



HAL
open science

Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles

Rozoumniak Elena

► **To cite this version:**

Rozoumniak Elena. Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles : étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales. Art et histoire de l'art. Paris IV Sorbonne, 2006. Français. NNT : 2006PA040146 . tel-03273322

HAL Id: tel-03273322

<https://hal.science/tel-03273322>

Submitted on 29 Jun 2021

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.

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE "MONDES ANCIENS ET MÉDIÉVAUX"

(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : *Études médiévales*

présentée et soutenue publiquement par

Elena ROZOUNIAK

le 9 décembre 2006

Titre :

**LE VÊTEMENT ET LA COIFFURE
DANS LES ROMANS FRANÇAIS DES XIII^e ET XIV^e SIÈCLES :
ÉTUDE DE LEXICOLOGIE, DE CRITIQUE LITTÉRAIRE
ET D'HISTOIRE DES SENSIBILITÉS MÉDIÉVALES**

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Philippe MÉNARD

Tome I

JURY

M^{me} Christine FERLAMPIN-ACHER, Université de Rennes II
M. Bernard GUIDOT, Université de Nancy II
M^{me} Monique LÉONARD, Université de Toulon
M. Philippe MÉNARD, Université de Paris IV Sorbonne
M^{me} Maria-Luisa MENEGHETTI, Université de Milan

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mon Directeur de thèse, Monsieur le Professeur Philippe Ménard, pour ses conseils savants et ses encouragements qui m'ont guidée tout au long de mon travail.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers les membres du jury, Mesdames les Professeurs Christine Ferlampin-Acher, Maria-Luisa Meneghetti et Monique Léonard, ainsi que Monsieur le Professeur Bernard Guidot, pour me faire l'honneur de lire ma thèse.

Mes pensées vont également à mes proches et mes amis qui m'ont soutenue durant toutes ces années.

*S'en puet riens en romanz aprendre,
Et je diroie sanz mesprendre,
Qu'il i gist tout li sens du monde,
Tant come il dure a la roonde,
Car se les estoires ne fussent,
Les genz de droit riens ne seussent;
Li philosophe les escrient,
Qui tout le sens du monde lisent.*

Clariss et Laris, v.29623-30

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE. Le vocabulaire du vêtement et de la coiffure	19
Chapitre I. Termes génériques	22
Chapitre II. Termes spécifiques	118
DEUXIEME PARTIE. Le costume dans le monde de la fiction	342
Chapitre III. La Dame sublimée	351
Chapitre IV. Le chevalier en armure	377
Chapitre V. Le vêtement et la connaissance du monde	402
TROISIEME PARTIE. Poétique et sémiotique du vêtement	499
Chapitre VI. Problèmes de poétique	499
Chapitre VII. La sémiotique du vêtement	533
CONCLUSION	552
ANNEXES	559
INDEX	573
BIBLIOGRAPHIE	579
DOSSIER ICONOGRAPHIQUE	616
TABLE DES MATIERES	642

INTRODUCTION

Etudier le vêtement et la coiffure dans la littérature médiévale est une tâche à la fois séduisante et fort complexe. Certes, attractive par son objet qui évoque instantanément les tenues somptueuses représentées dans les enluminures, elle se révèle rude par le choix méthodologique qu'elle impose au chercheur du fait de la nouveauté du sujet. Car, malgré un vif intérêt et de nombreuses recherches consacrées au costume médiéval par les historiens, ressort un manque d'études systématiques sur ce sujet dans le domaine philologique. Pourtant le lien entre le vêtement et la littérature de fiction est une évidence: la profusion des descriptions vestimentaires dans les œuvres de toutes les époques et de tous les genres en témoigne. Mais peut-être est-ce cette même évidence qui est à l'origine d'une carence, qui suscite depuis plusieurs années l'étonnement des chercheurs. Frédéric Monneyron¹ la relie au statut dont bénéficie le vêtement dans la vision moderne, où il est considéré davantage comme « l'aboutissement regrettable et inéluctable de la frivolité »² qui dissimule l'être derrière les apparences.

¹ *Vêtement et littérature*, sous la dir. de Frédéric Monneyron, Presses Universitaire de Perpignan, 2001, Introduction, p.7.

² W. Hazlitt, cité par F. Monneyron, *ibid.*

Le vêtement et les études historiques

Depuis les travaux de Jules-Etienne Quicherat³ et d'Eugène Viollet-le-Duc, dont le célèbre *Dictionnaire raisonné du mobilier français*⁴ consacre quatre volumes au costume civil et à l'armure chevaleresque, l'intérêt des historiens pour le vêtement et la coiffure au Moyen Age n'a cessé de croître. Au début du XX^e siècle, Camille Enlart, dans son troisième volume du *Manuel d'archéologie française*⁵, consacré au costume, reprend la méthode de périodisation proposée par Quicherat et l'enrichit de nombreuses références et de planches illustrées. A la classification selon la période, il ajoute une organisation typologique: il étudie les changements du costume masculin et féminin, de la coiffure, des accessoires, de l'habit liturgique, de l'équipement militaire et des vêtements et insignes spéciaux comme ceux des enfants, des pèlerins, des ordres religieux, etc. Aujourd'hui encore son étude fait référence dans le domaine du costume médiéval.

Considérant le vêtement au même titre que l'architecture ou le mobilier, ces savants le séparent du corps dans la perception de l'évolution de ses formes, voyant dans les changements du costume la suite des bouleversements sociaux. Ces ouvrages restent néanmoins des jalons importants dans l'histoire du costume, même si leurs successeurs ont procédé à quelques rectifications dans la datation et la terminologie. Leur mérite est de placer le vêtement dans son contexte en ayant recours à diverses sources, y compris littéraires, sans pour autant faire part de leur spécificité, pour donner une définition ou décrire une particularité du costume. Evoquant les changements

³ J.-E. Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1877, 2^e éd.

⁴ E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, t.3 et 4 : « Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette », t.5 et 6 : « Armes de guerre offensives et défensives », Paris, Bance impr., 1872-1875.

⁵ C. Enlart, *Manuel d'archéologie française: depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, t.III, *Le costume*, Paris, A. Picard, 1916.

vestimentaires, Viollet-le-Duc les assimile aux changements de style: cette « unité rigoureuse qui parcourt tout »⁶, convoquée par d'autres historiens au début du XX^e siècle pour expliquer l'évolution du costume⁷.

Un autre ouvrage qui se rapproche par sa construction du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc est le *Glossaire archéologique* de Victor Gay⁸, rédigé à la fin du XIX^e et complété par Henri Stein au début du XX^e siècle. De nombreuses sources y sont exploitées, notamment littéraires, le *Glossaire* réunissant une quantité importante de citations et de planches. On peut simplement regretter l'absence de certains mots et d'une division thématique, ce qui rend difficile la recherche des termes, ainsi que certaines datations à rectifier. Malgré cela, le *Glossaire* demeure un outil indispensable dans la recherche sur le costume médiéval.

Germain Demay⁹ et Adrien Harmand¹⁰ font un grand pas dans la méthode de reconstitution du costume médiéval, le premier à partir des sceaux et le second grâce aux documents iconographiques. Leur souci est de rendre au vêtement sa « matérialité », A. Harmand progressant dans les connaissances techniques de la coupe du vêtement masculin de la fin du Moyen Age. Ces travaux sont importants pour l'archéologie du vêtement médiéval, malgré un corpus restreint et le point de vue exclusivement descriptif des auteurs.

L'histoire du costume a largement profité des travaux d'autres disciplines, notamment de l'anthropologie, qui s'est attachée à décrire les activités techniques dans

⁶ Voir M. Schapiro, « La notion de style » dans *Styles, artistes, sociétés*, Paris, Gallimard, 1982, p.34-85.

⁷ P. Post, qui publie en 1910 une thèse consacrée aux modes masculines françaises et flamandes de 1350 à 1475 et F. Bouchet, auteur en 1955 d'un article sur les causes du changement dans le costume masculin au milieu du XIV^e siècle, expliquent ce phénomène l'un par le style de l'époque qui annonce la Renaissance, et l'autre par « l'esprit du temps ».

⁸ V. Gay, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, texte revu et complété par H. Stein, Paris, Picard, 1887-1928.

⁹ G. Demay, *Le Costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris, Berger-Levrault, 1978, reproduction en fac-similé de l'édition de 1880.

¹⁰ A. Harmand, *Jeanne d'Arc. Ses costumes. Son armure. Essai de reconstitution*, Paris, impr. Aulard, librairie Ernest Leroux, 1929.

le domaine du vêtement en tant que phénomènes sociaux, mettant en relation les pratiques sociales et culturelles, mais aussi comme des ensembles de données, organisés en système, annonçant ainsi la problématique de la « nouvelle histoire »¹¹.

A la suite de l'anthropologie, les historiens se sont intéressés aux *faits* matériels, leur trouvant une place importante dans l'étude des mentalités médiévales¹². Dans cette optique, l'ouvrage de Françoise Piponnier, consacré au vêtement à la cour d'Anjou¹³ souligne l'importance des écrits contemporains, comme les chroniques, au même titre que les inventaires, pour mieux appréhender l'utilisation du costume dans le milieu princier à la fin du Moyen Age. L'auteur rapproche ainsi l'objet de son utilisation, percevant dans le costume une pratique sociale. L'intérêt que représentent également les travaux que Michel Pastoureau¹⁴ a consacré à l'aspect social et symbolique des domaines connexes au vêtement, est indéniable. Il étudie notamment les motifs textiles, les couleurs et l'héraldique, appréciant leur rôle dans l'imaginaire médiéval et utilise des sources variées: l'iconographie, les sceaux, les emblèmes et les armoiries.

Enfin, longtemps délaissé, le corps a fait récemment son apparition dans les travaux de certains historiens qui ont compris qu'à défaut d'objets matériels, ils ont le plus souvent affaire à des sources écrites, c'est-à-dire au « vêtement écrit », présenté par l'intermédiaire du langage. Or, ces sources mettent en évidence les rapports que le

¹¹ Voir, par exemple, A. Leroi-Gourhan, *Evolution et techniques*, t.1: *L'homme et la matière*, t.2: *Milieu et techniques*, Paris, A. Michel, 1943-1945, et d'A.-G. Haudricourt, « Relations entre gestes habituels, forme des vêtements et manière de porter les charges », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n°3, juil.-sept. 1948, p.58-67.

¹² Voir F. Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, 2 vol., Paris, A. Colin, t.1: *Structures du quotidien*, « Les costumes et la mode », p.271-290 ; J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Artaud, 1977.

¹³ F. Piponnier, *Costume et vie sociale, la Cour d'Anjou XIV^e- XV^e siècles*, Paris, La Haye, Mouton & Co 1970. Voir aussi son ouvrage plus récent, en collaboration avec Perrine Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1995, où les auteurs étudient non seulement les aspects social et économique du costume, mais aussi le perçoivent comme un système de codes.

¹⁴ M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, Paris, le Léopard d'Or, 1986; *Couleurs, images, symboles: études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989; *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991 et autres.

vêtement entretient avec le corps, mais aussi l'esthétique du vêtement, qui longtemps ont été dédaignés au profit des recherches sur les données de l'objet.

On pourrait donc reprocher aux historiens du costume, dont les travaux s'appuient essentiellement sur les sources écrites, d'avoir négligé, parfois sciemment¹⁵, la médiation du langage dans la présentation du vêtement, et de ne pas avoir suffisamment exploité les possibilités offertes par l'analyse du discours¹⁶.

Le vêtement et les études philologiques

Dans le domaine des lettres, le travail d'André Ott¹⁷ sur les couleurs en ancien français, marque le début de l'intérêt des linguistes pour le vêtement. L'étude approfondie de l'origine des termes et de leur sémantique, ainsi que l'intérêt pour la symbolique des couleurs, sont les atouts majeurs de cet ouvrage. Un demi-siècle plus tard, Kurt Zangger¹⁸ mène une recherche approfondie et exhaustive sur les termes des tissus en ancien français, mais à la différence de son prédécesseur qui exploite les œuvres littéraires, il n'utilise que des sources documentaires à l'intérieur d'une période allant jusqu'à 1400. Ces ouvrages se révèlent très utiles non seulement pour comprendre l'évolution de l'appréhension des couleurs au Moyen Age et le

¹⁵ Par exemple, lorsque Odile Blanc évoque l'apport de Roland Barthes dans la méthode de l'analyse du fait vestimentaire, elle semble oublier que celui-ci parle essentiellement du vêtement écrit, en ne s'intéressant qu'à son discours sur la fonction sociale du vêtement (*art.cit.*, p.16). Pourtant R. Barthes opère une nette distinction entre la sociologie du vêtement et sa sémiotique (*Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p.20-21).

¹⁶ Rien que l'étude linguistique des termes du vêtement peut s'avérer féconde à la fois pour l'histoire, l'anthropologie et la géographie du vêtement. Citons en guise d'exemple le terme *jube* (*gipe, jupe, jupon, juppon*), en ancien français "vêtement ouaté et piqué, porté par les hommes sous le surcot" dès la fin du XIII^e siècle), et ses équivalents *жупан* [*jupan*] "vêtement de dessus chaud, sorte de caftan" en ancien russe, *жупан* "vêtement de dessus chaud, pelisse" en bulgare, *župan* "vêtement de dessus long, blouse" en tchèque et *zupan* "sorte de redingote ancienne" en polonais. Le mot provient de l'arabe *ğubba* "veste de dessous" (*FEW*, XIX, 57, attesté en 1165 à Gênes), et le *Dictionnaire étymologique* de Max Fasmer indique qu'en ancien russe, il a été emprunté à l'italien *giuppone*. Une étude approfondie de ce terme pourrait être fructueuse quant à la circulation du vêtement et à son adaptation aux conditions locales.

¹⁷ A. Ott, *Etudes sur les couleurs en vieux français*, Thèse (philosophie), Zurich, 1899 (rééd. 1977).

¹⁸ K. Zangger, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français attestés dans des textes français provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Zurich, Arts graphiques, Schüler, 1945.

changement du goût vestimentaire au cours d'une période donnée, mais aussi par les précisions qu'ils peuvent apporter pour la traduction des œuvres.

A la fin des années 1920, Eunice Rathbone Goddard¹⁹ consacre une étude au vêtement exclusivement féminin dans les textes littéraires des XI^e et XII^e siècles, organisant les termes vestimentaires par ordre alphabétique. Tout en utilisant les apports des historiens du costume, elle les met à l'épreuve des textes littéraires, précisant le sens des mots et surtout rectifiant leur datation. Cet ouvrage est d'une utilité incontestable, on peut seulement regretter le corpus un peu restreint des termes analysés.

Une tentative réussie de suivre l'histoire sémantique de quelques termes du vêtement est effectuée par Eva Rodhe Lundquist²⁰. Consciente de l'immensité de la tâche, elle a sélectionné un nombre très limité de mots pour réaliser une étude diachronique remarquable, précédée d'un bref panorama historique du costume. Sa recherche lui permet de tirer quelques conclusions quant aux causes du changement de sens, de la disparition ou au contraire de la survie des mots du costume qui, selon elle, sont conditionnés non seulement par les changements socio-politiques et psychologiques, mais surtout par ceux de l'objet lui-même²¹.

Une autre étude intéressante d'un point de vue sémantique a été menée par Renée Boulengier-Sedyn, qui a consacré sa thèse au vocabulaire de la coiffure en ancien français, limitant volontairement le cadre de son travail à une période d'un

¹⁹ E.R. Goddard, *Women's costume in french texts of the eleventh and twelfth centuries*, Baltimore, John Hopkins Press, Paris, PUF (The Johns Hopkins Studies in Romance Literature and Languages, vol. VII), 1927. L'auteur propose de définir la mode comme « un phénomène psychologique dépendant des conditions sociales et politiques » (p.10).

²⁰ E.R. Lundquist, *La Mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Age suivis dans leur évolution sémantique*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de Göteborg, Göteborg, Wettergren et Keiber, 1950.

²¹ E.R. Lundquist, *op.cit.*, p.170.

siècle et demi²². Sans les *a priori* des recherches archéologiques et historiques, elle étudie un ensemble de textes exclusivement littéraires pour apprécier leur apport dans la définition des objets de la coiffure. Construisant son corpus dans l'ordre alphabétique, elle applique à la fin de son travail la méthode structuraliste, notamment celle d'A.J. Greimas, pour tenter une analyse systématique des termes. Outre une analyse contextuelle des termes qui est menée avec subtilité, R. Boulengier-Sedyn propose donc une synthèse lexicologique du vocabulaire de la coiffure, dressant un bilan morphologique et étymologique, et dessinant quelques tendances du développement de ce vocabulaire.

Tous ces travaux, quoique très riches par la variété de leurs méthodes et le domaine embrassé, ainsi que par la précision de l'analyse, sont pourtant limités par le choix des termes analysés. En outre, effectués dans une optique linguistique, ils ne prennent pas en compte la particularité des œuvres dont ils tirent leurs exemples, ni ne situent le vêtement dans son contexte littéraire.

Cependant, on observe un intérêt grandissant pour le vêtement de la part des critiques littéraires depuis quelques décennies. Parmi les médiévistes, Philippe Ménard, dans un ouvrage devenu classique, a consacré de nombreuses pages au déguisement dans les textes littéraires ainsi qu'à la coquetterie féminine comme procédé de séduction dans le monde courtois²³. Des articles parus dans diverses revues ont été également consacrés aux différents aspects du vêtement dans la littérature : on peut

²² R. Boulengier-Sedyn, *Le vocabulaire de la coiffure en ancien français étudié dans les romans de 1150 à 1300*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970.

²³ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge*, Genève, Droz, 1969. Voir aussi ses observations sur le vêtement dans quelques uns de ses articles : « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e ss.) », dans *Farai chansoneta novele. Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, 1989, p.253-265 ; « La séduction dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, 1997, p.261-274 ; ainsi que ses notes à l'édition du *Dit du mercier* dans *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t.2, p.797-810.

citer les articles de Jean Larmat et d’Alice Planche dans *Razo*²⁴ et deux numéros de *Senefiance* sur l’opposition du *nu* et du *vêtu* dans les textes des XII^e et XIII^e siècles²⁵ et sur la chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Age²⁶. Touchant le costume, le thème des masques et des déguisements est exploré dans un ouvrage collectif paru en 2001²⁷. Durant ces dix dernières années, la critique anglo-saxonne a montré également un vif intérêt pour le sujet, privilégiant la problématique sociale et psychologique²⁸.

Malgré le nombre et l’intérêt de ces articles, ils traitent le sujet sous des aspects tous différents²⁹, parfois sans se soucier du rôle du vêtement dans la structure de l’œuvre, percevant surtout dans le costume un moyen d’appréhender les *realia* de l’époque. Un manque de recherches plus approfondies sur le costume dans la littérature romanesque, se fait donc vivement ressentir dans le domaine des lettres.

L’apport de la sémiotique

Le grand mérite des recherches sémiotiques et de linguistique structurale, malgré leur terminologie variable et instable et leurs conclusions parfois trop rigoureuses, est d’avoir apporté des concepts et de fructueux points de départ aux anthropologues et aux historiens du costume³⁰. Les travaux de Petr Bogatyrev³¹ et de

²⁴ J. Larmat, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e et XIII^e siècles », *Razo*, Nice, n° 6, 1986; A. Planche, « La parure du chef: les chapeaux de fleurs », *Razo*, Nice, n° 7, 1987.

²⁵ *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles)*, CUERMA, *Senefiance*, n° 47, Publication de l’Université de Provence, 2001.

²⁶ *La Chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Age*, CUERMA, *Senefiance*, n° 50, 2004.

²⁷ *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Etudes recueillies et éditées par Marie-Louise Ollier, Publication des Presses de l’Université de Montréal, Paris, J.Vrin, 1988.

²⁸ Voir les travaux d’E.J. Burns: *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, 1993 et *Courtly love undressed: reading through clothes in medieval French culture*, University of Pennsylvania Press, 2002; ainsi que le récent ouvrage *Medieval fabrications: dress, textiles, clothwork, and other cultural imaginings*, éd. E. Jane Burns, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

²⁹ Nous n’avons pas cité tous les articles qui traitent du vêtement dans la littérature. Quelques-uns sont mentionnés dans la Bibliographie.

³⁰ Les possibilités qu’offre la sémiotique sont exploitées par Odile Blanc dans son ouvrage *Parades et parures : l’invention du corps de mode à la fin du Moyen Age* (Paris, Gallimard, 1997). Elle approfondit,

Claude Lévi-Strauss³² ont ainsi enrichi la science par leur approche du costume, considéré en tant qu'ensemble multifonctionnel agencé en vue de produire un sens, et leur attention aux pratiques vestimentaires individuelles et collectives. S'intéressant à l'opposition entre la nature et la culture, mais aussi à la manière dont un individu exprime ses idéaux sociaux, esthétiques, moraux et nationaux dans l'habillement, Bogatyrev a postulé l'existence d'une *grammaire* des usages vestimentaires. Percevant la parenté entre le langage et le costume, les sémiologues ont tenté de dégager les similitudes de leur fonctionnement, à l'instar de Roland Barthes, qui met en parallèle les termes *vêtement* et *habillement* et *langue* et *parole*³³. Un autre mérite des sémiologues est donc de s'intéresser à la valeur du langage dans la transcription de l'objet³⁴ qu'est le vêtement réel, c'est-à-dire non seulement au fonctionnement du système vestimentaire dans la vie, mais aussi aux enjeux du vêtement écrit.

La différence de ces approches constitue leur richesse: pour l'étude d'une réalité aussi complexe que le costume, le croisement de plusieurs méthodes paraît donc la façon la plus adéquate pour saisir la finesse de l'objet ainsi que celle du contexte littéraire.

La constitution du corpus

La littérature médiévale foisonne de descriptions qui font sa spécificité : le vêtement et la coiffure, sous des formes diverses, sont présents dans la majorité des

entre autres, les rapports entre le vêtement et le corps et explore l'esthétique du costume à la fin du Moyen Age.

³¹ P. Bogatyrev, *The Functions of folk costume in Moravian Slovakia, [Funkcia kroja na Moravskom Slovensku]*, The Hague, Paris, Mouton, 1971 (rééd. de 1937).

³² Notamment, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964 et *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.

³³ R. Barthes, *Système de la mode*, *op.cit.*, p.30-31.

³⁴ Principalement R. Barthes dans *Système de la mode* et A.J. Greimas dans sa thèse de 1948: *La mode en 1830: langage et société. Quelques reflets de la vie sociale en 1830*, Paris, PUF, 2000.

œuvres. Ce nombre trop important de contextes nous a imposé des restrictions concernant le choix des textes à étudier.

