncif à l'épreuve des textes	260
Chapitre 5 : Incarner le vieillissement au féminin, déplacer le type.....	265
I. Du rejet à l'identification : construire la possibilité d'une empathie.....	268
1. Les vieillardes, figures de projection possibles et marqueurs de poétique	269
2. Un comique nuancé : vers un lyrisme de la perte	278
II. Quelle recherche d'expression propre à ces voix de femmes ?	289
1. Particularités du discours des femmes vieillissantes chez Deschamps : véhémence et recherche d'une dissociation des figures	290
2. La Belle Heaulmière de Villon : construire un personnage remarquable de vieillarde	304
III. Gommer la matérialité du corps, rendre aux vieilles femmes une majesté	310
1. Extraire le corps des femmes vieillissante d'un régime obscène	311
2. Représenter l'irreprésentable : le désert d'amour et le corps-paysage	315
Troisième partie : Des privilèges de l'âge : les bénéfiques d'une identité poétique blanchissante.....	321
Chapitre 6 La vieillesse n'est-elle qu'un costume parmi d'autres ?.....	325
I. Intermittences de l'âge : jeunesse, vieillesse et alternance des masques	326
1. Survivances du printemps	328
2. L'hiver en plein cœur de l'été	342
II. Prédominances poétiques de l'âge : défendre une position de vieillard.....	362
1. Une <i>persona</i> qui détermine les autres ? La sénescence, <i>hyperethos</i> ou masque auxiliaire	362
2. S'affirmer en vieux poète face aux jeunes : de l' <i>ethos</i> à la posture	374
Chapitre 7 : Incarner la leçon : didactismes sénescents	389
I. L'utilité d'un type : le masque du vieillard au service de la communication didactique	391
1. De la bougonnerie naturelle à la leçon bien comprise	392
2. Temps qui passe et hauteur de vue	393

3. Gérontophobie et périls moraux	398
II. La sénescence, instrument de renouvellement de la leçon	401
1. Le corps-miroir de Deschamps	402
2. <i>Memento mori</i> et <i>memento senescere</i>	411
3. Vers une spécialisation de la leçon portée par les corps sénescents	417
III. Grand âge sans moralité : le refus de la transmission	425
1. Une sénescence sans emploi : l'exemple de Charles d'Orléans	425
2. Villon et le détournement d'une morale de vieillard	433
Chapitre 8 : Sénescence et persuasion : appuyer la requête	447
I. Vieux poètes et requêtes chrétiennes : Jean Le Fèvre, Pierre de Nesson, la sénescence pour argument.....	449
1. <i>Ethos</i> vieillissant et requêtes liées au salut	451
2. L'âge concerté de la requête : exhiber ou gommer le vieillissement	453
3. Le cas du vieux Job de Nesson : à la recherche des constantes discursives des supplications de vieillards	459
II. Décaler la requête : la sénescence pour principe ludique ?	470
1. Vieillissement et requête amoureuse : une variation teintée d'amertume	471
2. Supplique ou attaque : usages vertusiens de la requête en milieu curial	474
3. L'indigence sublime d'un vieux prince : Charles d'Orléans ou la requête comme élévation	488
Conclusion	495
Bibliographie	501
Index	527