D'emblée, la période des XIII^e et XIV^e siècles nous a attiré en raison des changements survenus aussi bien dans le costume, au XIII^e et surtout au XIV^e siècle, que dans la littérature romanesque avec l'avènement des romans en prose. Mais notre choix a été guidé aussi par la volonté d'embrasser la littérature de ces deux siècles dans toute sa variété, à travers le vers et la prose d'une part, les romans courtois, d'aventure ou « réaliste » de l'autre. Une autre exigence a été de choisir des textes de taille différente, afin d'évaluer l'implication des contextes vestimentaires dans la structure du texte, entre les œuvres concises et prolixes, ces dernières représentant toutefois la majorité du corpus.

Ainsi, avons-nous retenu huit romans³⁵ : le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu (début du XIII^e siècle³⁶, 6266 vers) ; le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun (*ca* 1225-1230 et *ca* 1270-1280, 21750 vers), *Li Romans de Claris et Laris* (*ca* 1265, 30370 vers), *Escanor* de Girard d'Amiens (*ca* 1280, 25938 vers), le *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart (*ca* 1316, 8156 vers), *Perceforest* (milieu du XIV^e siècle³⁷, 1088 pages), dont nous avons dépouillé la Troisième partie, *Meliador* de Jean Froissart (1388, 30771 vers) et *Ysaïe le Triste* (date incertaine, fin du XIV^e siècle, 462 pages). D'autres textes ont été également consultés³⁸ afin de vérifier les acceptions et dans le but de situer notre étude dans une perspective temporelle.

³⁵ Les éditions sont indiquées dans la Bibliographie.

³⁶ L'éditeur du roman le date d'avant 1214.

³⁷ Le roman est daté de 1330-1350 par Jane Taylor (édition de la Première partie, Genève, Droz, Paris, H. Champion, 1979), et de 1337-1344 par Gilles Roussineau (Genève, Droz (T.L.F.), 1988-1993).

³⁸ Voir la Bibliographie.

Le choix de l'approche

L'approche de notre recherche a été dictée d'abord par le désir de comprendre les contextes vestimentaires, car l'étude des *realia* du Moyen Age impose de relier le mot à l'objet qu'il désigne: il est impossible en effet d'appréhender pleinement le rôle du vêtement dans la littérature si l'on ne saisit pas les moindres nuances du sens. En même temps, nous avons voulu suivre le chemin qui relie l'objet réel à celui de la description littéraire afin de comprendre le rôle du vêtement dans la littérature et d'appréhender les sensibilités de l'homme médiéval, mais aussi de projeter les résultats de l'étude dans l'évolution littéraire de ces deux siècles du Moyen Age. L'ambivalence de l'approche a donc été pour nous une évidence: nous intéresser autant au vocabulaire du costume qu'au contenu des contextes vestimentaires et à leur rôle dans les romans, et ce dans la perspective de comprendre la vision du vêtement qui est celle de l'homme médiéval.

« Les mots sont les témoins de l'histoire »³⁹. Une étude préalable du vocabulaire du vêtement nous a paru en effet nécessaire pour mieux appréhender le costume dans son contexte ainsi que les mécanismes langagiers. La première partie de notre travail est ainsi consacrée à une étude lexicologique. Compte tenu de notre orientation littéraire, nous avons renoncé à une analyse exhaustive et systématique de tous les termes du vêtement, pour nous intéresser exclusivement à ceux qui apparaissent dans nos textes, recourant toutefois, quand cela était utile, à d'autres œuvres littéraires pour vérifier nos conclusions⁴⁰.

³⁹ Ferdinand Brunot, *Les Mots témoins de l'histoire*, Paris, 1928.

⁴⁰ Il nous a fallu compléter cette analyse par l'étude de certains termes qui n'apparaissent que ponctuellement dans les romans ou qui n'y sont pas mentionnés, afin de pouvoir rendre compte de la variété du costume réel et de le comparer avec le costume littéraire.

L'étude lexicologique dans la perspective historique est une entreprise difficile, étant donné l'instabilité du vocabulaire et l'absence de datations exactes: certains mots disparaissent, de nouveaux se forment, qui correspondent à des réalités nouvelles, d'autres changent de sens⁴¹. Il nous a été possible néanmoins de faire un état du vocabulaire du vêtement sur la période de notre travail, une analyse contextuelle scrupuleuse ayant permis de saisir l'ensemble des sens pour chacun des mots et de dégager quelques tendances du développement du vocabulaire.

Nous avons choisi de répartir les termes que nous avons relevés en termes génériques et spécifiques, étant donné l'existence du vêtement décrit à côté du vêtement nommé. Compte tenu de leurs particularités, les premiers ont été organisés en champs lexicaux, tandis que les seconds ont fait l'objet d'une présentation typologique: divisés d'abord en civil et militaire, ils ont été groupés par types de vêtements pour le costume civil⁴² (vêtements de dessous, de dessus, chapeaux, accessoires, parties du vêtement), et en fonction des parties du corps qu'ils protègent, pour l'équipement militaire. Nous avons complété cette étude par le vocabulaire des tissus et par quelques termes techniques du costume, dont les occurrences sont peu nombreuses dans nos romans.

La similitude de la méthode de l'analyse entre les deux groupes réside dans le contexte comme point de départ, alors que la divergence est dans le recours aux connaissances historiques dans le cas des termes spécifiques, car la définition d'un objet réel relève de l'histoire de cet objet dans le cadre d'une époque⁴³.

⁴¹ Cf. L. Hjelmslev, *Pour une sémantique lexicale*, 1957, cité par A. Rey, dans *Lexicologie : lectures*, Paris, Klincksieck, 1970, p.75-76 ; F. Brunot, *Histoire de la langue française*, Paris, A. Colin, 1933, t.1, p.563.

⁴² Nous avons renoncé à étudier le costume ecclésiastique et les insignes spéciaux en raison de leur faible représentation dans nos textes.

⁴³ Notre propos étant centré sur le vocabulaire vestimentaire, nous n'avons pas souhaité dresser un panorama historique de l'évolution du costume au début du chapitre consacré aux termes spécifiques.

Afin de faciliter la consultation du corpus, nous avons disposé les termes par ordre alphabétique. Pour les termes génériques, cette démarche permet à la fois de relever les correspondances entre les lexèmes à l'intérieur d'un même champ lexical et de saisir les différentes acceptions d'un même mot ; pour les termes spécifiques, il est possible de suivre à travers chaque article l'évolution d'un vêtement au cours des deux siècles.

A l'issue de chaque chapitre, nous avons proposé une synthèse qui rassemble des observations sur les phénomènes étymologiques, morphologiques et sémantiques.

A travers l'étude des contextes vestimentaires, nous avons essayé d'appréhender le rôle du costume dans l'œuvre et de dégager les tendances de l'évolution littéraire de l'époque. Adoptant comme point de départ l'héritage que la rhétorique ancienne a légué à la littérature courtoise⁴⁴, nous nous sommes intéressés d'abord à la représentation de la tenue de la Dame et du chevalier, qui sont les deux principaux personnages des romans courtois. En effet, la courtoisie accorde une attention particulière au paraître, et les romans de chevalerie sont centrés sur la vaillance et la gloire. Par ailleurs, destinée au public raffiné de la cour, la littérature romanesque est sélective: les représentants des autres classes sociales n'y apparaissent qu'épisodiquement.

Une grande partie de notre travail a été ensuite consacrée aux manifestations du vêtement dans les romans indépendamment de la description topique des personnages. Nous nous sommes laissé guider par la fonction et la signification des contextes qui se sont dégagées au fur et à mesure de la lecture. Considérant la fiction romanesque comme un miroir de la société, mais également comme le reflet de l'Homme dans son rapport au Monde, nous avons tenté de comprendre la place du vêtement dans cette

⁴⁴ Il s'agit de la tradition de l'*ecphrasis*, où la description vestimentaire fait souvent partie du portrait physique des personnages.

relation ambivalente, en conservant à l'esprit les deux principes fondamentaux de l'esthétique médiévale : la Beauté et l'Ordre⁴⁵.

Par le lien qu'il établit entre le monde sensible et intelligible, le costume s'est prêté parfaitement à une étude sémiotique : « Le signe est ce qui à la fois s'offre aux sens, et montre en outre quelque chose à l'esprit »⁴⁶. Sans avoir procédé à une analyse approfondie appuyée sur une terminologie encore instable et hermétique, la méthode sémiotique nous a accompagnés tout au long de notre recherche pour nous aider à appréhender le vêtement écrit en tant que fait de la littérature et de la culture. L'utilisation des concepts de la sémiotique nous a permis de sortir du cadre strictement linguistique et littéraire afin de percevoir à un niveau plus général les relations qu'entretiennent le vêtement et la littérature, mais aussi de comprendre comment ce fait de la culture qu'est le vêtement peut s'inscrire dans la fiction pour devenir un moyen de transmission des valeurs. Quelques réflexions sur la poétique et la sémiotique du vêtement écrit ont fait l'objet de la troisième partie.

Sans prétendre à l'exhaustivité du propos, nous espérons que le croisement des différentes méthodes qui a nourri notre recherche permettra de percevoir, derrière un objet supposé fonctionnel et décoratif, le message que les auteurs du Moyen Age cherchaient à transmettre à leurs lecteurs⁴⁷.

⁴⁵ La notion d'ordre, propre à l'esthétique médiévale, est assimilée dans notre travail au principe de l'organisation existentielle d'une société qui aspire à la stabilité du monde. Cependant, comme le vêtement est à la fois fait social et objet esthétique, le mot *ordre* peut avoir une double valeur.

⁴⁶ Saint Augustin, *De Dialectica*, éd. par J. Pinborg, trad. et notes par B. Darrell Jackson, Dardrecht / Boston, D. Reidel, 1975, livre V, p.86. Cf. aussi Saint Augustin, *De Doctrina Christiana*, éd. J. Martin (*Corpus Christianorum, series latina*, XXXII, IV, 1), Turnhout, Brepols, 1962, l. II, I, 1, p.32: 5-7: « Le signe est en effet une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir, d'elle-même, quelque chose d'autre à la pensée ».

⁴⁷ Nous employons le mot *lecteur* pour la commodité de l'expression.

PREMIÈRE PARTIE

LE VOCABULAIRE DU VÊTEMENT ET DE LA COIFFURE

Camille Enlart évoquait la difficulté d'apporter une définition à certains termes du vêtement en expliquant qu' « un même mot peut non seulement désigner des formes variées, mais changer notablement de sens au cours des âges »⁴⁸. Aussi, ne peut-on nier le rôle précieux que jouent les textes littéraires dans une recherche sur le vocabulaire vestimentaire car, même s'ils sont parfois trop « vagues et fantaisistes »⁴⁹ pour décrire avec précision la forme d'un vêtement, ils permettent de réunir les différentes acceptions d'un même mot et ainsi de mieux en définir le sens. Ils donnent aussi « l'image de la vie » et renseignent sur l'usage des objets et « sur l'opinion qu'on en avait »⁵⁰.

Principes de l'analyse lexicologique

La lexicologie se définit comme une branche de la sémantique qui « a pour objet l'étude du sens des unités lexicales. Elle consiste à organiser le lexique en microsystemes (champs sémantiques ou lexicaux) sur la base des relations paradigmatiques qu'entretiennent certaines unités ; celles-ci sont alors décrites à l'aide d'une suite de traits distinctifs (ou sèmes) qui représente leur formule componentielle.

⁴⁸ C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*. T. III, *Le Costume*, Paris, Auguste Picard, 1916, Préface, p.XIII.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.IX.

Toutefois, la lexicologie inclut également l'étude systématique des filiations étymologiques, des phénomènes de composition, de dérivation et de néologie »⁵¹.

En adoptant cette formulation comme point de départ, nous avons défini quelques principes qui ont guidé notre travail :

1. *La notion de contexte* est primordiale dans toute étude lexicologique. Afin de procéder à une analyse sémique, nous avons donc étudié le vocable dans son entourage syntaxique⁵². Aussi avons-nous prêté une attention particulière aux collocations des termes, appliquant le principe d'analyse distributionnelle. Le macrocontexte a également été considéré, principalement pour l'analyse des termes spécifiques, afin de situer le mot dans son contexte historique, car « la lexicologie doit utiliser les enseignements de l'histoire »⁵³.
2. *L'analyse sémique*⁵⁴ a été réalisée pour les termes génériques afin de permettre de saisir les moindres nuances du sens.
3. *L'étymologie* des termes a été précisée au début de chaque article, afin de pouvoir retracer le parcours sémantique du mot, mais aussi de comprendre les origines du vocabulaire vestimentaire et les principes de formation des nouveaux lexèmes.

⁵¹ M. Arrivé, G. Gadet, M. Galmiche, *Grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique*, Paris, Flammarion, 1986.

⁵² « Le mot [...] n'est pas isolé dans la conscience. Il fait partie d'un contexte, d'une phrase, qui, en partie, le déterminent ; il est aussi lié à d'autres mots qui lui ressemblent soit par la forme ou le son, soit par le sens » (G. Matoré, *La Méthode en Lexicologie*, Paris, M. Didier, 1953, p.63).

⁵³ G. Matoré, *ibid.*, p.48. Cf. aussi la définition de la lexicologie dans le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*: « La lexicologie est l'étude du lexique, du vocabulaire d'une langue, dans ses relations avec les autres composants de la langue [...] et avec les facteurs sociaux, culturels et psychologiques » (J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, *et al.*, Paris, Larousse, 1994).

⁵⁴ L'analyse sémique postule que le contenu des unités lexicales est composé d'un ensemble de traits sémantiques, d'unités minimales de significations, appelés sèmes. « Cette unité ultime se trouve toujours insérée dans une configuration sémantique (ce qu'on appelle communément le sens d'un mot), qui se définit comme une conjonction de sèmes » (G. Kleiber, *Le Mot "ire" en ancien français: XI^e – XIII^e siècles, Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978, p.14-15).

4. Nous avons indiqué également *les sens figurés* afin de saisir l'évolution sémantique des mots et d'estimer la productivité du langage.
5. *Les références contextuelles*, confirmant les résultats de l'analyse, ont été systématiquement reportées en notes de bas de page afin de permettre une perception immédiate de la quantité des mots et de la fréquence de leur emploi dans les romans du corpus.
6. Dans la *synthèse* qui clôt chacun des chapitres, nous avons regroupé des observations étymologiques et sémantiques, ainsi que des indications d'ordre morphologique, afin de compléter l'étude sémantique par celle de l'organisation formelle du lexique, en procédant à l'analyse de la structure des mots et des relations de forme qui existent entre eux.

Nous espérons que l'application de ces quelques principes d'analyse, associée à une présentation que nous avons voulue la plus claire possible, permettra de jeter la lumière sur le vocabulaire du costume médiéval.

CHAPITRE I

TERMES GÉNÉRIQUES

Dans ce chapitre, nous avons étudié les termes génériques qui appartiennent aux champs lexicaux "(se) vêtir" / "(s')équiper" et "vêtement" / "équipement". Les verbes et les substantifs les plus usités dans les textes de notre corpus ont été organisés en fonction de leur fréquence, ainsi que de l'importance de leur champ sémantique. Du fait du nombre et de la polyvalence de ces termes, nous avons décidé pour chacun de décrire sa sémantique et d'évoquer ses rapports avec les autres, avant de proposer une *synthèse* de leurs relations en fin de chapitre.

CHAMP LEXICAL "Vêtir" / "Equiper"

ATORNER, atourner, aourner, aorner (SOI)

Le verbe *atorner* possède au Moyen Age un nombre très important de définitions dont certaines ont un rapport avec l'aspect physique ou le costume.

Les indications étymologiques sont variées. La plupart des historiens de la langue française s'accordent à penser que le verbe aurait été formé par l'addition du préfixe latin *ad-* ("vers") au verbe *torner* (*tornare*)⁵⁵. Le nœud de sens d'*atorner* serait donc la force centrifuge qui tourne autour d'un objet (dans notre cas, le corps humain) et qui lui est destinée⁵⁶. Cet objet est placé au centre d'une transformation "artistique",

⁵⁵ FEW, VIII-2,72a.

⁵⁶ Cette hypothèse peut être confirmée par l'existence de périphrases telles que *mettre entor lui (le mantel)* (*Lai de Guingamor*, v.131).

puisqu'il s'agit de le rendre plus beau ou meilleur, par l'art ou le savoir-faire. Dans la langue moderne, le verbe *arranger* a repris la plupart des acceptions du verbe disparu⁵⁷.

1. "*Arranger, préparer*"

Les pucelles pas ne sejoignent:
Isnelement son lit **atornent**;
Couvertures y out molt fines
De vair et de gris et d'ermine;
Riches orilliers, coustes pointes
Entailliez, belles et cointes,
Custodes et coissins et sarges
Et tapis ouvréz grans et larges,
Si com il affiert a contesse. (*Roman du comte d'Anjou*, v.615-623)

Dans ce contexte, l'auteur décrit le couchage de la fille du comte d'Anjou. Il insiste sur la grande qualité des couvertures, des oreillers, des matelas, des coussins ainsi que des tapis, chacun de ces objets étant pourvu d'une épithète qui le met en valeur. Tout est mis en œuvre pour faire de ce lit un chef-d'œuvre, *si com il affiert a contesse*. Ici, le sens d'*atourner* oscille entre "préparer" et "remettre en état convenable à".

Le servant le mengier **atornent** (*Roman du comte d'Anjou*, v.2840)

Ce n'est pas un simple repas que *le servant atornent*, mais le dîner de noces du comte de Bourges et de la comtesse d'Anjou auquel toute la noblesse est conviée. L'auteur dresse la longue liste des préparatifs du festin dans les moindres détails:

Lez viandes ont aporteez,
Qui *richement* sont **atourneez**,
Riches, bonnes, a grant plenté;
Chascun en prent sa volemté.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.2847-50)⁵⁸

Les poissons sont préparés (*atornéz*) avec art (*par grant cure*), comme il convient (*selonc son droit*), selon leur espèce (*sa nature*).

⁵⁷ E.R. Lundquist, *La mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Age suivis dans leur évolution sémantique*, Göteborg, 1950, p.56.

⁵⁸ Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v.1125-28.

La notion d'"art", de savoir-faire se manifeste également dans les cas où *atourner* signifie "soigner les blessures de quelqu'un"⁵⁹.

2. "Se préparer pour jouter, arranger son armure"

T-L définit *atourner* en forme réfléchie de la façon suivante: "eine Richtung nehmen"⁶⁰. Les contextes où le verbe est présent semblent tendre, en effet, un pont entre deux actions qui sont décrites dans les vers qui les précèdent et les suivent:

A ces mos Agamar **s'atourne**,
Qui pour joster trop bien **s'atourne**. (*Meliador*, v.3902-03)

Dans ce passage, le même verbe est utilisé dans deux acceptions différentes: d'abord au sens de "se retourner", ensuite "se préparer". Dans *Meliador*, le verbe *soi atourner* "se préparer" est mentionné maintes fois, toujours suivi par le complément circonstanciel d'intention *pour joster*. Les personnages doivent vérifier et arranger leur *harnois* avant le combat et après le premier choc contre l'adversaire. Cette "préparation" semble importante, car chaque fois l'auteur s'attarde sur l'ajustement de l'armure du héros avant que celui-ci ne s'élançe dans le combat. Un équipement entier, intact, à l'instar des vertus chevaleresques, est le gage de la victoire et relève de l'art militaire.

A ces cops cescuns se retourne,
N'en y a nul qui ne **s'atourne**
Pour joster la seconde fois. (*Meliador*, v.4249-51)⁶¹

⁵⁹ Voir les exemples cités par *T-L* (1,648), tirés du roman *Perceval*, ou encore: *Meliador*, v.27606-27611; *Claris et Laris*, v.2294-2296; *Escanor*, v.3042-3043.

⁶⁰ "prendre une direction", *T-L*, 1, 649.

⁶¹ Cf. *Meliador*, vv. 4907-08, 18316-18317, 26759-26761.

3. "Habiller (soi), parer (soi), orner (soi)"

Avec cette acception, nous nous retrouvons au centre du paraître médiéval. L'idéal guerrier et l'imaginaire courtois exaltent, en effet, le corps autant que la morale chrétienne le rabaisse⁶²; il est un objet de vénération, le centre de l'attention⁶³. Mais la nudité en tant que telle, qui souffre du poids du péché originel, ne porte pas de valeur sociale: le corps doit être couvert, *entouré* de vêtements. Ainsi, le costume est non seulement un objet de protection, mais une des préoccupations essentielles de l'esthétique médiévale. Il fait partie de ce que Johan Huizinga appelle « le décorum qui entourait la vie des nobles »⁶⁴.

a) Mais sy tost qu'ilz eurent mis piet a terre, deux des huit chevalliers freres aux jennes pucelles emmenerent le Chevalier Sauvage en une chambre, puis le firent desarmer et laver son corps et son viaire et **atourner** de nobles vestements. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, VIII, 335-340)

La richesse, la noblesse et la beauté sont indissociables au Moyen Age. Le luxe vestimentaire est un des signes de reconnaissance des couches dominantes qui manifestent ainsi leur supériorité⁶⁵. Mais il représente aussi le moyen de comprendre et d'exprimer le goût de la beauté.

On ne rencontre guère dans la littérature des XIII^e et XIV^e siècles le terme *beau* pour caractériser les vêtements, mais des épithètes qui s'y substituent: *noble*, *riche*, *meilleur*. *Noble* ou *noblement* remplacent à cette époque le mot *élégant*, dont l'emploi est extrêmement rare avant le XV^e siècle, et expriment, entre autres choses, la parfaite adéquation du costume à l'endroit et à l'occasion:

⁶² Voir H. Martin, *Mentalités médiévales II. Représentations collectives du XI^e au XV^es.*, Paris, PUF, 2001, p.45 et suiv.: « Jusqu'au début du XIV^e siècle, la tendance dominante dans l'habillement fut d'effacer le corps, de le faire oublier, d'en masquer les attraits et les attributs ».

⁶³ H. Martin, *Ibid.*

⁶⁴ J. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Bibliothèque Payot, 2002, p.149.

⁶⁵ Voir J. Le Goff, *Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Artaud, 1984, p. 398-401.

b) Et tandis les damoiselles et la noble chevalerie arriverent ou chestel, moult *noblement vestues* et **atournees**... (*Perceforest*, III^e partie, t.1, VIII, 340-342)

Atourner (soi) est souvent accompagné des adverbes *richement* et *noblement* (exemples a, b, c, d, e), ou du verbe *parer (soi)* (exemples f, g) qui précisent et renforcent l'idée d'ornement. Dans ce cas, sa traduction exacte en français moderne est "(se)parer", un verbe qui traduit bien l'idée d'embellissement du corps par les vêtements.

c) Cassandra seoit au milieu, tant belle et sy *richement atournee* que l'on ne vey jamais sa pareille. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 281-283)

d) ...Esmaraude la gente pucelle, qui estoit assise au milieu de toutes les autres moult *noblement atournee* pour ce que le tournoy se faisoit pour l'amour d'elle. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 76-80)

Dans les extraits b, c, d, f, le participe passé du verbe *atourner*, employé adjectivement, qualifie le sujet, c'est ce que Renée Boulengier-Sedyn appelle le « participe passé d'insistance »⁶⁶.

e) Et estoit dessus son chief, moult *richement atournee*, la *riche* cotte d'armes lachee de fleurs, en l'onneur et en la reverence du noble et preu Chevalier au Delphin... (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 39-42)

Ici, le participe passé *atournee (richement)* qualifie la cotte d'armes et a le même sens que le moderne "ornée", qui témoigne de « l'embellissement de l'objet par un ou plusieurs éléments décoratifs »⁶⁷.

Dans le *Roman de la Rose*, l'emploi d'*atorner* en juxtaposition avec un autre verbe dont le sens est proche, permet à l'auteur de souligner l'étirement dans le temps de l'action et d'insister sur le côté artificiel et inutile d'un soin excessif apporté au corps:

f) Quant ele s'estoit bien pignie
et bien *paree* et **atornee**,
ele avoit feste sa jornee. (*Roman de la Rose*, v.566-568)

⁶⁶ R. Boulengier-Sedyn, *Le vocabulaire de la coiffure en ancien français étudié dans les romans de 1150 à 1300*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970, p.222.

⁶⁷ *Dictionnaire de la langue française*, Lexis, Paris, Larousse, 1988.

g) Fortune a la sa mansion,
 qui, quant el veut estre honoree,
 si se tret en la part doree
 de sa meson et la sejourne:
 lors *pare* son cors et **atorne**,
 et *se vest*, comme une reïne,
 de grant robe qui li treïne, (*Roman de la Rose*, v.6088-94)

Le verbe *atourner (soi)* n'est pas spécifique au vêtement, mais évoque aussi le parement de la tête, dans l'acception "se coiffer", il signifie donc à la fois "se vêtir" et "se coiffer", comme dans l'exemple suivant:

h) Ele fu bele et *bien atornee*;
 d'un fil d'or estoit galonee,
 s'ot un chapel d'orfrois tot nuef.
 Je, qu'en ai veü .XX. et nuef,
 a nul jor mes veü n'avoie
 chaspel si bien ovré de soie.
 D'un samit, qui toz ert dorez,
 fu ses cors vestuz et parez,
 de quoi ses amis avoit robe,
 si en estoit assez plus gobe. (*Roman de la Rose*, v.853-62)

Par extension de sens, *soi atourner* signifie "se parer", "se doter d'une qualité, d'une situation". Si (être) *bien* ou *richement atourné* c'est faire partie de la noblesse, être riche, (être) *mal atourné* c'est au contraire "être mal habillé", "être pauvre". Le verbe a le sens aussi de "se retrouver dans une situation difficile" ou "être blessé":

Si povre et si mal **atornee**. (*Roman du comte d'Anjou*, v.5868)⁶⁸

Dans le contexte qui suit, le participe passé-adjectif *atornee* est placé dans le couple antonymique *bien atornee* vs *forsenee* qui qualifie le personnage de Haine:

Ens en le milieu vi Haine,
 qui de corroz et d'ataïne
 sembla bien estre meneresse;
 corroceuse et tançoneresse
 et pleine de grant cuvertage
 estoit par semblant cele ymage;
 si n'estoit pas bien **atornee**,
 ainz sembloit fame *forsenee*. (*Roman de la Rose*, v.139-146)

⁶⁸ Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v.5300-07; *Meliador*, v.29583-86; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XI, 305.

Cet exemple souligne à quel point le paraître et le caractère sont liés au Moyen Age. Le participe (*bien*) *atornee* renferme une dimension visuelle et, dans ce sens, a pour antonyme (*hisdeusement*) *entorteillie*⁶⁹: ils sont opposés selon les paramètres beau/laid, ordonné/désordonné, noble/vilain, riche/pauvre. Le désordre vestimentaire renvoie au désordre intérieur. Être *forsene(e)* c'est être "hors du bon sens", c'est-à-dire des bonnes manières, de la sagesse, de l'ordre dans les pensées et la conduite qui sont propres à la noblesse. Par conséquent, (être) *bien atornee* signifie non seulement "être habillé dans de beaux et riches vêtements", mais "être beau, sage, avoir de bonnes manières et une conduite convenable"⁷⁰.

Atorner est souvent mis en collocation avec *parer* et *appareillier*. Cependant, ces verbes ne sont pas toujours synonymes, comme le montre un contexte dans *Claris et Laris* où *atorner* signifie "munir" et *apparaillier (soi)* "se parer" :

Yveins fet sa suer atorner
 Et de riches dras atorner,
 Con porter doit fille au roy.
 Et la pucele sanz derroi
 S'appareille molt richement (v.28148-52)

APPAREILLER, appareillier, apareillier (SOI)

Emprunt francisé très ancien⁷¹ au bas latin **apparicare*, du latin classique *apparare* "préparer", *appareiller* verbe transitif signifie "préparer"⁷², "équiper"⁷³ et, en

⁶⁹ hisdeuse estoit et ruillie,
 et si estoit entorteillie

hisdeusement d'une toaille. (*Roman de la Rose*, v.149-151)

⁷⁰ L'ordre dans le costume et son intégrité sont des signes de bon sens, tandis que les vêtements désordonnés, déchirés peuvent devenir le symbole de la folie.

⁷¹ 1080, *Dict.Hist.* Gamillscheg date le verbe du XII^e siècle.

⁷² *T-L*, 1, 424; *FEW*, I, 107a; *REW*, 537; *God*, I, 318; *Aucassin et Nicolette*, IX, 5-11; *Meliador*, v.2029.

⁷³ *T-L*, 1, 424; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXVI, 247-254.

forme réfléchie, "se préparer, s'apprêter"⁷⁴. *T-L* est le seul à citer l'acception "habiller", qui a un rapport direct avec le vêtement⁷⁵.

Dans nos romans, hormis l'acception "préparer", le verbe *appareiller* transitif a le sens d'"habiller, parer quelqu'un":

Par tens lever vous couvendra,
 Quer li pueples vous atendra
 Pour vous au moustier voir venir.
 Biau vous couvendra maintenir
 Et ainsi faire le devéz
 Cha, de par Dieu, or vous levéz
 Et l'en vous **appareillera**
 Ainsi comme raison sera.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.2979-86)

Appareiller est employé lorsqu'il s'agit d'habiller quelqu'un pour une occasion précise. Dans cet extrait, c'est une messe, durant laquelle le comte de Bourges présente au peuple sa femme: celle-ci doit être parée *ainsi comme raison sera*, conformément à son nouveau statut social. La signification exacte du verbe est donc "habiller quelqu'un pour". *Appareiller* possède ainsi deux sèmes qui constituent son noyau sémantique, "tenue adaptée pour" et "tenue propre à", sans toutefois détailler le costume, car son aspect est sous-entendu par le personnage et sa destination par la situation. En outre, le vêtement n'est pas ici séparé de la coiffure, le verbe englobant les trois notions d'habillement, de coiffure et d'accessoires.

Le sème de "costume propre à" explique l'utilisation du verbe dans les situations de déguisement où, adoptant une tenue différente, les personnages prennent une identité provisoire dans un but précis:

Et li baron isnelement
 Conme hermitain sont *atorne*,
 Bien ont lor conroi bestorne,
 Ier main estoient chevalier
 Et or sont fet **appareillier**

⁷⁴ *T-L*, 1, 424; *FEW*, I, 107a; *God.*, I, 319; *Escanor*, vv.1123, 2038-2043; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 36.

⁷⁵ *FEW* mentionne l'acception "habillé" pour le participe passé *apprâillé*.

Con genz qui dieu vuelent servir.
(*Claris et Laris*, v.27639-44)⁷⁶

Dans cet extrait, *appareillier* (comme), dans son acception "déguiser", a pour synonyme *atorner*.

Le verbe *appareiller* (*soi*) s'emploie, comme les verbes signifiant "(s)'habiller, (s)'équiper", tels *atourner* (*soi*), *vestir* (*soi*), *parer* (*soi*) et *atiller* (*soi*), pour marquer le passage d'une action à une autre, le plus souvent lorsque le héros s'apprête à quitter un endroit pour aller à l'aventure:

Gauvain sanz longue demoree
Se vesti et **appareilla**⁷⁷. (*Claris et Laris*, v.17565-66)

Appareiller (*soi*) en tant que "(s)'habiller" est généralement utilisé en emploi absolu⁷⁸: il ne possède presque jamais de compléments d'objet introduits par la préposition *de*⁷⁹, mais des compléments de manière (*richement*, *noblement*) qui soulignent l'adéquation du costume au rang social du personnage:

Yveins fet sa suer atoner
Et de riches dras atoner,
Con porter doit fille au roy.
Et la pucele sanz derroi
S'appareille molt richement. (*Claris et Laris*, v.28148-52)⁸⁰

L'achèvement de l'acte est davantage marqué par le participe passé en fonction adjectivale, l'auteur apportant la touche finale à la description du personnage avant de relater les événements qui suivent: cela explique que le participé passé adjectivé

⁷⁶ Voir aussi *Ysaïe*, § 167 : « ... Ysaïe et Marte s'apparlerent en tel guise que je vous diray : Ysaïe se vesti en guise de chevalier et Marte en guise d'escuier ».

⁷⁷ Voir aussi: *Claris et Laris*, v.21849-50; *Escanor*, v.2145-48 (participe passé *apparilliés*) ; *Perceforest*, III^e partie, t.1, VI, 121.

⁷⁸ Dans ce cas, il peut être suivi de la description détaillée du costume que revêt le personnage: voir, par exemple, *Claris et Laris* (v.1999-2009); *Roman du comte d'Anjou* (v.696-698).

⁷⁹ Nous n'avons relevé qu'une occurrence où *appareiller* (*soi*) possède un complément d'objet indirect introduit par la préposition *de*, le verbe signifiant plutôt "s'équiper": *Li compaignon s'appareillerent /De tiex armes, come il troverent* (*Claris et Laris*, v.11214-15).

⁸⁰ Voir aussi *Ysaïe*, §§ 93 (*de tous poins*), 108.

appareilli(e) est beaucoup plus fréquent que le verbe dont il possède les mêmes acceptions: "préparé à", "prêt à", "disposé à"⁸¹, mais aussi:

1. "Armé"

Lorsque le personnage est un chevalier, *appareillé* évoque l'armure, et surtout l'armure complète comme le suggèrent les adverbess *noblement*, *bien*⁸², *bel*⁸³ et *tous (apparillés)*⁸⁴ :

Envers les compaignons s'en vint.
De joster si comme il couvint
Vint **apareilliez** *noblement*. (*Escanor*, v.12254-55)⁸⁵

2. "Habillé, paré"

Appareillé participe passé, dans son acception "habillé, paré", ne possède pas les sèmes de destination et de "propriété" du verbe, mais évoque simplement l'image d'une tenue riche et, dans la plupart des cas, féminine:

Chascuns dame **appareillie**
Ert de teuz *paremenz* aussi.
Et si estoient beles si
Que c'ert merveille a regarder. (*Escanor*, v.8106-09)⁸⁶

(Être) *appareillé* possède souvent des compléments qui ne fournissent guère de détails sur le costume, mais soulignent son côté somptueux: *.ccc. dames [...] estoient*

⁸¹ *Claris et Laris*, v.28535-28537; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 512; *Meliador*, v.18971-18983.

⁸² *Escanor*, v.11764.

⁸³ *Escanor*, v.4667.

⁸⁴ *Meliador*, v.19130.

⁸⁵ Voir aussi *Meliador*, vv.12690-91, 25234-39.

⁸⁶ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.370.

*appareillies ricement*⁸⁷; *appareillie ert de teuz paremenz*⁸⁸, *leurs dames [...] en aroy appareillies*⁸⁹.

Le *Dictionnaire* de Huguet ne mentionne pour *appareiller (soi)* que les acceptions qui ont survécu jusqu'au XVI^e siècle, parmi lesquelles, pour la forme transitive, "orner" qui a conservé les traces du sémème "habiller - mettre un vêtement beau, riche"⁹⁰.

VESTIR (SOI)

Le verbe *vestir* provient du latin *vestīre* "habiller", "recouvrir, garnir", dérivé de *vestis*. Attesté dès le X^e siècle⁹¹, il s'emploie en ancien français au sens de "couvrir de vêtements" ou "habiller". De tous les verbes du champ sémantique de "(s)habiller", *vestir* est celui dont l'emploi est le plus fréquent: nous l'avons recensé plus de cent fois dans nos romans.

Vestir verbe transitif possède généralement un complément d'objet direct non animé qui précise le type de vêtement que met le personnage, très variable selon le contexte. Ce peut être un vêtement de dessous (la *chemise* et le *pelisson* pour le costume civil, l'*hoqueton* pour la tenue militaire) ou de dessus (le *haubert*, la *cotte à armer* pour le costume militaire, la *cotte*, la *robe*, le *surcot* et la *sorquenie* du costume séculaire). Dans tous les cas, *vestir* signifie "revêtir quelque chose". Employé exclusivement pour les vêtements, il côtoie d'autres verbes liés aux autres parties du costume: *chaucier*

⁸⁷ *Meliador*, v.2719-2720.

⁸⁸ *Escanor*, v.8106-8107. L'adjectif démonstratif *tel* renvoie au *bel* et *fin* *acesmement*, ainsi qu'au *vert chapel* que portent les jeunes hommes, c'est-à-dire à la tenue de fête.

⁸⁹ *Meliador*, 29609. *Aroy* signifie ici "vêtement de fête", puisque les dames se préparent pour une fête au château du roi Arthur.

⁹⁰ *Huguet*, I, 245-246.

⁹¹ *Gamil.*, 893a.

(pour les chausses, les souliers et les éperons), *lacer* (pour le heaume, les chausses et les manches), *afubler*⁹² (pour le manteau) et *fermer* (pour le heaume):

Isnelement se fait armer:
Ses cauces lace, l'auberc **vest** (*Bel Inconnu*, v.266-67)⁹³

Vestir verbe transitif peut également recevoir un complément d'objet direct animé: *vestir quelqu'un* signifie dans ce cas "habiller quelqu'un - mettre sur lui des vêtements (sans précision)"⁹⁴ ou bien "procurer des vêtements à quelqu'un":

- Tu avras, dit la desloiaus,
Cent gros tournois d'argent royaus,
De quoi ta fame **vestiras**.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.3721-23)

Lorsque le verbe possède deux compléments, direct non animé et indirect animé, il a le sens de "mettre un vêtement précis sur quelqu'un":

Et vous prommés que le Chevalier au Noir Lyon *lui vesty le hauqueton*, le Chevalier au Noir Lupart lui lacha la destre manche, le Chevallier au Cerf Asuré lui lacha l'autre, Troÿlus *lui vesti le haubert*, le Chevalier au Cuer Enfergé lui chaussa la droite chausse de fer... (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 435-441)⁹⁵

En emploi absolu, le verbe *vestir (soi)* signifie "(s)habiller", "mettre des vêtements sur quelqu'un (ou sur soi)", et le participe passé adjectivé *vestu*, "habillé". Ils sont utilisés uniquement pour les vêtements qui couvrent le corps, comme le sont les verbes *chausser (soi)* pour les jambes et *armer (soi)* pour l'armure du chevalier:

⁹² E.R. Lundquist (*op.cit.*, p.39-46), note qu'*afubler* s'emploie uniquement pour le manteau et les vêtements de la même famille. Dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meun, qui utilise le verbe *vestir* pour le manteau, se corrige le vers suivant:

Lors prant li airs son *mantel* inde,
qu'il **vest** trop volantiers an Inde,
si s'an **afuble** et si s'apreste
de soi cointir, de fere feste. (v.17983-17986)

⁹³ Voir aussi *Aucassin et Nicolette*, IX, 7; *Bel Inconnu*, vv. 95, 355, 357, 1042, 3968, 4227; *Roman de la Rose*, vv.428, 1221, 10995, 11097, 11197, 11520, 11969, 12015, 12054, 17983-84, 19405; *Claris et Laris*, vv.2001-2, 2030, 4765, 6249, 7398, 11641, 17159, 21014, 22841-42, 22844, 22608, 25180-81, 27623-24; *Escanor*, vv.7278, 7281; *Roman du comte d'Anjou*, vv.2990, 3944, 6726-27; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 427, 430; t.2, XXXIII, 668, 694, 793; *Meliador*, vv.12052, 13156-57; *Ysaïe*, §§ 69, 155, 180, 260, 266, 296.

⁹⁴ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 430: *le vestirent et habillèrent*.

⁹⁵ Voir aussi *Roman du Conte d'Anjou*, v.2990; *Ysaïe*, § 79.

Par un matin s'esteit levez,
ben **s'est vestuz** et aturnez,
chausez s'esteit mut richement
cumë a chevaler apent. (*Lai de Désiré*, v.97-100)⁹⁶

En forme réfléchie, le verbe peut être accompagné d'un complément d'objet indirect introduit par la préposition *de*⁹⁷ qui vient préciser la nature de l'habillement:

Se **se vesti de rices dras de soie**, dont la dame avoit assés, si s'assist en le canbre sor une cueute pointe de drap de soie... (*Aucassin et Nicolette*, XL, 38-39)⁹⁸

La périphrase formée du verbe *estre* et du participe passé (*vestuz (vestus) / vestue; vestis / vestie*) apparaît fréquemment dans les textes. Dans la majorité des cas, le verbe est à l'imparfait⁹⁹. La périphrase insistant sur l'état du personnage, l'imparfait, par sa valeur durative, fait de cet état un décor à l'événement principal. Le verbe *estre* au prétérit, que l'on rencontre aussi, possède la même valeur d'aspect que l'imparfait¹⁰⁰.

(*Estre*) *vestuz* peut recevoir un complément précédé de la préposition *de*, comme dans le cas du verbe pronominal, signifiant alors "être habillé en..."¹⁰¹:

Vestie estoit d'un drap moult rice,
Fricement tailliet a son point. (*Meliador*, v.213-14)¹⁰²

⁹⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, vv. 8616, 17566, 24707; *Ysaïe*, §§ 69, 70, 167.

⁹⁷ Ce complément est situé à proximité immédiate du verbe ou en est séparé par plusieurs vers: dans *Escanor*, le complément se trouve au vers 8866, mais le verbe au vers 8870.

⁹⁸ Cf. *Roman de la Rose*, vv. 6093-94, 6100-01, 11926-27; *Escanor*, v.8870; *Bel Inconnu*, v.3984; *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 68; t.2, XXXVI, 1755; *Ysaïe*, §§ 58, 137, 182.

⁹⁹ Deux formes coexistent: la forme "héréditaire" (*ert (iert) vestuz*) et la forme composée sur le radical d'infinitif *est-*. Nous avons également rencontré le verbe *estre* au présent historique, mais dans tous ces cas l'auteur met en avant l'aspect visuel de la description. En outre, nous avons relevé le verbe *vestir* au passé composé, qui souligne davantage l'état du personnage:

A tant entra en la maison
Une pucele bien aprise
Qui fu de tos biens entremisse.
Vestu ot un vair peliçon
Qui fu covers d'un siglaton. (*Bel Inconnu*, v.4224-4228)

¹⁰⁰ Cf. : « Vint a la cort une pucele, / Gente de cors et de vis biele. / D'un samist **estoit** bien **vestue** » (*Le Bel Inconnu*, 135-137) et « il [...] choisirent venant / un chevalier tot maintenant / Qui vers le roy s'en vint en haste; / Et **fu vestuz** d'une escarlate / De coi cote et mantel avoit ». (*Escanor*, v.1635-1639).

¹⁰¹ Le verbe *estre* peut être omis, si le participe passé ayant une valeur adjectivale joue le rôle d'épithète: « Adonques vint par devant lui / Une route de damoiseles, / De puceletes jouveceles, **Vestues** de finz dras de soie ». (*Escanor*, v.7984-7987).

¹⁰² Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.137, 1527, 2245, 3279; *Roman de la Rose*, vv.818-20, 859-60; *Claris et Laris*, vv.16571, 29156; *Escanor*, vv.1638, 8117-18, 20075; *Roman du comte d'Anjou*, vv.5275, 7116; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 427; XXV, 251; t.2, XXXIII, 957; XXXVI, 1754, 2234, 2241; *Meliador*, vv. 213, 12819, 28785; *Ysaïe*, §§ 79, 128, 147.

Il est intéressant d'observer une certaine distribution dans les compléments directs ou indirects introduits par la préposition *de*, qui indiquent le type de vêtement que met le personnage. Les pièces du costume prévalent pour la forme transitive, comme pour la forme réfléchie tandis que la périphrase affectionne les étoffes. Le verbe *être* et le pronom réfléchi étant, de par leur sémantique, "dirigés vers le corps", le participe a conservé davantage le sens ancien de "couvrir le corps":

Mais le chevalier qui *estoit vestu de la peau de cerf*, moult doulant de son aventure, pour ce qu'il fut le plus tost revenu a lui se releva tout le premier. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 137-141)

En emploi absolu, avec *estre* au prétérit (*fu*), parfois accompagnés d'autres verbes, tels *atorner*, *parer* ou *chaucier*, la périphrase *fu vestu(z)* ou le verbe en forme réfléchie mis au passé, insistent sur l'achèvement de l'action. Les auteurs utilisent régulièrement des phrases de ce type pour marquer la fin d'une aventure et le début d'une autre:

Claris par matin s'atorna;
Quant **vestuz** fu et **atornez**,
Congie prent... (*Claris et Laris*, v.20729-31)

Vestir peut accepter des compléments de manière qui précisent comment le personnage est habillé ou bien émettent une appréciation sur la tenue avant de la décrire, "justifiant" en quelque sorte l'utilisation du complément:

ert ele *povrement vestue*.
Cote avoit viez et derompue
come s'el fust a chiens remese;
povre estoit la cote et arese
et plaine de viez paletiaus. (*Roman de la Rose*, v.207-11)¹⁰³

Accompagné du comparatif *mieuz*, qui possède une valeur appréciative, *vestu* peut signifier "arrangé", comme dans le *Roman de la Rose* :

¹⁰³ Cf. *Lai de Désiré*, v.190 (*cors vestu a laz*); *Claris et Laris*, vv.1928 (*molt noblement*), 21749 (*trop richement*), 26356 (*con pucele*); *Roman de la Rose*, vv.820 (*richement*), 1214 (*bien*); *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 540-541 (*moult noblement, selon le temps de lors*).

li a, por mieuz estre **vestues**,
ses .II. manches estrait cousues. (v.20971-72)

Mais de tels compléments, qui portent un jugement sur la beauté ou la qualité de la tenue, demeurent assez rares. Très ancien, le verbe *vestir* est plus habitué à exprimer le geste quotidien de couvrir la nudité du corps.

Dérivés

En français médiéval, deux verbes dérivés de *vestir (soi)* par préfixation sont très courants:

*Desvestir (soi)*¹⁰⁴, formé du verbe *vestir (soi)* et du préfixe *des-* à "valeur privative"¹⁰⁵, signifie "dépouiller quelqu'un de ses vêtements" et, en forme réfléchie, "ôter ses vêtements".

*Revestir (soi)*¹⁰⁶, formé du verbe *vestir (soi)* et du préfixe *re-* à "valeur augmentative"¹⁰⁷, signifie "mettre un autre vêtement" et, en forme réfléchie, "s'habiller de nouveau":

Atant errant **se desvesti**,
D'uns autres dras **se revesti**. (*Clariss et Laris*, v.26370-71)¹⁰⁸

PARER (SOI)

Le verbe *parer* provient du latin *parāre*, et signifie en ancien français "préparer", "arranger", "faire des préparatifs", ou encore "apprêter, disposer"¹⁰⁹.

¹⁰⁴ XII^e s., *Dict.Hist.*

¹⁰⁵ K. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, Genève, Slatkine, 1979, t.3. Formation des mots, p.222.

¹⁰⁶ XI^e s., *B.-v.W.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.237.

¹⁰⁸ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 538; XXVII, 375; t.2, XXXIII, 241; XXXIII, 939; *Roman du comte d'Anjou*, v.6373; *Roman de la Rose*, v.20907; *Ysaïe*, § 52-53.

Dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles, *parer* s'emploie de plus en plus en tant que "ornier, décorer" pour les objets et la périphrase *être paré* "être vêtu avec soin, avec élégance"¹¹⁰ pour les personnes:

Le lieu et le siege ou les onse pucelles seoient estoit *moult richement paré de nobles joyaulx* qui volletoient au vent pardessus elles. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 46-48)

Li quens fu *richement paréz*
De bonz draz d'or d'Esclavonnie,
Si fu toute sa compaignie (*Roman du comte d'Anjou*, v.2370-72)

Cependant, le verbe *parer* s'emploie la plupart du temps en forme réfléchi en tant que "se vêtir richement":

Tout ainsinc les dames **se perent**
Pour ce que plus beles en perent
Ou pour leur laidures repondre (*Roman de la Rose*, v.8887-89)¹¹¹

Dans cet exemple, *eulx parer* a conservé le sème "se préparer, s'apprêter", mais l'association avec *aorner* souligne le lien du verbe avec le costume (*nobles vestemens*), ainsi que la beauté et la richesse de celui-ci, car les chevaliers s'apprêtent pour la fête du château.

Le verbe *soi parer* est employé quand il s'agit d'embellir le corps par le vêtement, de le mettre en valeur¹¹², de souligner sa beauté naturelle par l'élégance et la richesse de la tenue, à laquelle il faut prêter un soin particulier:

ors **pare** son cors et *atorne*,
et se *vest*, comme une reïne (*Roman de la Rose*, v.6093-94)

Mes quant fu **paree** et vestue,
Molt par fu sa biauté creüe (*Roman du comte d'Anjou*, v.2823-24)

Dans nos romans, le verbe *soi parer*, qui souligne la durée de l'action dans le temps ou la répétition des mouvements, est moins fréquent que le participe passé *paré* (*parez*) à valeur adjectivale ou la périphrase *être + participe passé* qui insistent sur

¹⁰⁹ FEW (VII, 627); *God.*, V, 760; *T-L*, 7 (I), 242.

¹¹⁰ Cette acception est datée de 1250 par FEW (VII, 627) et de 1225 par TLF (t.12, 984).

¹¹¹ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 522-527.

¹¹² FEW (VII, 627) propose la définition suivante du verbe *parer* (II): « orner, embellir (par exemple une maison), orner quelqu'un, lui faire une toilette recherchée » et date cette acception de 1250.

l'état lui-même. Ils immobilisent le mouvement pour mieux traduire l'aspect visuel du parfait achèvement de la tenue, entre autres par le sens actif à valeur de présent de narration que possède le participe-adjectif *paré*.

Et entre les pucelles la belle Esmeraude estoit au milieu, plus hault esleevee et *plus noblement parée* que les autres, comme raison estoit, car la feste se faisoit pour l'amour d'elle. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 29-33)

Le participe-adjectif *paré* est régulièrement accompagné d'un adverbe qui en précise le sens, soulignant la richesse des habits et la noblesse des personnages: *honnourablement*, *haultement*¹¹³, *noblement*¹¹⁴, *richement*¹¹⁵, *jolivement*¹¹⁶, etc.

Paré s'applique aussi bien aux vêtements, aux accessoires¹¹⁷ qu'à l'ensemble du costume:

Et est celle que vous pouez veoir illecq assise *la plus honnourablement et plus haultement parée d'abillemens* que les autres. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 44-46)¹¹⁸

En l'absence de compléments précisant si ce sont des vêtements ou des accessoires qui complètent le costume, l'accent est mis sur l'achèvement du processus, sur l'aspect définitif et parfait de la tenue qui mérite le commentaire admiratif du narrateur:

Et tandis les pucelles commencerent a venir sus les hours qui estoient fais sus les murs du chastel, tant *nobles* et tant *richement parées* que c'estoit ung triumphe de les regarder. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 442-446)¹¹⁹

Cet achèvement de l'action de s'habiller en même temps que le luxe du costume sont quelquefois exprimés par l'opposition de l'adjectif *nues* qui désigne le corps dépourvu de tout vêtement et de *bien parées* qui évoque la tenue complète:

¹¹³ *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 45.

¹¹⁴ *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 9; 347; XVI, 29; XXI, 346; XXV, 129; t.2, XXXI, 15; XXXIV, 11, 17, 38, 88; XXXVI, 719; XLV, 401.

¹¹⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 11; XVI, 47; XXI, 445; *Roman du comte d'Anjou*, v.2370.

¹¹⁶ *Claris et Laris*, v.16568.

¹¹⁷ Dans cette acception, *paré(e)* a pour synonyme le participe passé *atourné(e)*: « ... La belle Cresille estoit au millieu plus *noblement parée* et plus haultement assise que nulles des autres. Et comme le chevalier cogneut Cresille [...] qui estoit assise plus *richement* et *honnourablement* et *aournee* de plus nobles et triumpans joyaulx que les autres » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 342-356).

¹¹⁸ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 28-31; t.3, LIII, 837-38.

¹¹⁹ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 126-130.

por qu'eus saient riches ou beles,
 saient nues ou **bien parees** (*Roman de la Rose*, v.11554-55)

Souvent, *paré* est mis en collocation avec d'autres participes passés qui appartiennent au même vocabulaire vestimentaire, tels *vestuz* (*vestis*), *atourné* ou *acesmé*, pour constituer l'un de ces couples de synonymes que la langue médiévale affectionne:

La bele o son ami demeure,
 qui bien riert *vestuz* et **parez**.
 (*Roman de la Rose*, v.10240-41)¹²⁰

Dans le roman *Meliador* de Jean Froissart, le participe passé *paré* renvoie fréquemment¹²¹ aux armoiries du chevalier, en signifiant "dont l'écu et la cotte¹²² sont ornés de"¹²³. Cette acception est confirmée par l'emploi récurrent¹²⁴ du substantif *parure* dans le sens d'armoiries, signes de reconnaissance du chevalier. *Paré* aussi bien que *parure* sont accompagnés de la description des armoiries:

Li chevaliers, quant je m'avise,
 Estoit Sansorins appellés.
De blanc et de bleu fu parés,
 Tous semés de roses vermeilles. (*Meliador*, v.15706-09)¹²⁵

¹²⁰ Voir aussi *Claris et Laris*, v.16568-69 et les occurrences citées ci-dessus.

¹²¹ On ne relève que deux exemples où *paré(e)* signifie "habillé(e) avec élégance" aux vers 30056 et 30062.

¹²² Aucun contexte de *Meliador* ne précise qu'il s'agit à la fois de l'écu et de la cotte, mais les cottes d'armes étant souvent décorées du blason dès la fin du XIII^e siècle (voir Enlart, *op.cit.*, p.470-471), il est juste de supposer que la cotte *armoyée* est une des composantes de la *parure*.

¹²³ Dans cette acception, *parer de (soi)* a pour synonyme *briser de (soi)*, souvent par souci d'éviter la tautologie:

"Qui ses rouges parures **brise**
 "Seulement d'une dame blanche". (*Meliador*, v.13246-13247)

Par analogie, le synonyme de *parure* est *brisure*:

"On le poet bien en armoiant
 "Deviser: bleues armes porte,
 "En la targe qui est moult forte,
 "A .I. soleil d'or de **brisure**". (*Meliador*, v.7112-7115).

¹²⁴ Dix-neuf occurrences de *parure* sur vingt ont la signification d'"armoiries" dans le roman.

¹²⁵ *Meliador*, v.22130.

Sens figuré

La périphrase *être paré* est toujours employée pour des vêtements riches et beaux, et pour de splendides bijoux. Au figuré, *paré* se marie avec les meilleures qualités du personnage, démontrant une fois de plus qu'au Moyen Age la beauté du corps reflète celle de l'âme:

Parez ert de toute noblece
Et de biauté et de prouece. (*Escanor*, v.8575-76)

ARMER (SOI)

Verbe provenant du latin *armare*, dérivé du substantif pluriel *arma*, *armer* signifie d'abord "équiper d'armes"¹²⁶ puis "pourvoir quelqu'un d'armes défensives"¹²⁷. Mot-clé du vocabulaire guerrier, *armer* possède une quantité considérable d'occurrences¹²⁸ dans différentes acceptions dont l'évolution sémantique reste la même.

1. "Mettre l'armure complète"

Aux XIII^e et XIV^e siècles, en emploi absolu ou avec un complément d'objet direct animé, *armer* a le sens de "munir (quelqu'un) d'armes défensives ou offensives"¹²⁹. L'accent est placé sur l'intégrité de l'équipement qui permet au chevalier, lorsqu'il entame une joute ou recherche de nouvelles aventures, de se sentir prêt à affronter le danger:

¹²⁶ 980, *Dict.Hist.*

¹²⁷ 1170, *Dict.Hist.*

¹²⁸ Nous en avons recensées plus de trois cents, leur répartition dans les romans étant exposée dans le chapitre de *synthèse*.

¹²⁹ *God.*, VIII, 184.

"Cescuns ara espée et lance
 "Et sera **armés** a cheval,
 "Comme on doit **armer** .I. vassal
 "Qui se voelt **armer** en bataille. (*Meliador*, v.21719-22)

La dame les a *fet armer*
 D'armes tiex, qu'on nes doit blaumer,
 Tel con vilain doient avoier,
 Haubrejons et gambes pour voir
 Et chapel de fer ensement,
 Lance et espee voirement. (*Clariss et Lariss*, v.22433-38)¹³⁰

Cependant, le participe passé *armés (armez)*¹³¹ prévaut sur les deux autres formes verbales; il insiste sur l'état du chevalier, ou plus exactement sur son apparence: l'intégrité de l'armure ainsi que sa qualité, sa beauté et sa richesse sont les signes distinctifs d'un chevalier de haut rang. Aussi, le participe passé est-il souvent accompagné d'adjectifs qualificatifs ou de locutions telles que (*armé de tous points, de toutes pieces*:

Molt avoit grant chevalerie
 Et bien **armee** et richement. (*Clariss et Lariss*, v.28579-80)

Sy n'eurent gaires cheminez quant ilz trouverent douse chevaliers **armez de toutes pieces**, tenans leurs lances en leurs mains. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XV, 121-123)¹³²

Au contraire, un équipement défectueux peut jeter le doute sur les origines nobles du chevalier, voire le déshonorer:

Le pluz d'eauz et comunement
Armé lait et *mauvaisement*
 Et unz comunuz descouvenables.

¹³⁰ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.1709-10, 2926-27; *Roman de la Rose*, v.11987-89 (réfl.); *Clariss et Lariss*, vv.1747-48 (réfl.), 7396-400 (réfl.), 8615-17 (p.p.), 12784 (p.p.), 14808 (p.p.), 18231, 19845-48 (réfl.), 26171 (p.p.), 27441 (p.p.); *Escanor*, vv.1987-88 (p.p.), 2147-48 (p.p.), 15332 (p.p.); *Perceforest*, III^e partie, t.1, I, 225 (p.p.); XVI, 72; XX, 431; XXVI, 133 (p.p.); t.2, XXXVI, 1661 (p.p.); t.3, LIII, 676, 749 (p.p.); *Meliador*, v.29752 (p.p.); *Ysaïe*, §§ 70 (*armer de tous points*), 87 (p.p.).

¹³¹ Il s'agit à la fois du participe passé adjectivé et de la périphrase *estre + participe passé*.

¹³² Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.1093, 1714, 2991 (*bien*), 1716 (*molt gent et biel*); *Clariss et Lariss*, vv.679, 986, 8630, 9726 (*bien et richement*), 1356 (*richement*), 5164 (*bel et gent*), 10358 (*bien... et a droiture*); *Cleomadés*, v.646-47 (*bien*); *Escanor*, vv.3227-28 (*bien... et de toutes rienz aprestez*), 4955 (*bel et gent*), 5213 (*bien et bel*); *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 393-394 (*moult richement*); XXV, 36-37 (*moult noblement*); XXVI, 251 (*bien*); *Meliador*, vv.4868 (*bien ... et faiticement*), 19423 (*bien*), 27053 (*tout*).

Ne di pas vassauz couvenables. (Escanor, v.19033- 36)

On constate que les qualificatifs et les formules qui caractérisent la tenue vestimentaire circulent entre les romans constituant un des *topoi* les plus courants en littérature médiévale dans le domaine du paraître. Mais les auteurs utilisent parfois des formules qui leur sont propres afin de répondre au mieux aux contraintes de la versification, telle cette présentation des personnages: *armez, laciee la ventaille*, qui apparaît à plusieurs reprises dans *Claris et Laris*:

Et roys Kados de Cornoaille,
Armez, laciee la ventaille. (*Claris et Laris*, v.19935-36)¹³³

Alors que le participe passé et ses compléments s'emploient surtout pour caractériser les nouveaux personnages, le verbe en forme pronominale est utilisé pour les principaux protagonistes, accompagné de qualificatifs ou de compléments d'objet indirect précédés de la préposition *de*:

Ceste nuit passa liement
Melyador certainement.
Au matin **s'arma** biel et bien.
Tant que sur li ne falli rien,
De ce dont on s'armoit adont. (*Meliador*, v.18839-43)

Par extension, (*estre*) *armé* signifie "combattre", comme dans l'exemple qui suit, où *nous l'avons veü armé* peut se traduire "nous l'avons vu en affaire":

"Car nous l'avons veü **armé**
"Et tournoier a volenté,
"Si tres vaillamment et si bien. (*Meliador*, v.7588-90)

2. "Mettre les protections du corps"

Dans la majorité des cas, le sens exact du verbe n'est donc pas précisé par le contexte, *armer (soi)* étant un terme générique qui englobe l'ensemble de l'équipement

¹³³ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.4831-32, 7781-82, 12775-76.

guerrier, y compris les armes offensives. Seule importe l'intégrité de l'armure et des instruments d'attaque pour affirmer l'égalité des adversaires ou bien prédire la victoire du personnage principal. Mais quelquefois le contexte ou la logique des événements suggèrent qu'il est question d'armes défensives, celles qui protègent le corps des blessures:

Or dist ly comptes que a l'endemain au matin, Tronc esveilla son maistre et le fist lever et **armer** et oïr messe et dessuner. Et puis monta sus son cheval et pendi son escu a son col et çainst l'espee et mist son heaume en sa teste, et Trons lui baille une lanche et emporte .IIII. après lui; lors se part hors du chastiel. (*Ysaïe*, § 67)¹³⁴

Dans cet extrait, *armer* signifie "mettre l'armure": en effet, le héros ne se munit qu'ensuite des *armes* qui sont « séparées de son corps » (l'écu, l'épée, le heaume et la lance), afin d'apporter la dernière touche à son équipement et être fin prêt pour de nouvelles aventures. Dans cette acception, le verbe ainsi que le participe passé possèdent généralement un complément d'objet indirect introduit par la préposition *de*, qui précise le type d'armement.

Le verbe transitif est employé lorsque l'écuyer, personnage habituellement secondaire, devient l'agent principal de l'action; dans le cas contraire, l'auteur utilise la forme pronominale du verbe. Mais nombreux sont les contextes qui insistent sur la difficulté du chevalier à revêtir seul les pièces de son armure:

Gavains lor li fist aporter.
Isnelement **se fait armer**:
Ses cauces lace, l'auberc vest,
Et en son cief son elme trest,
Puis est montés en son destrier. (*Bel Inconnu*, v.265-69)¹³⁵

¹³⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.349-52, 2482, 2524-29; *Claris et Laris*, vv.15817, 28826, 30064-67; *Escanor*, v.1922; *Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 214; XI, 193-94, 264; XX, 176; t.2, XXXVI, 1667; XXVII, 842; XXXIX, 170; t.3, L, 528; *Ysaïe*, §§ 43, 53, 140.

¹³⁵ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.354-58, 1041-43; *Claris et Laris*, v.8325-26; *Escanor*, v.7872-90; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVII, 24-25 ; t.2, XXXVII, 25-26 ; *Meliador*, v.10522-25.

Lorsque le verbe transitif a pour complément d'objet direct un substantif qui désigne une partie du corps, le plus souvent la tête, il a le sens de "mettre une protection sur cette partie":

...et puis s'advancha le Chevalier au Delphin, qui tenoit un heaume dont il lui **arma son chief**. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 450-451)¹³⁶

3. "**Porter les armoiries**"¹³⁷

Le verbe *armer (soi)* et le participe passé *armé*, adjectivé ou faisant partie de la périphrase, lorsqu'ils sont suivis d'un complément d'objet indirect introduit par les prépositions *de* ou *à*, ou plus rarement sans préposition, signifient "(être) distingué par les armoiries" ou "porter les armoiries". Le complément, qui suit les deux formes verbales, précise le dessin des armoiries:

Armez mout bien a grant merveille :
Sour le blanc la mance vermeille,
Car tez armes portoit partout. (*Escanor*, v.4085-87)

Savare **s'armoît** tout premiers,
Qui fu moult vaillans chevaliers,
De blanch et de vert mi parti;
Et sus son blason, tout en mi,
Avoit une harpe vermeille. (*Meliador*, v.9415-19)¹³⁸

Le verbe *soi armer* peut être compris comme "porter les armoiries" dans une situation de "reconnaissance":

Adont mist sen entente toute,
Messire Tangis, dou savoir
De quoi cilz s'arme au dire voir.
On li dist tout incontinent. (*Meliador*, v.18148-51)

¹³⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, v.2126-27 (*teste*); *Escanor*, v.15334-35 (*chief et mainz*); *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 207 (*chief*); t.2, XXXVIII, 508 (*chief*).

¹³⁷ *God.*, VIII, 184.

¹³⁸ Voir aussi *Meliador*, vv.3406-08, 4222-25, 4767-68, 6991-92, 7006-07, 7250-52, 9420-23, 10920-23, 13628-29, 14259, 15705, 18149, 27355-56.

Si l'acception "armoiries" pour *armes*, qui apparaît au XII^e siècle, est présente dans de nombreux romans des XIII^e et XIV^e, l'acception héraldique du verbe pronominal et du participe passé semble moins fréquente: elle n'a été relevée dans notre corpus que dans *Escanor* et *Meliador*, écrits respectivement vers 1280 et à la fin du XIV^e siècle.

Dérivés

L'un des dérivés les plus courants est le verbe *desarmer (soi)*, antonyme de *armer (soi)*, dont il suit le schéma sémantique à quelques exceptions près. *Desarmer* signifie "enlever l'armure" mais, contrairement à *armer*, il ne s'emploie qu'à la forme transitive avec un complément de personne:

.III. escuier isnelement
 Vinrent vers els, ses **desarmerent**,
 De .II. mantiaus les afublerent. (*Escanor*, v.881-83)¹³⁹

Généralement éprouvés après un combat, les chevaliers se font aider par des écuyers ou des valets pour retirer les pièces de leur armure, ce qui explique l'emploi assez rare de la forme pronominale. Les parties en fer qui protègent le corps, une fois enlevées, le chevalier conserve encore ses vêtements de dessous:

Agamanor est **desarmé**;
 Si demeure en son singlaton. (*Meliador*, v.22393-94)

Parfois, le contexte permet de comprendre si *desarmer* signifie "retirer les protections du corps" ou bien "enlever la totalité des armes". Lorsque le chevalier, après avoir été *desarmé*, est affublé d'un manteau pour couvrir ses vêtements de dessous, comme cela se produit fréquemment dans *Clariss et Lariss*, ou lorsqu'il est

¹³⁹ Voir aussi *Bel Inconnu*, v. 91-92; *Clariss et Lariss*, vv.12387-88, 27312-17.

conduit directement dans une chambre où on lui change ses vêtements, ces situations suggèrent qu'il ne s'agit que de l'armure du corps:

Dui escuier le **desarmerent**,
D'un riche mantel afublerent. (*Claris et Laris*, v.10273-74)

Les quatre roys menerent lors le chevalier en une moult belle chambre pour le faire **desarmer** et vestir autrement de moult riches vestemens. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 140-142)¹⁴⁰

D'autres situations permettent de définir *desarmer* en tant qu'"enlever l'armure", ainsi lorsqu'on devêt un chevalier pour examiner ses blessures:

Ensi fu Sansorins navrés.
Il est erramment **desarmés**
Et croi qu'il ait moult grande plaie.
Nullement il ne s'en esmaie. (*Meliador*, v.15861-64)

Cependant, dans certains cas, aucun élément n'indique s'il s'agit de l'armure ou de l'équipement entier. Plutôt que de décrire le déshabillage du chevalier, l'auteur focalise son attention sur la fin du combat ou de l'aventure et sur l'événement qui les suit:

A tant **se fist** Ysaïe **desarmer** et Menés lui pria de seoir encoste soy. (*Ysaïe*, § 52)¹⁴¹

Le participe passé adjectivé *desarmé*, "dépouillé de l'armure", est d'un emploi très significatif. Autant être armé est un état habituel pour un chevalier qui mène une vie d'aventure, autant être désarmé, c'est-à-dire dépourvu de toute protection, représente une anomalie:

Mes n'iert pas chose bien cortoise,
S'o moi veniez **desarmez**;
Biau, douz sire, car vous armez!
S'o moi **desarmez** veniez,
Escuier ressembleriez. (*Claris et Laris*, v.2666-70)¹⁴²

¹⁴⁰ Voir *Claris et Laris*, vv.3007-09, 3547-51, 4271-73, 7266-67, 9350-52, 11214-15, 14077-79, 15370-71, 20513-17, 21340-43, 21739-43, 22892-96, 25162-65, 25173-75, 26161-64; *Escanor*, v.1247-53; *Perceforest*, III^e partie, t.1, VIII, 338; XVI, 252; XXI, 538; XXV, 250; t.2, XXXIII, 935; XXXVII, 987.

¹⁴¹ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.5327-28, 7277-80, 7393-95; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVIII, 42.

¹⁴² Voir aussi *Claris et Laris*, vv.5096-97; 14023-27; *Escanor*, v.4181-82.

Pour une partie du corps, *desarmer* signifie "enlever la protection de cette partie". Presque toujours il s'agit des protections de la tête comme le heaume, la coiffe ou la ventaille. On peut donc *desarmer la teste* ou *la face*:

Le chief li desarme et la face. (Bel Inconnu, v.1453)¹⁴³

Au XVI^e siècle, le verbe *armer* possède les acceptions "garnir", "munir", "équiper", au sens propre comme au figuré, mais il peut être employé en tant qu'"habiller". Son participe passé, qui signifie "couvert d'une armure", conserve un lien avec les protections corporelles¹⁴⁴.

ACESMER, achesmer, assemer (SOI)

Le verbe *acesmer* provient du latin populaire **accimāre* "préparer"¹⁴⁵ et signifie en ancien français "équiper" puis "orner, parer"¹⁴⁶ et, pour la forme pronominale, "s'armer, se parer"¹⁴⁷.

Dans nos romans, on rencontre essentiellement la forme réfléchie du verbe et le participe passé adjectivé qui fixe l'image du personnage, son "paraître" dans l'espace et dans le temps.

1. "Parer (soi), habiller (soi) élégamment"

Lorsqu'il s'agit de la tenue séculaire, le verbe *acesmer (soi)* signifie "(se) parer" et son participe passé "être paré", leurs compléments précisant si les personnages sont

¹⁴³ Voir aussi: *Bel Inconnu*, vv. 816-22 (*la teste*); 1173-76 (*la face*); 2178-79 (*la face*); *Claris et Laris*, vv.9621-25 (*le chief*); 11532-35 (*la teste*); *Escanor*, v.5885-88 (*le chief*).

¹⁴⁴ *Huguet*, I, 304.

¹⁴⁵ *FEW*, I, 14.

¹⁴⁶ *God.*, I, 49, *FEW*, I,14 (ca 1130); *T-L.*, 1, 78.

¹⁴⁷ *God.*, I, 49; *T-L.*, 1,78; *FEW*, I,14.

*acesmés de riches dras*¹⁴⁸, *de dras de soie et de samis*¹⁴⁹, *de riches dras a or bendez*, etc. Ils insistent également sur la richesse et la beauté de la tenue: *bien*, *richement*¹⁵⁰, *bel*¹⁵¹ :

L'endemain a la matinee
S'est dame *bien acesmee*
De riches dras a or bendez;
Molt furent riches li *cedez*,
De cui sa robe fu taillie,
Qui trop iert bien appareillie
Et ouvree lonc sa mesure. (*Claris et Laris*, v.14464-70)

La richesse et l'élégance peuvent être explicitées par les adverbes, mais aussi être intrinsèques. Dans ce cas, le participe-adjectif, qui signifie "paré, gracieux, élégant"¹⁵², est employé pour décrire le costume ou la coiffure des personnages:

Quant ainsi m'ot l'uis desfermé
la pucele au cors *acesmé*. (*Roman de la Rose*, v.573-74)¹⁵³

Dans les romans, *acesmer* est souvent un synonyme d'*atourner* au sens d' "habiller", "parer" et d'*appareiller* au sens d' "équiper".

2. "Armé, équipé"

Placé dans le contexte de la bataille, le participe passé *acesmé* signifie "armé, équipé". *FEW*¹⁵⁴ date cette acception du XII^e siècle, notant sa subsistance au XV^e siècle:

Mes vers l'estor vet, chevauchant
Li riches seneschaus d'Espagne
Et avoit bien en sa compaignie
.X. mile chevaliers armez,
De toutes armes acesmez. (*Claris et Laris*, v.14805-09)¹⁵⁵

¹⁴⁸ *Claris et Laris*, v.16569.

¹⁴⁹ *Couci*, v.1515, Crapelet, cité d'après le *Dictionnaire* de F. Godefroy, article *Acesmer* (I, 49-50).

¹⁵⁰ *Claris et Laris*, v.16566.

¹⁵¹ *Escanor*, v.8101.

¹⁵² *FEW*, I, 14; *God.*, I, 50.

¹⁵³ Cf. *Lai de Désiré*, v.192 (*assemmez*, "parés" par rapport aux cheveux); *Roman de la Rose*, v.811 ("gracieux" - Déduit).

¹⁵⁴ *FEW*, I, 14.

¹⁵⁵ Cf. *Bel Inconnu*, v.2926-32; *Claris et Laris*, vv.14025, 27511-12.

HABILLER, abillier, habillier

1. "Préparer, équiper quelqu'un"

Le verbe *habiller*, attesté dès le XIII^e siècle¹⁵⁶, a une autre origine que le substantif *habit*¹⁵⁷ et signifie dans le français des XIII^e et XIV^e siècles "préparer, équiper (pour la guerre)":

Quant ses mestres fu descouciés,
Il s'est armés et **abillies**. (*Meliador*, v.23036-37)¹⁵⁸

Quant il fut vestu des draps linges comme en ce cas appartient, la royne de Angleterre sa tante, la royne de Inde et la dame de Badres furent celles qui le *vestirent* et **habillèrent**¹⁵⁹. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 427-430)

Dans ce dernier exemple, *habiller* se rapproche d'*habit* avec l'acception "revêtir une nouvelle identité". L'habillement acquiert ici la dimension d'un rite solennel qui se déroule selon les règles établies, car il s'agit de l'adoubement d'un chevalier.

2. "Vêtir, arranger les vêtements sur quelqu'un"

Et quant damoiselles et femmes
Eurent leurs dames **abillies**
Et en arroy appareillies,
On sonna errant le souper. (*Meliador*, v.29607-10)

Car Troÿlus fist *richement* **habillier** douse des plus nobles, des plus belles et des plus gentilles pucelles de la cité pour acompaignier le preu Lyonnel (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXX, 267)

Habillier (*abillies*) rompt ici le lien avec l'équipement militaire pour évoquer le vêtement en général. Le sens faiblissant de "préparer" est renforcé par le participe passé *appareillies*.

¹⁵⁶ *Gamil.*, 512a.

¹⁵⁷ « **Habiller** - XIII^e s. (sous la forme *abillier*), formé sur *bille*, a signifié d'abord "préparer une bille de bois", puis "préparer, équiper (pour la guerre), apprêter". Le sens de "vêtir" apparaît au XV^e s. sous l'influence du substantif *habit* », E. Baumgartner, Ph. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, 1996.

¹⁵⁸ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.3, L, 563.

¹⁵⁹ Il s'agit de l'équipement de chevalier.

3. "Vêtir"

Et la trouva les gens sauvaiges, ignorans et *mal habillés*. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 163)

Habillé ne possède plus le sème "préparé", mais évoque l'aspect des personnages. Le participe-adjectif *habillé* est influencé, aux niveaux graphique et sémantique, par le substantif *habit* (2)¹⁶⁰. Mais si l'on considère que *habillé* a gardé un lien avec le verbe, on peut interpréter *mal habillés* comme *mal munis*.

Dans *Perceforest*, on relève la forme réfléchie *soi habiller*, mais c'est le seul roman de notre corpus où elle apparaît¹⁶¹.

ATINTER

Verbe provenant du latin populaire **attinctare*¹⁶² "colorer" ou "humecter, mouiller"¹⁶³, *atinter* signifie en ancien français "parer, ajuster"¹⁶⁴ et "se parer, s'attifer"¹⁶⁵ pour la forme pronominale. Son emploi semble peu courant aux XIII^e et XIV^e siècles, Godefroy ne citant que quelques œuvres assez tardives, à l'exception de *Perceforest*. Dans nos textes, il n'est présent que dans ce roman sous la forme du participe passé *atinté(e)* au sens de "paré(e)":

Alors il aproucha les hours en soy appareillant de la joustes et voit les pucelles seans apart en leur hours, tant *noblement parees* et *atintees* qu'il les faisoit bon voir a merveilles. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 36-39)¹⁶⁶

¹⁶⁰ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XV, 35.

¹⁶¹ Voir *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 483. *God.* (I, 393) relève cette forme dans les *Chroniques* de Jean Froissart.

¹⁶² *FEW*, XVII, 529.

¹⁶³ Les deux étymons sont peut-être liés à une technique de coloration des tissus même si aucun dictionnaire n'en fait mention.

¹⁶⁴ *God.*, I, 475; *FEW*, XVII, 529.

¹⁶⁵ *God.*, I, 475. Aucun dictionnaire ne date l'apparition de ce verbe, absent par ailleurs du *T-L*.

¹⁶⁶ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 602.

Tout comme *parer*, *atinter* possède les acceptions "orner" pour les objets et "parer, habiller joliment" pour les personnes.

Atinté est souvent coordonné avec d'autres participes passés: avec *armé*, il signifie "équipé, ajusté" et avec *paré*, il devient synonyme de ce dernier. Mais dans ces deux cas, *atinté* conserve le sème de beauté et l'idée de correspondance parfaite de la tenue à l'occasion:

Sy tost qu'il fut moult bien **atinté** et *armé*, il monta a cheval, la lance au poing. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 216-17)¹⁶⁷

...et pareillement fut la noble pucelle Flamine *paree* et *aournee* de nobles vestemens, car la royne Camille l'avoit en sa chambre menee et l'avoit sy *gentement atintee* que l'en ne pouoit mieulx, et aussi le cas le requeroit. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 988-92)

Ce verbe est encore utilisé au XVI^e siècle, car Huguet le cite dans son *Dictionnaire* avec plusieurs acceptions: "disposer, apprêter, ajuster, parer" et "s'apprêter, se parer" pour la forme pronominale¹⁶⁸.

DESGUISER, desguisier, desghiser, desgiser, deguiser (SOI)

Verbe issu du germanique **wisa* "manière, façon", par l'intermédiaire du substantif *guise*, *desguiser* apparaît au XII^e siècle¹⁶⁹ avec le sens de "changer, modifier". A partir du XIII^e siècle, *desguiser* (*soi guiser*¹⁷⁰, *soi desguiser*) signifie "s'habiller d'une autre manière que de coutume".

Le verbe, par son apparition et l'évolution de son sens, est représentatif du paraître médiéval. Il fait référence à la fois à la norme, à l'habitude et, par sa racine *guise*, à l'unité de la tenue et de l'identité. *Desguiser* signifie "sortir des normes", sens

¹⁶⁷ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1667.

¹⁶⁸ Huguet, 1, 386 (*attinter*).

¹⁶⁹ Gamil., 307b; FEW, XVII, 596b, 1155 - TLF, 6, 997.

¹⁷⁰ A la place de *soi desguiser*, on emploie encore au début du XIII^e siècle, des périphrases telles que *s'atourner a guise de...* (*Aucassin et Nicolette*, XXXVIII, 15).

repris par le participe passé *desguisé* qui évoque quelque chose ou quelqu'un hors du commun, d'extraordinaire¹⁷¹, d'étrange¹⁷², de difforme¹⁷³:

Kez regarda et vit adonques
 Le pluz **desguisé** nain qu'il onques
 Eüst veü jor de sa vie;
 Car autant con Nature envie
 Eut onques de faire biauté
 Eut ele sa soutieveté
 mise el nain de faire deffait,
 Si boçu et si contrefait
 De bouche, de front et de chief,
 De cors, de vis et de stature
 C'onques si laide creature,
 Je croi, el monde ne nasqui. (*Escanor*, v.8985-96)¹⁷⁴

A partir de cette acception, le participe passé adjectivé a développé d'autres sens, tels que "chargé d'ornements", "bigarré"¹⁷⁵:

Armes portoit mout **desguisees**
 Sormans li Rous, mais devisees
 les vous arai assez briement:
 l'escu d'or a un *vert* serpent
 portoit et ot eles *vermeilles*
 li serpens et *bleues* oreilles,
 et ot aussi la teste *bleue*
 et ot *blans* piés et *noire* keue;
 c'erent ses armes vraiment. (*Cleomadés*, v.727-35)¹⁷⁶

Le verbe *soi desguiser* marque la frontière entre le fond et les apparences, entre l'être et le paraître. Le costume est un signe extérieur qui montre l'appartenance d'un individu à une classe sociale; cette unité de la forme et du contenu, en accord avec la destinée divine, est une harmonie. Si mettre des vêtements habituels est considéré comme normal, changer d'habits et de comportement signifie transgresser l'ordre des choses. *Soi desuiser* acquiert donc une connotation négative, parce qu'un tel changement, par ailleurs d'ordinaire provisoire, signifie aller contre sa nature, contre

¹⁷¹ ca 1240, *FEW*, XVII, 596b; *God.*, II, 593, *T-L*, 2 (II), 1602.

¹⁷² XIII^e s., *FEW*, XVII, 596b.

¹⁷³ XIII^e s.- 1310, *FEW*, XVII, 596b.

¹⁷⁴ Voir aussi *Escanor*, v.20092-95; *Perceforest*, III^e partie, t.2, LV, 268; *Meliador*, v.8834-35.

¹⁷⁵ Le participe passé subjectivé *desguisié* évoque une sorte de drap: « VIII. aulnes et .I. quart d'un desguisié de Dypre » (1392) (*God.*, *ibid.*).

¹⁷⁶ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv. 549-51, 821-23, 6096-6100, 8917.

l'ordre établi et est appréhendé comme une ruse, une duperie¹⁷⁷. La signification exacte de ce verbe est donc "se cacher derrière une autre apparence (à l'aide d'un vêtement) en cherchant à tromper, à dissimuler sa véritable identité":

"Que vos diroie? En tele guise
con il me plest je **me desguise**.
Mout est en moi muez li vers,
mout sunt li fet au diz divers".
(*Roman de la Rose*, v.11188-91)¹⁷⁸

L'expression *abis desguisés* désigne des vêtements différents de ceux que l'on porte habituellement (1350)¹⁷⁹.

Dans nos romans, nous avons relevé le terme *adoubé* en tant que synonyme de *desguisé*¹⁸⁰

ENDOSSER

Verbe formé au XII^e siècle¹⁸¹ à partir du substantif *dos*, issu du latin *dorsum*, *endosser* signifie d'abord "mettre sur son dos"¹⁸², "appuyer"¹⁸³ puis "mettre un vêtement"¹⁸⁴.

Dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, le verbe *endosser* dans son acception "mettre un vêtement" est généralement utilisé pour les pièces qui constituent le *harnois* chevaleresque: l'*auqueton*¹⁸⁵, les *armes*¹⁸⁶, le *hauberjon*¹⁸⁷, la *broigne*¹⁸⁸, etc.:

¹⁷⁷ FEW cite les acceptions suivantes pour *desguiser*: "sortir de la norme, des traditions"; pour *desguisé*: "désordonné, hors de la norme" (XIII^e s.), "absurde, contre l'ordre normal" (1243), "méchant, mauvais" (1320); pour *desguisement*, adverbe: "en cherchant à tromper" (1325-ca 1340) (cf. *God.*, II, 593).

¹⁷⁸ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv.6103-06, 12006-09; *Meliador*, v.12052-53.

¹⁷⁹ FEW, XVII, 596b. Cf. *Meliador*, v.12024.

¹⁸⁰ Cf. *Ysaïe*, § 56. *Adoubé* est pris ici au sens ironique. Cet emploi est relevé par F. Godefroy (*God.*, I, 110).

¹⁸¹ *Gamil.*, 369a.

¹⁸² *God.*, IX, 458; FEW, T-L., 3 (I), 290.

¹⁸³ *God.*, III, 133, FEW, T-L., 3 (I), 290.

¹⁸⁴ Absent de *God.*

Ja avoit la *broigne endossee*,
Armez iert bien et richement. (*Claris et Laris*, v.9725-26)

Les pièces de l'armure qu'endossent les chevaliers sont toutes d'un certain poids, le verbe conservant le souvenir de son sens initial "charger le dos d'un poids" ou, en forme réfléchie, "se charger le dos". Dans nos exemples, les pièces énumérées sont pesantes, hormis l'*auqueton*, vêtement rembourré d'ouate de coton, qui fait toutefois partie de l'armure:

Li rois Nador meismement
Se fait unes chausces chaucier
Forz et tenanz de bon acier;
.I. *auqueton* cort **endosser**,
Bon *hauberc*, qu'on ne puet fauser,
Jete en son dos isnelement. (*Claris et Laris*, v.1393-1400)

Comme on le constate, les auteurs substituent quelquefois au verbe *endosser* une périphrase, qui apparaît sous différentes variantes: *mettre el dos (le hauberc)*¹⁸⁹, *lancer es dos (lor gambais)*¹⁹⁰, *en lor dos geterent (les haubers)*¹⁹¹. Employée pour les pièces de l'armure, elle souligne l'habileté et la vitesse du mouvement.

Dès le début du XIV^e siècle, c'est bien la rapidité qui semble prévaloir dans la sémantique du verbe *endosser*, qui est davantage utilisé pour les vêtements civils, notamment féminins:

A ces moz, tantost s'apareillent;
Deus cours *sercos* ont **endossez**;
Le pont passent et lez fosséz.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.696-98)¹⁹²

¹⁸⁵ *Claris et Laris*, v.1396.

¹⁸⁶ *Claris et Laris*, v.4790.

¹⁸⁷ *Escanor*, v.7875.

¹⁸⁸ *Claris et Laris*, v.9725; *Cleomadés*, v.523.

¹⁸⁹ *Bel Inconnu*, v.2793.

¹⁹⁰ *Claris et Laris*, v.2032.

¹⁹¹ *Claris et Laris*, vv.1400, 8326, 19836.

¹⁹² Il s'agit de la fille du comte d'Anjou et de sa servante qui s'enfuient du château du comte dans la nuit.

Endosser s'emploie dorénavant pour un vêtement ordinaire, voire simple et pauvre, ce qui témoigne du sens péjoratif qu'il acquiert, à l'inverse des autres verbes du champ "vestir"¹⁹³ qui insistent sur l'aspect soigné et solennel de la tenue:

Lors a sa bonne robe ostee,
Celle a un *serf* a **endossee**;
 D'uns soulers a liens se chauce,
 Si ne mist dessouz nulle chauce;
 Un chaperon ot deschiré;
 Con povres s'est bien atiré...

(*Roman du comte d'Anjou*, v.5293-98)

Le même phénomène se produit avec la périphrase qui est utilisée pour un vêtement courant susceptible d'être enfilé rapidement:

Lansonnès li **jette en son dos**
 .I. *mantel* et puis keurt avant... (*Meliador*, v.11038-39)

Le *Dictionnaire* de Huguet n'observe aucun lien entre le verbe *endosser* et le vêtement: il ne cite que les acceptions "charger", "être sur le dos de quelqu'un" et, pour le participe passé, "placé sur le dos". Seul le substantif *endosse* possède le sens de "vêtement qu'on met sur le dos"¹⁹⁴.

¹⁹³ Cf. les verbes *atourner*, *habiller*, *appareiller*, *parer*, etc.

¹⁹⁴ *Huguet*, III, 420.

CHAMP LEXICAL "Vêtement" / "équipement"

DRAP, dras

1. "Etoffe"

« Le terme de *drap*, aujourd'hui réservé aux lainages, était un terme général équivalant au mot actuel *étoffe* »¹⁹⁵. Certains dictionnaires citent cette acception en premier¹⁹⁶, d'autres préfèrent la donner ensuite, en tant qu'acception qui se rapproche le plus du sens moderne¹⁹⁷.

Lors se lieve sanz contredire,
Et celles vistement l'aprestent:
D'un biau **drap** *d'or cote* li vestent
(*Roman du comte d'Anjou*, v.2988-90)

Dans cet extrait, le sens d'"étoffe" est précisé par la mention d'un vêtement, la *cote*, qui est confectionnée dans un tissu *d'or*.

Mes or me dites sanz contrueve,
cele autre *riche robe nueve*
don l'autre jor si vos parastes[...]
Vos m'avez juré saint Denise
et saint Philebert et saint Pere
qu'el vos vint de par vostre mere
qui le **drap** vos *en* envoia. (*Roman de la Rose*, vv.9283-9285, 9290-93)

Ici, le substantif *drap* signifie "étoffe pour la *riche robe nueve*" car le pronom adverbial *en* fait référence à *robe*.

¹⁹⁵ Enlart, *op.cit.*, p.1.

¹⁹⁶ *T-L.*, 2 (II), 2059.

¹⁹⁷ *God.*, IX, 414.

Le glissement de sens d'"étoffe" vers "vêtement, habit" se produit par métonymie selon un schéma très productif au Moyen Age, du tissu au vêtement fabriqué à partir de ce tissu¹⁹⁸:

La sont dames et damoiselles,
Vesties de biaux **draps** a or. (*Meliador*, v.12819-20)

2. "Vêtement, habit"

Le mot *drap* en tant que "vêtement" est toujours employé, à quelques exceptions près, au pluriel, ce qui suppose l'utilisation d'une grande quantité d'étoffe pour la confection d'un vêtement long et majestueux, signe de richesse et de noblesse:

Damoiselles et damoisiel
 Se remettent tantost a point,
 En **draps** que il n'avoient point
Vestit, quant au tournoy alerent. (*Meliador*, v.13154-57)¹⁹⁹

Dans un contexte similaire, Froissart utilise le mot *habis* comme synonyme de *draps*, en le mettant aussi au pluriel²⁰⁰.

Cependant, *draps* peut désigner la partie en tissu de l'équipement militaire, la *cotte d'armes*, qui est une tunique de soie assez forte placée sur le haubert²⁰¹. Ce vêtement joue un double rôle de protection et d'ornement car, dès la fin du XIII^e siècle, la cotte est souvent *armoyée*, c'est-à-dire décorée des pièces du blason. "La cotte peut aussi avoir la couleur du champ de l'écu, et porter directement les pièces de celui-ci: c'est la mode qui prévalut au XIV^e siècle et persista jusqu'à la Renaissance"²⁰²:

¹⁹⁸ Enlart, *op.cit.*, p.3: « Du XII^e au XVI^e, il est souvent question du tissu appelé *auqueton* qui était une toile de coton et donna son nom à un vêtement »; p.10: « *Jube* ou *jupe*, probablement du mot arabe *djobbeh* ou *djobbah*, nom d'étoffe, désigne quelquefois une espèce de vêtement, et d'autres fois, du commencement du XIII^e au XV^e siècle, une étoffe de soie ».

¹⁹⁹ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.3, L III, 401.

²⁰⁰ Voir *Meliador*, v.16505-08

²⁰¹ Sur la *cotte d'armes* voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, t.3, rubrique *Armes*, articles *Armure* et *Cotte*, pp.65-147 et 284-298; J. Quicherat, *Histoire du costume en France*, 1875, p.205-207; C. Enlart, *op.cit.*, pp.470-471, 479, 510-511; F. Piponnier, P. Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, pp.88-89, 93-94.

²⁰² Enlart, *op.cit.*, p.470-471.

"C'est cilz qui a les *rouges draps*
 "Et qui porte une blanche dame." (*Meliador*, v.12886-87)

Le substantif *draps*, qui a ici une valeur plus générale, est employé à la place de *cotte d'armes*, et souligne non la quantité d'étoffe mais la richesse et les origines nobles du héros.

Vestie estoit d'un **drap** moult *rice*,
 Fricement *tailliet* a son point. (*Meliador*, v.212-13)

C'est l'un des cas où *drap* au sens de "vêtement" est employé au singulier. En fait, cet exemple souligne la double nature du mot: le verbe *vestir* évoque le vêtement tandis que le participe passé du verbe *taillier* ("couper") fait référence à l'étoffe en tant que processus et au vêtement en tant que résultat. La dignité du personnage (il s'agit d'Hermondine, la fille du roi d'Ecosse) est suggérée par l'étoffe *rice* et l'allusion à la largeur de cette pièce: pour servir à la confection d'un habit long et majestueux, digne de la fille d'un roi, le drap doit être large²⁰³.

3. "Sous-vêtements"

Les sous-vêtements portent le nom de *draps linges*, c'est-à-dire "de lin". On nomme ainsi la chemise, les *braies*, les *chausses*, le *doublet*²⁰⁴ et, dans l'équipement militaire, le *gambeson*, un vêtement piqué ou rembourré qu'on enfle sous le haubert²⁰⁵:

Quant Estonné vey ce, il se despouilla jusques aux **draps linges**. (*Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 888-89)²⁰⁶

²⁰³ Dans son article *Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après le vêtement. Méthodes et recherches*, Christian de Méringol attire l'attention sur ce point qui paraît non négligeable au XIV^e siècle et qui disparaît vers 1387: dans les *Comptes de Mahaut d'Artois* et les *Comptes royaux* une distinction très nette est faite entre les étoffes « de la grant moison » (larges) destinées à la confection des vêtements du roi et des membres de la famille royale, et les étoffes « de la court moison » pour les valets de chambre du roi, l'orfèvre du roi, les clercs et les damoiselles. (Voir dans *Le Vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*. Sous la dir. de M. Pastoureau, Paris, le Léopard d'or, 1989, p.188-189).

²⁰⁴ *Doublet, futaine, blanchet* sont synonymes pour J. Quicherat, qui nomme ainsi « une blouse courte ou très longue camisole » faite « de toile de coton ou de drap blanc, mis en double » (Quicherat, *op.cit.*, p.181).

²⁰⁵ Voir C. Enlart, *op.cit.*, p.39-43; J. Quicherat, *op.cit.*, p.181.

²⁰⁶ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 427; t.3, LIII, 1004.

4. "Drap de lit"

Dans les romans *Claris et Laris* et *Perceforest*, le mot *drap* en tant que "drap de lit" apparaît à plusieurs reprises, mais il n'est pas accompagné du complément *de lit* comme souvent dans les textes plus anciens²⁰⁷:

Et quant il fut mis a point, il s'en vint en la salle et puis en la chambre du chevalier, qui estoit couché tout nud - entre les *blans draps*, moult angouisseusement navré. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 428-431)²⁰⁸

Le mot *linceul* (*linseul*, *lensuel*), dont la première attestation remonte au XI^e siècle pour désigner un tissu de lin ou un morceau de tissu de lin, s'emploie en concurrence dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles, mais il se charge d'un sens péjoratif:

Sa robe pïeur a vestue;
Un viéz mauvés **linchuel** descire,
Son enfant en lie et atyre...
(*Roman du comte d'Anjou*, v.3944-46)

Dérivés

Le substantif *draperie*, composé du radical *drap-* et du suffixe d'origine gréco-latine *-eriam*, signifie "étoffe de drap"²⁰⁹. Il est attesté pour la première fois au XII^e siècle dans le roman *Tristan* de Beroul.

Et se vest, conme une reïne,
de grant *robe* qui li treïne,
de toute diverses ouleurs,
de mout desguisees couleurs
qui sunt es saies et es laines
selonc les herbes et les graines
et selonc autre choses maintes

²⁰⁷ Voir, par exemple, *Aucassin et Nicolette*: Si prist **dras de lit** et touailles, si noua l'un a l'autre (*Aucassin et Nicolette.*, XII, 14).

²⁰⁸ Voir aussi *Claris et Laris*, v.29265; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 325.

²⁰⁹ *God.* omet cette acception et cite uniquement "impôt sur les draps" dans le *Dictionnaire* (II, 769), "fabrication du drap" et "raillerie, moquerie" dans le *Complément* (IX, 414-415). *Draperie* acquiert au XV^e siècle d'autres acceptions, parmi lesquelles "coiffure féminine", la seule qu'atteste Quicherat dans son ouvrage: « Les jeunes dames nouvellement mariées voudroient bien avoir la permission de porter la **drapperie**, comme elles dient, qui est un couvre-chief à façon de coquille (le bonnet à la tusque), et aucunes en portent, mais bien peu; et presque toutes le feroient, si leurs maris le vouloient consentir... », Quicherat, *op.cit.*, p.361.

don les **draperies** sunt *taintes*
 don toutes riches genz se vestent
 (*Roman de la Rose*, v.6093-6101)

VESTEÛRE, vesteure, vesture

Attesté à partir du XII^e siècle²¹⁰, le substantif *vesteüre*, du latin *vestitūra*, signifie "vêtement, habillement"²¹¹ et s'emploie pour désigner:

1. "L'ensemble des pièces du costume, dont quelqu'un est habillé"

Et si vous di je bien que froiz
 Estoit le temps a desmesure,
 N'il n'ot chauce ne **vesteüre**
 Qui ne soit dessiree et graite. (*Roman du comte d'Anjou*, v.5602-05)²¹²

Le sens collectif est exprimé par le suffixe *-eure*, du latin *-tura* "ensemble formé par la réunion de plusieurs choses de même espèce, combiné à un substantif"²¹³. *Vesteüre* est souvent mis en collocation avec un autre substantif, *chauceüre*²¹⁴, formé selon le même schéma et qui désigne les vêtements qui couvrent les jambes: *vesteüre* peut donc être défini comme "l'ensemble des pièces du costume qui couvrent le corps (sauf les jambes et les pieds)".

2. "Un vêtement"

Vesteüre est un terme générique qui, par synecdoque *totum pro parte*, peut remplacer un nom concret: il ne signifie plus "ensemble des pièces revêtues par une personne" mais "une de ces pièces":

²¹⁰ *Gamil.*, 893a.

²¹¹ *God.*, VIII, 21; *Gamil.*, 893a.

²¹² Cf. *Claris et Laris*, v.23498; *Roman de la Rose*, vv.4978, 9065.

²¹³ Cf. R. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, *Synthèse*.

²¹⁴ Voir *Roman du comte d'Anjou*, v.5604; *Roman de la Rose*, v.4977-78; *Ysaïe*, § 303.

... si s'avalala contreval le gardin, et prist se **vesture** a l'une main devant et a l'autre derriere, si s'escorça por le rousee qu'ele vit grande sor l'erbe, si s'en ala aval le gardin²¹⁵. (*Aucassin et Nicolette*, XII, 16)²¹⁶

Dès le XIII^e siècle, placé dans un contexte religieux, *vesteüre* désigne l'"habit du moine"²¹⁷

Briefment je me vois hosteler
la ou je me cuit mieuz celer,
s'est la celee plus seüre
souz la plus *umble vesteüre*.
Religieus sunt mout couvert,
seculer sunt plus aouvert. (*Roman de la Rose*, v.10981-86)

Ayant perdu sa valeur collective, le substantif est fréquemment employé au pluriel et devient un synonyme de *vestment*. Au XIV^e siècle, il désigne le costume civil, par opposition à la tenue militaire:

Le roy et sa compaignie s'en allerent au palais. Et quant ilz furent desarmez et *vestus* de nobles **vesturez**, ilz recommencerent la joye moult grande... (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 796-98)

Même si le substantif, sous la forme *vesture*, est encore présent dans le *Dictionnaire* de Huguet avec l'acception "vêtement, habillement", le faible nombre d'exemples témoigne de sa disparition progressive dans le langage courant²¹⁸.

HABIT, abit, abbit

Le substantif *habit* est attesté pour la première fois au XII^e siècle²¹⁹. Il est issu du latin *habitus* "manière d'être", dérivé du verbe *habēre* "s'en tenir"²²⁰. Ces précisions

²¹⁵ Dans ce cas précis, le mot *vesture* remplace le mot *cote*, que l'on rencontre dans *Aucassin et Nicolette* (XXXVIII, 15).

²¹⁶ Cf. *Aucassin et Nicolette*, XII, 20.

²¹⁷ Cette acception est citée par Gamillscheg.

²¹⁸ *Huguet*, VII, 458.

²¹⁹ *Gamil.*, 512a; *FEW*, IV, 371a.

²²⁰ Voir le *Dictionnaire Etymologique* de B.-v.W. et le *Dictionnaire historique de la langue française*. Sous la dir. d'A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

étymologiques sont nécessaires pour faire abstraction du sens moderne du mot *habit*²²¹.

En effet, aux XIII^e et XIV^e siècles, en plus de "vêtement", il se charge d'autres sens:

1. "Manière d'être"

La notion de manière d'être est très complexe au Moyen Age. Elle inclut la manière de se vêtir, le costume étant très réglementé à cette époque, mais aussi la manière de se conduire, qui se réfère au mode de vie courtois fait d'élégance, de générosité et de bonnes manières²²²:

"Que tout cil qui le requeroient,
Li quel enfant de roi estoient,
On congiet par une maniere,
Car il faut c'uns preus le conquiere.
Et pour ce que je li ai dit
L'afaire de vous et l'**abit**,
La proece et la grant vaillance,
Elle y a pris si grant plaisance
Que elle escuser aultrement
Ne se pooit aucunement. (*Meliador*, v.2260-69)²²³

Et voit .I. chevalier venant
En tres biel et bon couvenant.
Jones estoit, et amoureux
Et de son **abit** curieus. (*Meliador*, v.3402-05)

Comme on le constate, *abit* traduit moins la tenue vestimentaire des personnages que leur paraître, c'est-à-dire leur manière de se tenir par rapport à d'autres personnes, d'exprimer leur rang social, et en même temps de satisfaire aux codes de la conduite *cortoise*. Dans le second contexte, sont énumérées les vertus propres à un *jone* chevalier, qui doit être *en biel et bon couvenant*²²⁴ et se soucier de son paraître²²⁵. Le héros qui vient d'être adoubé accorde en effet beaucoup d'importance à son *abit* parce

²²¹ « **Habit** – 1. Vêtement qui couvre le corps; 2. Vêtement masculin de cérémonie; 3. (au plur.) Ensemble de vêtements. » *Dictionnaire de la langue française*. Lexis, Paris, Librairie Larousse, 1988.

²²² Voir J. Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle », dans *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz, 1973, p.1-31.

²²³ Voir aussi *Ysaïe*, § 543.

²²⁴ Voir plus loin l'analyse du mot *couvenant*.

²²⁵ L'adjectif *curieus*, issu du latin *curiosus*, signifie en ancien français "soucieux", "en souci" ou "qui a soin de", "désireux".

que son apparence et sa conduite, conformes aux lois chevaleresques et conjuguées à sa vaillance et à sa force, peuvent lui procurer un renom, précieux dans le monde courtois.

2. "Identité"

Le mot *habit* peut également signifier "costume et manière de se conduire propres à". Dans cette acception, le substantif est toujours accompagné d'un complément qui indique, parfois implicitement, l'appartenance de l'individu à un groupe social.

Frédéric Godefroy ne mentionne pas le substantif *habit* dans le corpus de son *Dictionnaire*, mais seulement les termes *habillement* et *habillier*. En revanche, dans son *Complément*, il donne la définition suivante: « *habit* – "ce qu'on met par-dessus le linge de corps pour se couvrir" »²²⁶. Le costume, en effet, peut être scindé, physiquement et symboliquement, en deux parties: les sous-vêtements et les vêtements. La chemise, qui se trouve le plus près de la peau, identifiée au corps²²⁷, est le symbole de la vraie nature de l'homme et l'intermédiaire entre l'homme nu, innocent ou sauvage, et l'homme habillé, social. Portée par les gens de toute condition, elle est neutre, synonyme de l'égalité des hommes devant Dieu²²⁸. Les vêtements de dessus, au contraire, sont signifiants et éloquents: en les endossant, l'homme médiéval se vêt d'une identité et exprime son appartenance à un groupe social. *Habit*, tout en conservant le sème "manière d'être", qui le rapproche du mot *habitude*²²⁹, signifie donc "tenue propre à un

²²⁶ *God.*, IX, 740.

²²⁷ *Pres est ma cote, plus pres est ma chemise*. Voir dans *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. Ed. J. Morawski, Champion, 1925, N° 1717.

²²⁸ Voir Enlart, *op.cit.*, Table alphabétique; R. Wolf-Bonvin, « Un vêtement sans l'être: la chemise » dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age*, Publications de l'Université de Provence, 2001, p.383-394.

²²⁹ *Habitude* a le même étymon latin *habitus* (*habitudo*) que le mot *habit*.

groupe de personnes". Accompagné de compléments, il offre le moyen de décoder l'identité d'une personne.

Car, si con tes **habiz** nous conte,
Tu sembles estre uns sainz *hermites*. (*Roman de la Rose*, v.11200-01)

Avec l'élévation de la bourgeoisie qui débute au XIII^e siècle, les frontières entre les couches sociales deviennent plus floues, même si les lois somptuaires²³⁰ essaient de préserver l'organisation traditionnelle de la société. Le seul ordre qui se démarque alors incontestablement est celui des *oratores*, les gens d'Eglise, dont l'identité est facilement reconnaissable. Le mot *habit* suit cette évolution pour désigner dorénavant l'habillement des religieux²³¹.

3. "Qualité de... "

Lorsqu'un personnage change de vêtements, tout en demeurant à l'intérieur d'un même groupe social, il s'invente une nouvelle qualité, qu'évoque le mot *habit*:

"Et, pour l'amour de *son abit*,
"Ma dame a et juret et dit
"Que, toute la queste durant,
"Elle portera **abit blanc**
"Et, dessus sa senestre mance,
"Une targete a le samblance
"Que ceste est que ores je porte. (*Meliador*, v.14905-11)

La première occurrence d'*abit* désigne la tenue qu'adopte Agamanor quand il endosse une cotte d'armes et une targe vermeilles, ornées d'une dame blanche, qui lui sert de signe de reconnaissance; *abit* renvoie non seulement au vêtement porté par le chevalier, mais à ses exploits, ainsi qu'à la force et à la vaillance dont il fait preuve au

²³⁰ Voir, par exemple, Enlart, *op.cit.*, pp.69, 96; Quicherat, *op.cit.*, p.202-204.

²³¹ C'est l'acception la plus souvent indiquée dans les dictionnaires pour le mot *habit* au Moyen Age. Voir, par exemple, *FEW, Dict.Hist., God.* (IX, 740) et le fameux proverbe: *L'habit ne fait pas le moine.*

cours du tournoi²³². La seconde occurrence évoque le choix par Phenonée d'une nouvelle qualité, lorsqu'elle accepte d'être *la dame du chevalier Rouge*, en s'identifiant à lui "par amour" de sa "chevalerie".

Li rois et les dames prisies
Sont rentré dedens le chastiel,
Et la s'ordonnent bien et biel
De reprendre *nouviaux abis*. (*Meliador*, v.16505-08)²³³

Dans ce dernier contexte, le roi et son entourage sont invités à changer de vêtements après le tournoi pour se rendre au grand dîner du château. *Reprendre novviaux abis*, outre le sens de "changer de vêtements", exprime au figuré une sorte de rite, de passage solennel d'un événement à un autre.

4. "Déguisement"

Cette acception est indissociable des précédentes, car elle contient le sème qui caractérise le mot *habit* au Moyen Age: "ligne de démarcation entre différents ordres de la société féodale, identité sociale". Prendre l'habit de quelqu'un c'est emprunter son identité, sa manière d'être, son rang social. Ainsi, dans *Meliador*, le héros principal et son écuyer se déguisent-ils en marchands afin de pouvoir pénétrer sans obstacles dans le château et parler à Hermondine:

"Sire", dist il, "premierement,
"Il nous fault cangier voirement
"Nostre **abit**, il n'est mies doubtte,
"Et prendre une ordenance toute
"Et l'estat de .II. *marcheans*. (*Meliador*, v.11932-36)

Le double sens du mot *habit* est souligné par les termes *ordenance*, qui signifie "costume", "vêtement", et *estat*, "manière de se tenir", "comportement".

Tout basset dist: "Ma chiere dame,

²³² Le sème "vêtement, armoiries" est confirmé par la description du vêtement que Phenonée s'apprête à vêtir, et le sème "manière de se tenir" par la présence de l'adjectif possessif et par l'absence d'adjectif qualitatif.

²³³ Voir aussi *Meliador*, v.16870-77; *Perceforest*, III^e partie, t.1,V, 41-46.

"Il vous plaise a savoir, sur m'ame,
 "Que veci vostre chevalier,
 "Qui en **abit** de mercenier
 "Et de marcheant se mist lors,
 "Pour veoir le vostre gent corps (*Meliador*, v.17602-07)

Or dist li comptes que, au partir Trons avoit prins ung pallefroy et l'**abit** d'une *cambouriere*, et s'en estoit *adoubés* en guise de femme, au mieulx qu'il pot. Quant Ysaïe le vit en tel arroy, lors lui demande pour quoy il s'est ainsy *adoubés*, et il lui conte. (*Ysaïe*, § 59)²³⁴

En changeant de vêtements, le héros recourt à la ruse, mais il lui aurait été impossible d'atteindre son but s'il avait respecté les lois de comportement prescrites à son rang.

Parfois, adopter une condition inférieure peut être assimilé à une pénitence que le héros traverse avec succès, en rachetant ses péchés, et à la fin de laquelle il retrouve, en guise de récompense, son identité initiale:

Povre habit priz pour esprouver
 Se je la pourroie trouver.
 (*Roman du comte d'Anjou*, v.6151-52)²³⁵

Le comte de Bourges est persuadé qu'en "prenant un pauvre habit", c'est-à-dire en devenant pauvre, en perdant provisoirement son rang, il pourra s'identifier à sa femme et ainsi la retrouver. Le mot *habit*, qui contient le sens d'"identité sociale par le vêtement", prend ici une connotation religieuse par le fait que le comte accepte le martyre et est guidé par Dieu dans sa recherche.

Au XIV^e siècle, on constate l'emploi de plus en plus fréquent du substantif *habit* au pluriel, en tant que synonyme de *vestements*, pour désigner la somme des pièces du costume²³⁶.

²³⁴ Voir aussi *Ysaïe*, §§ 271, 593.

²³⁵ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLI, 99, 159, 167; *Ysaïe*, § 260.

²³⁶ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XV, 35 ; t.2, XLVI, 295; *Ysaïe*, § 250.

Dans le même temps, on relève le substantif *habillement*, synonyme d'*habit*: au pluriel, ils sont synonymes de *vestment* au sens de "pièce vestimentaire", alors qu'au singulier ils désignent la tenue complète du personnage²³⁷.

Au XIV^e siècle, le même substantif devient synonyme d'*arroy* (3), d'*atour de* et de *robe de*, pour désigner une attitude vestimentaire particulière et temporaire qui, accompagnée du gestuel adapté à la situation, traduit bien l'intention du personnage:

Et quant il vit le chevalier en **abit** que pour courre le lanche, sy ly demande qu'en tel **arroy** le mouvoit de venir (*Ysaïe*, § 159).

ATOR, atour

Substantif déverbal d'*atorner* (*atourner*), *ator* (*atour*) reprend la plupart des acceptions de ce verbe. La majorité des lexicographes s'accordent pour lui attribuer les acceptions de "préparatifs", "ornement", "parure", "vêtement", etc. J. Quicherat ne mentionne que le sens particulier de "coiffure féminine", qui apparaît selon lui à l'époque des premiers Valois: "Autour de la coiffe on mit des bourrelets que l'on arrangeait sur le devant de manière à figurer des cœurs, des trèfles, des cornes montantes ou rabattues. [...] On appelait cela des atours"²³⁸. Le substantif *atour* dans cette acception est employé au pluriel dans *Perceforest*, par opposition aux vêtements²³⁹:

Et par especial la pucelle Cordille passoit toutes ses compaignes tant en *vestemens* comme en **atours**, et c'estoit bien raison, veu que elle devoit estre mariee au plus preu chevalier du tournoy. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 13-15)

²³⁷ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 900: *habillemens de guerre*; XLII, 308: *et puis fist illecq apporter tel habillement qui appartenoit a ung chevalier*. Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 2241; XL, 259, 867, 881; XLII, 308; t.3, XLIX, 1260.

²³⁸ Quicherat, *op.cit.*, p.242. Cf. Enlart, *op.cit.*, index: « *Atour* - "ensemble des ornements qui décorent ou cachent la chevelure des femmes" ».

²³⁹ Dans *Perceforest*, un autre dérivé du verbe *atourner*, *aournements*, est employé pour "vêtements": « La belle Cordille resplendissoit ou milieu des autres de beauté, d'**aournements** et de plus haut siege » (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 60-61). Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 2234; XXXVII, 258 (*atournement*).

Au singulier, *ator* signifie "tenue vestimentaire" mais, plus que le costume, il désigne l'apparence, héritant du verbe l'idée d'une approche visuelle globale de la personne qui intègre ses manières et son comportement :

Une damoysele de moult *bel ator* entra emmy la sale, qui portoit uns gentil esprivier sus son poing et estoit acompaignee d'un escuier. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXII, 303-306)²⁴⁰

Il aide également à exprimer le rang, l'appartenance sociale, s'apparentant au substantif *habit*²⁴¹:

Cote ot d'un riche vert de Ganz,
cosue a lignel tot entor.
Il paroit bien a son **ator**
qu'ele estoit poi enbesoignie. (*Roman de la Rose*, v.562-65)²⁴²

Si fu si cointe et si tifee
qu'el ressembla deesse ou fee.
Dou *grant ator* que ele avoit
bien puet conoistre, qui la voit,
qu'el n'iert pas de religion. (*Roman de la Rose*, v.3409-13)

Dans ce contexte, (*avoir*)(*grant*) *ator* est opposé à (*être*) *de religion* selon le critère d'apparence riche / pauvre.

"Et va, je te pri, si avant
"Que tu me faces au retour
"De vrai conter, en quel **ator**
"Ceste est, dont j'ai oÿ la vois. (*Meliador*, v.4991-94)

Meliador envoie son écuyer auprès de la jeune fille qu'il a entendu chanter, afin de savoir à quoi elle ressemble et pour connaître sa condition sociale ainsi que son identité.

²⁴⁰ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 837; *Ysaïe*, §§ 441, 443.

²⁴¹ Cf. *Ysaïe*, § 593: « Et ly ungs de vous montera sur ung grant pallefroy et serra armés, et deseure sez armes serra en atour de femme... » *T-L* (1, 646) cite en premier lieu les acceptions "Stand", "Zustand" ("condition", "position", "état", "rang"), "Art" ("nature", "convenance") puis "Ausrüstung", "Schmuck" ("équipement", "ornements").

²⁴² Voir aussi *Ysaïe*, § 593, où le mot *ator*, suivi du complément *de femme*, est synonyme d'*habit* (*de femme*) au sens de "déguisement", d'"identité provisoire".

Sens figuré

Loez toutes ses contenancez,
et ses **ators**, et ses semblances. (*Roman de la Rose*, v.7747-48)

Le substantif *ator* au pluriel, employé au figuré, signifie probablement "manières", "habitudes", acceptions dont il met en évidence le côté visuel.

ARROI, arroy, aroi, aroy²⁴³

Substantif déverbal de *arreer*, *arroi* est issu du latin populaire **arredare* "pourvoir de provisions", formé sur le substantif gotique **reps* "provisions"²⁴⁴. Il est daté du XII^e siècle par Gamillscheg, dans l'expression *être en mauvais arroi*, et de 1285 par le *Dict.Hist.*, qui précise que "les attestations antérieures sont erronées".

En ancien français, le verbe *arreer* transitif conserve le souvenir de ses racines étymologiques en signifiant "arranger, disposer", "fournir quelque chose à quelqu'un"²⁴⁵, puis "préparer, munir de"²⁴⁶ et "équiper, parer, habiller"²⁴⁷. En forme réfléchie, il signifie "se disposer, se préparer"²⁴⁸, ainsi que "s'équiper, s'habiller, se parer"²⁴⁹:

Vestir, parer et **arroiier**
Qu'elle voeille au ciel guerroiier. (Froissart, *Poésies*)

De nombreux contextes montrent que dans la sémantique de ce verbe c'est la destination qui importe le plus: à quelle fin faut-il se préparer, s'habiller, se munir de

²⁴³ L'emploi du substantif *arroi* et du verbe *arreer* est assez fréquent dans les romans de notre corpus: nous les avons recensés plus de cinquante fois dans différentes acceptions.

²⁴⁴ *FEW*, I,144.

²⁴⁵ *God.*, I, 387; *T-L*, 1, 511.

²⁴⁶ *T-L*, 1, 511; *God.*, I, 387; *FEW*, I,144.

²⁴⁷ *God.*, I, 387; *FEW*, I, 144.

²⁴⁸ *God.*, I, 387; *T-L*, I, 511; *FEW*, I,144.

²⁴⁹ *God.*, I, 387; *FEW*, I, 144.

tout le nécessaire pour que la tenue soit en adéquation parfaite avec l'endroit et l'occasion:

Chascun en son lieu s'en ala
Et se pourvit et **arrea**
Si qu'a tel chose apartenoit. (*Cleomadès*)²⁵⁰

Ce qui est valable pour le verbe l'est aussi pour le substantif, surtout lorsqu'il fait partie d'une locution verbale telle que "se mettre en (*bon*) arroy"²⁵¹.

1. "Équipement militaire"

Lorsque le participe passé adjectivé ou le substantif font référence à l'équipement militaire, ils sont fréquemment accompagnés de compléments tels que *bon*, *grand* ou *bien*: ils suggèrent que la qualité de l'armure doit être à la mesure des ambitions du chevalier, car sa perfection comme son apparence de solidité et de richesse, qui peut impressionner l'adversaire, sont le gage de la victoire:

Si que mesure Yvainz disoit
A monseingnor Gavain adonques
Que si bele gent venir onques
Ne vi ne si *bien areees*.
Dist Gavainz: "Genz *desarreees*
Ne feront ja bone besoigne
Et il, biaux sire, nouz besoingne
Que nous soionmes *bien garni*!
Car se cil de la *desgarni*
Nous trouvoient, mal nouz iroit. (*Escanor*, v.19018-25)

La nécessité d'être correctement équipé est exprimée par la récurrence de l'adverbe d'intensité *bien* et par la juxtaposition d'antonymes et de synonymes: *areees* / *desarreees*, *garni* / *desgarni* et *areees* / *garni*, *desarreees* / *desgarni*.

²⁵⁰ Cité d'après le *Dictionnaire* de Frédéric Godefroy, article *Areer* (I, 387).

²⁵¹ Par exemple: Messire Housagre et Panfris
Ont errant leurs .II. lances pris,
Et se mettent en bon **arroi**. (*Meliador*, v.18881-18883)
Cf. *Meliador*, vv.5784-5786, 25662-25664, 27525; *Ysaïe*, § 47

2. "Tenue"

Dans le cas du costume civil, une tenue riche et imposante doit illustrer parfaitement le rang élevé du personnage, conformément aux usages établis:

Vous devés savoir qu'entre celles
 Qui la sont, dames et pucelles,
 Nature a mis trop plus de grasce
 A celle qui toutes les passe,
 Ma damoiselle Phenonée,
 Qui la y estoit *ordonnée*
 En si *friche* et si *noble arroy*,
 Comme elle fust la fille au roy
 D'Escoce ou encor .I. plus grant. (*Meliador*, v.12829-37)

Lorsqu'*arroi* signifie "vêtement" ou "tenue"²⁵², il est fréquemment accompagné d'adjectifs qualificatifs et de synonymes qui en précisent le sens:

Mainte dame gente et gentille
 S'est lors *cointoye* et *parée*
 Et en *nouviel arroy arrée*.
 La duchoise de Cornuaille
 Se mist en *grant arroy*, sans faille,
 Sa fille et ossi leurs pucelles,
 Toutes dames et damoiselles,
 Et quant toutes *parées* furent,
 En *arroy si com elles durent*,
 Par devers la roÿne alerent. (*Meliador*, v.30055-64)²⁵³

Dans cet extrait, *soi arreer* voisine avec les verbes *soi cointoyer* et *soi parer*. Le substantif *arroy* apparaît à trois reprises, entouré par les épithètes *nouviel* et *grant* qui soulignent la richesse et la fraîcheur de l'habit. Le complément circonstanciel de manière *si com elles durent*, qui caractérise *arroy*, renvoie à la tradition et aux usages de l'époque.

Dans un autre texte, *arroy* est quasiment synonyme de *abit*, auquel il fait référence, en signifiant "tenue propre à":

²⁵² *God.*, I, 403.

²⁵³ Cf. *Meliador*, vv.29107-09, 29607-10.

Or dist li comptes que, au partir Trons avoit prins ung pallefroy et *l'abit* d'une cambouriere, et s'en estoit *adoubés* en guise de femme, au mieulx qu'il pot. Quant Ysaïe le vit en tel **arroy**, lors lui demande pour quoy il *s'est* ainsy *adoubés*, et il lui conte. (*Ysaïe*, § 59)

Souvent, *arroi* est mis en collocation avec *ordenance*²⁵⁴, tous deux faisant référence à des faits déjà connus ou au savoir du lecteur qui est instruit des codes vestimentaires:

S'en vinrent par devers le roy,
En l'*ordennance* et en l'**arroy**
*Comme chevalier desconfi*²⁵⁵. (*Meliador*, v.27002-04)²⁵⁶

3. "Apparence"

Par extension de sens, *arroi* traduit l'aspect général du personnage qui est constitué à la fois de sa tenue vestimentaire et de sa conduite, la façon de s'habiller dans le monde courtois étant indissociable de la manière d'être:

Dela dame remest au roy
Une fille de *frisce arroi*,
Douce, gracieuse et benigne.
La fille eut a nom Hermondine. (*Meliador*, v.53-56)²⁵⁷

Dans cet extrait, l'élégance du maintien et du costume²⁵⁸ s'unit aux qualités morales pour créer un portrait positif.

Arroi rassemble souvent trois notions qui s'inscrivent également dans le paraître: la tenue, l'équipement et la suite. La tenue doit être riche, l'équipement complet et la suite abondante, conformément au rang de la personne²⁵⁹:

²⁵⁴ Ou avec le verbe *ordonner* et ses dérivés, cf. les vers 12829-12837 de *Meliador*.

²⁵⁵ La signification de *chevalier desconfis* est précisée dans les vers qui précèdent:

Et chevaucoit tous desarmés,
Et pendoit a son destre lés
L'espée, c'estoit a rebous. (v.26896-26898)

²⁵⁶ Voir aussi *Meliador*, vv.25662-64, 28974-76.

²⁵⁷ Voir aussi *Meliador*, vv.7313-14, 7588-94, 7896-7900, 9263-65, 11176-81, 13260-62, 27207-09, 27253-54 ; *Ysaïe*, § 113.

²⁵⁸ L'adjectif *frisce* (*frische*) dans son acception "élégant" (*God.*, IV, 151) peut caractériser l'habillement aussi bien que les manières d'une personne.

Li doy roy Artus et Hermons
 Avoient piies et semons
 Toutes dames et damoiselles,
 Unes aultres friches et belles,
 Pour venir et estre au tournoy.
 Si venoient en *grant arroy*,
 Cescune selonc s'ordenance... (*Meliador*, v.28970-76)

Le *sens figuré* d'*arroi* découle de cette logique quantitative, une "personne de *grant arroi*" étant une personne de "haut rang":

"Vos coers entierement s'encline
 "Au penser a ceste Hermondine,
 "Qui est dame de *grant arroy*,
 "Fille de roÿne et de roy. (*Meliador*, v.3634-37)

APPAREIL, apareil

Substantif déverbal de *appareiller*, *appareil*²⁶⁰, qui a pour sens initial "préparatifs"²⁶¹ ou "équipement"²⁶², s'apparente avec le participe passé *appareillé* dans la mesure où seuls importent le résultat, l'image finale, le paraître du personnage.

Lorsqu'il est situé dans un contexte militaire, *appareil* désigne une "bonne armure complète", qui peut être richement décorée et soigneusement préparée pour impressionner l'adversaire:

Et portoit un escu d'argent
 A un lion rampant vermeil.
 Fiers fu et de *grant appareil*
 Et li sirent les armes bel. (*Escanor*, v.3966-69)

Le *Dict.Hist.* ne date cette acception que du XV^e siècle, mais elle apparaît déjà dans le roman *Escanor* qui est écrit à la fin du XIII^e. Dans son *Dictionnaire*, Huguet

²⁵⁹ Cf. G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991, p.36: « **En arroi**, ordre, pompe, train de vie; en **grant arroi**, en grande pompe ».

²⁶⁰ XII^e s., *Dict.Hist.*

²⁶¹ *T-L*, I, 423 ; *God.*, I, 317.

²⁶² "Ausrüstung", "équipement" (*T-L.*, I, 423).

cite l'expression *haut appareil* pour "armure complète"²⁶³, ce qui témoigne de la persistance de ce sens jusqu'au XVI^e siècle.

Dans un contexte civil, *appareil* signifie "tenue riche, solennelle":

L'assemblee fu grant et belle
Et molt y ot *grant appareil*;
Nus ne vit onques la ppareil.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.6388-90)²⁶⁴

Dans cet extrait, l'auteur utilise une série de métonymies pour recréer l'ambiance d'une fête fastueuse, qui réunit des convives nombreux, riches et importants.

On remarque que, dans les romans de notre corpus, les occurrences d'*appareil* sont peu nombreuses²⁶⁵ car le substantif est souvent remplacé par son synonyme *arroi*.

ACESMEMENT, achemement

Substantif déverbal d'*acesmer*, *acesmement* est attesté dès le XIII^e siècle²⁶⁶ pour signifier "parure, ornement":

Li baceler...
Venoient mout jolument.
Et sachiez, li **acesmement**
Estoient si *bel* et si *fin*
Que baceler en nule fin
Ne fussent *achesmé* pluz bel. (*Escanor*, v.8096-01)

D'autres dérivés du verbe *acesmer* existent que nous n'avons pas rencontrés dans nos romans: *achesme* (*achemme*) "ornement, particulièrement atours de femme (au pluriel)"²⁶⁷, et *acesmant* "élégant"²⁶⁸.

²⁶³ Huguet, I, 245.

²⁶⁴ Voir aussi *Roman du Comte d'Anjou*, v.2815-2816.

²⁶⁵ Outre les exemples cités, nous avons relevé le substantif *appareil* dans *Perceforest*, par exemple: « Mais encores lui estoit plus d'autre chose, car il commença a regarder vers le chastel et y vey le noble **appareil** de noble pucelles assises en sieges royaulx, dont la belle Cresille estoit au millieu plus noblement patee et plus haultement assise que nulles des autres » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 342-348).

²⁶⁶ FEW, I, 14.

Le *Dictionnaire* de Huguet²⁶⁹ ne relève que le participe passé adjectivé *achemé* "paré" et le substantif *achesme* "parure": il n'en cite que peu d'exemples, ce qui témoigne d'un fort affaiblissement avant leur disparition.

Même si le verbe et ses dérivés survivent jusqu'au XVI^e siècle, la plupart des occurrences se situent dans le dernier quart du XII^e et la seconde moitié du XIII^e siècle, comme l'attestent la majorité des exemples des dictionnaires consultés ainsi que nos romans.

ARME

Substantif féminin, le mot *arme* est emprunté au latin pluriel *arma* "ce qui garnit (ou prolonge) le bras dans la lutte". Dès les premiers textes²⁷⁰, il désigne un instrument d'attaque ou de défense²⁷¹, réunissant en un seul terme les deux fonctions de l'équipement militaire. Dans nos textes, *arme* est employé exclusivement au pluriel et possède plusieurs significations:

1. "Équipement complet"

La majorité des occurrences ne focalisent pas l'attention sur la destination de l'équipement mais sur sa suffisance, qu'il s'agisse de l'armure du corps ou des armes offensives:

Assés pres d'une gaste tor,
.viiiij. chevaliers mout bien montez,
De *toutes armes* aprestez,

²⁶⁷ *God.*, I, 49; *FEW*, I, 14.

²⁶⁸ *T-L*, 1, 78.

²⁶⁹ *Huguet*, I, 54.

²⁷⁰ XI^e s., *Gamil.*, 50b.

²⁷¹ *God.*, VIII, 184; *FEW*, I, 140a.

Et les vit fort envers lui traire. (*Escanor*, v.2180-2183)²⁷²

Lorsque le substantif *armes* joue le rôle de complément indirect auprès de verbes signifiant "équiper", tels que *appareiller*, *acesmer*, *armer* ou *atourner*, on relève souvent des épithètes qui soulignent l'intégrité et la richesse de l'équipement:

un chevalier mout bien taillié
Et **d'armes** bien apareillié. (*Escanor*, v.11763-64)²⁷³

Certes, le contexte définit rarement le type de l'équipement, mais des éléments suggèrent parfois qu'il s'agit bien du *harnois* complet:

Laris ses **armes** pas n'avoit;
Li vilains, qui assez savoit,
Li a preste .I. gambison,
Et .I. bouclier et .I. baston. (*Claris et Laris*, v.11216-19)

Dans cet extrait, le sens d'*armes* est précisé, même si la description est un peu schématique, voire parodique. Le terme regroupe ici les éléments essentiels de tout équipement guerrier: le vêtement de protection (*gambison*) et les instruments de défense (*bouclier*) et d'attaque (*baston*).

Par extension, *armes* peut évoquer le combat mais également le métier des armes²⁷⁴, le savoir-faire guerrier:

Lui et son compaignon Claris!
Car **d'armes** sont li mielz apris. (*Claris et Laris*, v.7385-86)²⁷⁵

²⁷² Voir aussi *Claris et Laris*, vv.2501, 27512, 27649; *Escanor*, vv.693, 2193, 11764, 17669; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XI, 523; t.3, LI, 93; LII, 5.

²⁷³ Cf. *Claris et Laris*, vv. 6653, 24482; *Escanor*, v.2182.

²⁷⁴ *God.*, VIII, 184.

²⁷⁵ Voir aussi *Escanor*, v.3920; *Meliador*, vv.2657, 2833-34, 7369-70; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 351; XXIV, 543; t.2, XXXVIII, 1347.

2. "Armure – ce qui couvre et protège le corps"

Armes peut désigner les parties de l'armure qui protègent le corps des coups et des blessures. Ce sens est donné soit par la description des pièces que vêt le chevalier, soit par les verbes d'entourage:

Les **armes** font avant porter
 Por le Descouneü armer.
 A bonnes corioies de cer
 Li lacent les cauces de fer;
 Le hauberc li ont el dos mis,
 Li hiaume après el cie f asis.
 Et quant il l'orent bien **armé**,
 Si l'a Lanpars araisonné... (*Bel Inconnu*, v.2789-96)²⁷⁶

Les verbes qui explicitent le sens d'*armes* sont ceux qui ont un rapport direct avec le corps et signifient "s'habiller": *vestir*, *endosser*, *soi atourner*, *soi atiller*, ou encore la périphrase *restraintre entor soi*:

"Vassaus", fet il, "**armes** avez;
 Or moustrez, con les *vestirez*!
 Car bien croi, foi que doi Saint Piere,
 Ce devant *vestirez* derriere!" (*Claris et Laris*, v.22841-44)²⁷⁷

Une belle armure bien ajustée souligne la beauté naturelle du corps ainsi que la richesse du personnage:

Fiers fu et de grant appareil
 Et li sirent les **armes** bel. (*Escanor*, v.3962-63)

3. "Armoiries"

L'emploi extensif le plus fréquent du substantif *armes* est celui d'"armoiries"²⁷⁸. Cette acception est datée de la seconde moitié du XII^e siècle²⁷⁹, à une époque où

²⁷⁶ De même *Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 387; t.2, XXXVII, 843; t.3, LIII, 572, 576; *Ysaïe*, § 552.

²⁷⁷ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.3539, 4790, 21849-50, 27500, 27707; *Escanor*, v.2041-42; *Meliador*, v.18273-75.

²⁷⁸ *God.*, VIII, 184; *FEW*, I,140a; *T-L.*, 1, 536.

l'armement défensif subit des transformations qui nécessitent l'utilisation de signes distinctifs: ceux-ci prennent le nom d'*armes* par métonymie. Il s'agit de signes de reconnaissance, peints sur le bouclier ou parfois sur d'autres pièces du *harnois*²⁸⁰, qui sont destinés dès l'origine à identifier le chevalier dans la bataille²⁸¹.

Armes se prête à la définition d'"armoiries" notamment lorsque le substantif est suivi de la description de ces armoiries, c'est-à-dire de leur couleur et/ou de leur dessin.

Dans ce cas, *armes* est fréquemment accompagné du verbe *porter*²⁸²:

Et sachiez, **armes** totes blanches
Porta a ce tornoiement. (*Escanor*, v.4730-31)²⁸³

Dans les textes plus anciens la transition métonymique est parfois sensible, le dessin étant indissociable de l'objet lui-même. Le mot *armes* s'entend alors comme "un écu peint de diverses couleurs, qui peut être paré de motifs ou de figures":

Contre lui vint a grant bobance
Li rois de Gales, qui avoit
Le meillor cheval c'on savoit.
Mais les **armes** ot *granz* et *lees*,
D'or et d'argent esquartelees,
A liepardiauz de l'un en l'autre.
Lance baissie sour le fautre. (*Escanor*, v.3972-78)²⁸⁴

²⁷⁹ *Dict.Hist.*

²⁸⁰ Dans *Perceforest* on trouve une lance peinte des *armes* du bouclier (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 18) et dans *Meliador*, les vers 4765-68 évoquent une *cote d'armes*:

De blanch a .II. biaux pelz tous rouges,
L'un devant et l'autre derriere,
S'armoît li preus a sa maniere,
Et d'un pel en sa targe blanche.

²⁸¹ Voir M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 3^e édition, Paris, Picard, 1997, p.37 et sqq; F. Piponnier, *op.cit.*, p.159.

²⁸² Nous avons rencontré le verbe *vestir* dans l'expression *vestir les armes* au sens d'"adopter des armoiries", synonyme de *porter* dans cette acception:

Si nous doutons de connoissance;
Pour ce volons d'autre semblance
Armes, que *vestues* n'avons. (*Claris et Laris*, v.4763-65)

Voir aussi *Claris et Laris*, v.11641

²⁸³ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.3000; *Claris et Laris*, vv.1922, 13194-95; *Cleomadés*, vv.535-38, 616-19, *Escanor*, vv.4084-85, 4122-23, 4990-93, 5001-09; *Perceforest*, III^e partie, t.1, II, 51; V, 166; XII, 437; XVI, 415; XXII, 354; t.2, XXXVII, 298; *Meliador*, vv.5045-52, 7180-81, 8579-81, 13228-29, 22276-80; *Ysaïe*, § 211.

²⁸⁴ Voir aussi *Claris et Laris*, v.13343-44; *Escanor*, vv.3163-64, 5579-82, 11744-45, 15188-91; *Cleomadés*, vv.709-17, 727-35.

Mais un détachement s'opère peu à peu qui aboutit à l'acception "dessin", ce dont témoigne l'apparition d'expressions comme *armes (avoit) sus ses escu, armes de l'escu, escu sans armes, etc.*:

Mais pardessus tous il en y avoit un tant preu qu'en tout l'estour il ne trouvoit chevalier qu'il ne convenist tumber par terre, et portoit un *escu d'asur sans armes*. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 54-58)²⁸⁵

Ce dessin peut même être représenté sur des objets qui n'ont aucun lien avec l'équipement guerrier, les armes devenant le symbole héréditaire d'une famille:

Lors emmenerent l'espousee
 Dedens la chambre encourtinee;
 La truevent un lit bel et noble:
 N'ot jusques en Costentinoble
 Si bel, si riche, ne si cointe
 De couvertour, de couste pointe
 Et *d'orilliers* et de *carpites*,
 Toutes pourtraites et escriptes
D'armes, d'oisiaux, de besteletes;
 Toutes chosez i sont si netes
 Comme il affiert a tel homme.
 (*Roman du comte d'Anjou*, v.2895-2905)

Lorsqu'il est précédé de la préposition *à* et joue le rôle de complément de nom, le substantif *armes* est susceptible de caractériser le guerrier, car le signe héraldique fait partie intégrante de son identité provisoire:

N'avoit chevalier ne baron
 Qui celui as **armes** vermeilles
 Ne prisaisent a granz merveilles. (*Escanor*, v.4364-66)

Enfin, par un nouveau transfert métonymique, *armes* peut désigner le chevalier tel un pseudonyme qui permet de l'identifier et de le nommer au moment de l'action:

Chascunz disoit: "Les **armes blanches**
 Bel et noblement se maintient;
 S'en tel point longuement se tient,
 Au jor d'ui conquerront honor". (*Escanor*, v.5130-33)

²⁸⁵ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, VI, 26; XII, 437-38; XX, 18, 339-340.

Lorsque la description détaillée des armoiries est absente, la situation "de reconnaissance" permet de donner au substantif son sens héraldique: les signes étant déjà décrits auparavant, ils sont sous-entendus dans la situation déictique, et dans ce cas les verbes *connaistre* (*reconnaistre*), *sçavoir* et *mesconnaistre*, ainsi que l'adjectif *descogneues* caractérisant *armes*, concourent à sa définition²⁸⁶:

Melyador, a le maniere
Des **armes**, *recognut* l'Irois. (*Meliador*, v.24915-16)

Dynadanz point ne le connut:
Pour ses **armes** le *mesconnut*. (*Escanor*, v.12250-51)²⁸⁷

Le *Dictionnaire* de Huguet ne mentionne pour *armes* que l'acception "exploits de guerre", alors que celles d'"armoiries" et d'"armure" sont récupérées par les substantifs correspondants²⁸⁸.

ARMEÛRE, armeure, armure

Substantif provenant du latin *armatūra*, *armeüre* désigne, dès son apparition au XII^e siècle²⁸⁹, l'armure²⁹⁰, "l'ensemble des armes défensives qui protègent le corps"²⁹¹. Cette dernière acception est suggérée par le suffixe *-eure*, qui communique le sens d'"ensemble"²⁹².

²⁸⁶ Cette situation "de reconnaissance" a engendré des substantifs évocateurs pour désigner les armoiries, tels que *enseigne*, du verbe *enseigner* "montrer, indiquer", et *cognoissance*, de *conoistre* "reconnaître".

²⁸⁷ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.13063-64, 17413, 18967, 18969, 18971; *Escanor*, vv.1108, 12252; *Perceforest*, III^e partie, t.1, VI, 18; XVI, 19, 92, 193; XXI, 425; XXV, 39; t.2, XXXVII, 297-298; *Ysaïe*, § 140.

²⁸⁸ *Huguet*, I, 303.

²⁸⁹ *Gamil.*, 51a.

²⁹⁰ *FEW*, I,141b; *Gamil.*, 51a.

²⁹¹ *God.*, VIII, 185.

²⁹² Cf. *vesteüre*, *chevelure*, etc.

1. "Armure"

Dans les romans du XIII^e siècle, le substantif employé au singulier évoque l'armure en tant qu'unité. Elle est caractérisée par des épithètes qui vantent ou blâment sa qualité:

Nepourquant forment l'a blecie;
Li sans en saut grant aleure,
Tretoute en cuevre **l'armeure**. (*Claris et Laris*, v.2135-37)

car si tres perilleus estoient
si coup k'atendre nes osoient,
k'**armeüre** n'avoit duree,
tant fust forte ne bien ouvree,
contre les coups que il feroit. (*Cleomadés*, v.1035-39)

Au XIV^e siècle, si *armeüre* désigne encore "les pièces de l'armure qui couvrent le corps", il est toujours employé au pluriel, peut-être sous l'influence d'*armes* qui possède la même acception:

Laiens estoit Melyador [...]
Or li faudra ses **armeüres**
Qu'elles soient teles trouvées,
Que tres *bonnes* et *esprouvées*;
Durent seront, par ma semblance.
Se pointe d'espée ou de lance
Ne les poet rompre ou empirier. (*Meliador*, v.10442-50)²⁹³

2. "Armes offensives"

Armeüres peut aussi désigner les armes offensives²⁹⁴, cet emploi demeurant toutefois assez rare. Nous n'en avons recensé qu'un exemple dans les romans de notre corpus:

Et dist ensi, sus ceste voie:
"Messires Balastres m'envoie
"Pour parler au bleu chevalier,

²⁹³ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 26; XXXVII, 12; XXXVIII, 1296 ; *Meliador*, vv.333-34, 3281-86, 3418-20, 4750-51, 9233-34, 13630, 18844-45, 18973-76, 21860-63, 21920-22, 24730, 26170-74; *Ysaïe*, §§ 53, 125.

²⁹⁴ ca 1200, *Dict.Hist.* Selon le *Dict.Hist.*, l'acception disparaît au XVI^e siècle, récupérée par le substantif *armes*. Cependant le *Dictionnaire* de Huguet la cite encore pour *armeure* (I, 307).

"Et se li fait segnefiier
 "Que .III. lances vorra joster
 " – Ce dist pour li mieus ragouster
 "Et, tant que les lances durront,
 "Li .I. contre l'autre courront,
 "Sans combatre d'aulture **armeüre**." (*Meliador*, v.11065-73)

Par extension, *armeüres* signifie "art militaire" ou "métier des armes", en tant que dérivé du verbe *armoyer* "combattre"²⁹⁵, et éventuellement sous l'influence du substantif pluriel *armes* qui a la même acception:

"Que vostre benignité glose
 "L'oppression de mon las cuer,
 "Li quelz ne saroit a nul fuer
 "Enviers vous nullement mesprendre.
 "Tres chiere dame, pour apprendre
 "Et cognoistre les **armeüres**
 "Me sui mis seulz dessus les champs". (*Meliador*, v.28188-94)

3. "Armoiries"

Le substantif pluriel *armeüres* s'emploie en concurrence avec *armes* pour désigner les armoiries²⁹⁶. Si Godefroy ne cite, pour illustrer cette acception, que Jean Froissart²⁹⁷, le *Dictionnaire Historique* la date de 1286, et elle est présente dans les œuvres du XIII^e aussi bien que du XIV^e siècle:

Bien vous connois as **armeures**
 Et as simples regardeures. (*Clariss et Laris*, v.4733-34)²⁹⁸

Si vient a .X. blasons des mors,
 Et la li est .I. peu remors
 Li sans qui li frit et catelle.
 Il voit une targe vermeille
 A unes *noires* **armeüres**;
 Puis voit unes aultres parures

²⁹⁵ ca 1180, *Dict.Hist.*

²⁹⁶ Dans *Meliador*, pour désigner les armoiries, l'auteur utilise à la fois les substantifs *armes*, *armeüres* et *armoirie* (1334, *Dict.Hist.* du verbe *armoyer*), ce dernier étant toujours employé au singulier en tant que nom collectif pour *armes* "figures héraldiques":

"Que j'en aime et en prise encor
 "Vostre corps et le soleil d'or
 "Que vous portés d'**armoirie**." (*Meliador*, v.8416-18)

Voir aussi *Meliador*, vv.7371-72, 8576-78, 25438-41.

²⁹⁷ *God.*, I, 401.

²⁹⁸ Voir aussi *Clariss et Laris*, v.1944; *Meliador*, v.3339-41; *Ysaie*, § 548.

De noire a une rouge bende. (*Meliador*, v.8597-8603)

Au **figuré**, *armeüre* signifie "protection", acception qui semble être assez tardive, puisqu'elle n'est attestée ni dans *God.*, ni dans *T-L*. Dans nos romans, elle apparaît dans *Ysaïe le Triste*²⁹⁹.

PARURE, pareüre, pareure

Substantif déverbal de *parer*, formé à l'aide du suffixe *-eure*, le mot *parure* est attesté dès le XII^e³⁰⁰ ou le XIII^e siècle³⁰¹. La plupart des lexicographes s'accordent pour lui attribuer, outre l'acception "action de préparer, arrangement, ordonnance"³⁰², qui paraît assez tardive³⁰³, le sens de "ce qui sert à parer"³⁰⁴. *TLF* note qu'en latin médiéval *paratura* (*parura*) signifie "ensemble de garnitures"³⁰⁵.

Dans les romans de notre corpus, *parure* apparaît seulement dans *Meliador*, *Perceforest* et *Ysaïe le Triste* avec le sens de "pièces de l'armure ornées du blason du chevalier ou d'un signe de reconnaissance"³⁰⁶:

Laiens estoit Melyador,
Qui porte le biau soleil d'or,
Par differense en ses **parures**. (*Meliador*, v.10442-44)

Très souvent les *parures* sont décrites:

²⁹⁹ *Ysaïe*, § 340 : « Et quant il vint a court, sy conta s'aventure, dont pluseurs personnes furent esmary. Et en y eut maint qui plus songneusement se confesserent que devant, et especialement lez chevaliers, quant il devoient entrer en bataille, et disoient que c'estoit le plus seure **armeure** du monde que confession ».

³⁰⁰ *FEW*, VII, 627; *TLF*, 12, 1073.

³⁰¹ *Gamil.*, 683a. Avec le sens de "Zubereitung" ("préparatifs") et "Schmuck" ("ornement").

³⁰² *God.*, V, 762.

³⁰³ L'exemple que Godefroy cite pour illustrer cette acception est tiré des *Mémoires* d'Olivier de la Marche (V, 762).

³⁰⁴ *FEW* (VII, 627) la date du XII^e siècle.

³⁰⁵ *TLF*, XII, 1073.

³⁰⁶ Cette acception est absente des dictionnaires et des glossaires que nous avons consultés : *FEW*, *God.*, *T-L*, *Gamil.*, *TLF*, *Littre*, *Gay*, *Glossaire de Perceforest* de G. Roussineau, *Glossaire de Meliador* d'A. Longnon. Elle est citée uniquement dans le glossaire des *Chroniques* de Jean Froissart d'A. Scheler (A. Scheler, 1874, t.XVII) : « parures: 1. "costume de parade". 2. "armoiries" ». Une acception qui semble proche, "livrée avec les armoiries du maître", est citée par *FEW* (VII, 627) et *Gay* (II, 207) qui la datent de 1410.

Ses **parures** par mes samblances,
 Estoient ce jour toutes blances,
 Semées de bleues parselles. (*Meliador*, v.11133-35)³⁰⁷

Les pièces qui sont ornées peuvent être la housse du cheval³⁰⁸ et, avant 1325, les ailettes³⁰⁹; mais, le plus fréquemment, il s'agit de la cotte d'armes³¹⁰ (que Viollet-le-Duc appelle *parement*³¹¹), de l'écu³¹² et de la targe:

Si met a point ses *armeüres*,
 Espée, et lance et ses **parures**;
 Le hÿaume met en la tieste. (*Meliador*, v.21920-22)³¹³

A la protection, la *parure* joint l'embellissement: tandis que la cotte d'armes protège le haubert de la pluie et du soleil et que l'écu pare les coups de l'adversaire, ils modifient en même temps l'aspect du chevalier armé et le rendent plus élégant. Le substantif réunit ainsi les deux significations de *parer*: "orner" et "protéger"³¹⁴.

Dans les textes littéraires, les *parures* sont l'unique moyen d'identifier un chevalier car son visage est entièrement masqué par le heaume:

"Nennil voir, ne pas n'est raisons
 "Que nullement nous cognissons,
 "Fors seulement que par **parures**. (*Meliador*, v.10916-18)³¹⁵

³⁰⁷ Voir aussi *Meliador*, vv.5045-52, 8600-06, 24730-32, 26298-302; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 493.

³⁰⁸ Selon C. Enlart, la housse du cheval est armoriée dès la première moitié du XIV^e siècle. *FEW* (VII, 627) et *God.* (X, 276) citent l'acception "housse de cheval" pour *parure* et la datent de 1477, pourtant on retrouve les housses armoriées du même blason qui apparaît sur l'écu dans les sceaux du XIII^e siècle: le Contre-sceau de Raymond VII comte de Toulouse (1228), le Sceau de Miles de Noyers (1275), le Sceau de Gui de Dampierre, comte de Flandre (1290) et bien d'autres. Voir *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 70 sqq.

³⁰⁹ Les ailettes rectangulaires, qui apparaissent selon Viollet-le-Duc vers 1260 et dont on ne trouve plus de traces après 1325, sont souvent armoriées. Elles sont remplacées par la suite, et jusqu'au début du XV^e siècle, par des rondelles de fer attachées aux épaulés.

³¹⁰ Dès la fin du XIII^e siècle, selon Viollet-le-Duc (*Dictionnaire*, t.4, p.168-169). Cf. *Ysaïe*, § 264: « De l'autre jousté vint asssembler Perchevaux ly Noirs par tel devise que le heaume Y. volla hors se testes et le sancq sally de se boucque; et Y. le refiert par tel vertu qu'i lui mist le glaive outre le blason et ly desarty **parure** et haubercq, et ly mist le fer parmy l'entraille, sy chey mors ». Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 70 sqq.

³¹¹ Viollet-le-Duc, *op.cit.*, articles *Cotte* et *Armure*, t.5, pp.65-147, 284-298.

³¹² Les écus armoriés apparaissent au XII^e siècle (Viollet-le-Duc, *op.cit.*, article *Ecu*, t.5, 340-359; C. Enlart, *op.cit.*, p.362; G. Demay, *Le costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris, Berger-Levrault, 1978, 2^e éd., p.142), même si leur représentation régulière dans les manuscrits date seulement de la seconde moitié du XIV^e siècle: « Dès le commencement du XIV^e siècle, l'usage de peindre les armoiries sur les écus était devenu général à la guerre... » (Viollet-le-Duc, *op.cit.*, article *Ecu*).

³¹³ Voir aussi *Meliador*, vv.3339-41, 9230-35, 21858-65.

³¹⁴ *Parer* en tant que "parer, détourner un coup" est daté par *FEW* du XIV^e siècle.

³¹⁵ Voir aussi *Meliador*, vv.4221-25, 4288-95, 9409-12.

Elles permettent aussi de nommer le personnage. Le héros revêt une sorte de pseudonyme, de fausse identité pour faire preuve de vaillance et de loyauté, et acquérir une renommée, avant de révéler ensuite sa véritable identité:

Ceux qui ne me cognoissent me nomment le Chevallier Doré pour ce que, depuis que je receus l'ordre de chevalerie, j'ay tousjours porté mes **parures** et mon escu d'or sans autre cognoissance". (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XI, 503-507)³¹⁶

Sens figuré

Parures peut être employé par synecdoque *pars pro toto* pour désigner un personnage³¹⁷:

Phenonée voit devant li
Agamanor qui fait merveilles,
Et dist: "Ces **parures** vermeilles
"Passeront au jour d'ui la route". (*Meliador*, v.13080-83)

L'expression *montrer ses parures à quelqu'un* signifie "braver, défier quelqu'un au combat":

Si a encontré en .I. val
Le chevalier au soleil d'or,
Qui point jousté n'avoit encor
En ses nouvelles *armeüres*.
Remoustrer vodra ses **parures**
Au chevalier qui vient vers li... (*Meliador*, v.3417-22)

GARNEMENT, garniment

Le substantif *garnement* est formé du verbe *garnir*³¹⁸, issu du germanique **warnjan*³¹⁹ "se refuser à", "prévenir", et du suffixe *-ment*. Son acception "pourvoir de" est datée de 1165³²⁰.

³¹⁶ Cf. *Meliador*, v.13551-58.

³¹⁷ Ce type de métonymie est très productif en ancien français. Voir K. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, Genève, Slatkine, 1979, t.IV, *Sémantique*, p.190.

Au XIII^e siècle, le verbe *garnir* dans son acception "équiper, munir" est utilisé en concurrence avec *arreer*, pour insister pareillement sur l'intégrité de l'armure:

De toutes parz fait aporter
Armes por ses homes **garnir**. (*Claris et Laris*, v.6182-83)

Le participe passé *garniz* est très fréquent dans le contexte de la guerre, accompagné de l'adverbe d'intensité *bien*, car la victoire dépend de la nécessité d'être bien équipé. Dans ce cas, le participe passé a pour signification exacte "muni d'éléments destinés à protéger, garder, renforcer"³²¹. Il peut être également accompagné d'un complément d'objet qui précise le type de l'équipement:

Atant fet armer sa mainie,
Qui bele iert et bien enseignie;
Escuiers avoit dusqu'a .X.,
Qui bien se sont d'*armes* **garniz**.
(*Claris et Laris*, v.18231-34)³²²

Hors du contexte militaire, *garniz* s'éloigne du sens primitif de "protégé" et signifie "muni de tous les éléments dont la présence est nécessaire"³²³. Mais la sémantique du mot, de la simple nécessité, évolue vers l'abondance, ce qui permet au participe de développer le sens figuré de "doté (abondamment) de (qualités)": *le chevalier a bien monstré la grant prouesse dont il est garny*³²⁴, *...garnie est de doctrine Et de grans sens*³²⁵, *Si garnies de reverense Et de biauté*³²⁶.

Au XII^e siècle, le substantif *garnement* signifie d'abord "protection, défense"³²⁷, puis "équipement militaire"³²⁸. Pour l'équipement militaire, il désigne une partie de

³¹⁸ XI^e siècle, *Gamil.*, 469b; *FEW*, XVII, 533b.

³¹⁹ *FEW*, XVII, 533b.

³²⁰ *TLF*, 9, 102.

³²¹ 1080, *Dict.Hist.*

³²² Voir aussi *Escanor*, v.19025-26 (*garni* – *desgarni*); *Claris et Laris*, v.6187-88.

³²³ Vers 1207, *Dict.Hist.* Cf. *Claris et Laris*, v.9621; *Roman du comte d'Anjou*, v.2737; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XI, 381; XXX, 274.

³²⁴ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 635.

³²⁵ *Meliador*, v.17659-60.

³²⁶ *Meliador*, v.28781-82.

³²⁷ *Gamil.*, 469b; *God.*, IV, 233.

l'armure ou, au pluriel, l'ensemble des pièces dont cette armure se compose, le substantif conservant ainsi un lien sémantique avec le verbe:

Garnemens demanda ciers,
 on li a aparelliés;
 il vest un auberc dublier
 et laça l'iaume e son cief,
 çainst l'espee au poin d'or mier,
 si monta sor son destrier
 et prent l'escu et l'espiel. (*Aucassin et Nicolette*, IX, 5-11)³²⁹

Mais aux XIII^e et XIV^e siècles, *garnement* s'entend aussi comme un terme générique qui désigne "une pièce de vêtement"³³⁰ dont se compose la tenue complète ou *robe*³³¹:

Puis l'en mainnent en une canbre
 U ot asés d'or d'Alixandre,
 Tires, pales et siglatons,
 Mantials vairs et gris peliçons,
 Et maint bon autre **garniment**;
 Asés i ot or et argent. (*Bel Inconnu*, 3445-50)³³²

Plusieurs textes nous révèlent la signification de *garnement* en tant que "ornement" ou "accessoire"³³³, comme dans l'extrait qui suit, où le substantif employé au singulier est associé avec *robe*, de la même manière que *robe* avec *chaucement* au vers précédent:

Moine toi bel, selonc ta rente,
 et de *robe* et de *chaucement*:
 bele *robe* et bel **garnement**
 amendent home durement. (*Roman de la Rose*, 2129-31)³³⁴

³²⁸ *Gamil.*, 469b; *God.*, IV, 233.

³²⁹ Cf. *Claris et Laris*, v.28697.

³³⁰ Enlart, *op.cit.*, Index alphabétique.

³³¹ Voir Enlart, *op.cit.*, p.39: « Chacune de ces pièces [de la robe – E.R.] s'appelait un garnement... » ou F. Piponnier, *op.cit.*, p. 83: « vêtements superposables », « divers éléments de la robe ».

³³² Cf. *Roman du comte d'Anjou*, v. 6733.

³³³ *God.* (IV, 233) cite l'acception "ornement" en dernier et *Dict.Hist.* mentionne pour *garnir de* "munir d'éléments accessoires ou ornementaux", sens qu'il date de 1260.

³³⁴ Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v. 6372; *Roman de la Rose*, vv. 2546, 13050.

Le *Dictionnaire* de Huguet ne cite à propos de *garnement* que son homonyme qui a le sens de "vaurien"³³⁵. Mais le verbe *garnir* ainsi que le substantif *garniture*, qui apparaît au XIV^e siècle, ont gardé jusqu'à nos jours cette idée d'embellissement et d'ornement que *garnement* possédait aux XIII^e et XIV^e siècles.

PAREMENT, paramant, pairement

Substantif déverbal de *parer*, formé à l'aide du suffixe *-ment*, il désigne "ce qui pare, orne"³³⁶ ou un "vêtement riche, somptueux"³³⁷. Dans nos textes, *parement* évoque un vêtement riche qui est porté par des gens de valeur pour des occasions solennelles³³⁸:

Si n'esteut ja que je m'atour
de vos aprendre de l'atour
des robes ne des garnemenz
dom vos ferez voz **paremenz**
por sembler aus genz mieuz valoir
(*Roman de la Rose*, v.13049)³³⁹

Dans cette acception, le substantif est employé généralement au pluriel, ce qui suggère qu'il ne s'agit pas d'un vêtement précis, mais plutôt de la vision « globale » de l'aspect vestimentaire d'une personne.

Dans son *Dictionnaire*, Frédéric Godefroy définit le *parement* comme « en particulier, [un] habit, [un] long et riche manteau en forme de dalmatique que l'on

³³⁵ Huguet, IV, 272.

³³⁶ God., V, 758.

³³⁷ FEW, VII, 628; T-L, 7 (I), 232.

³³⁸ *Parement* gardera cet aspect solennel, presque rituel, dans les expressions *chambre de parement* "chambre d'honneur", *épée de parement* "épée de cérémonie", *lit de parement* "lit de parade pour un défunt".

³³⁹ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.19447-53; *Escanor*, vv.8102-07, 23038, 23103.

posait sur l'armure dans les grandes solennités ou dans les combats »³⁴⁰. De même, Viollet-le-Duc nomme *parement* la longue cotte d'armes aux manches larges posée sur le haubert, qui est à la mode au milieu du XIV^e siècle³⁴¹. Ce vêtement rappelle celui qui est désigné dans *Meliador* par le terme *parure*, les deux substantifs s'employant en concurrence pour évoquer le même type de vêtement³⁴²:

Escu lui fault, espee et lance,
Cotte d'acier et gardebras,
Hernoys de jambes pour le bas,
Solers de fer et une piece
Que la poitrine ne despiece;
Plates, jacques et ganteles,
Braconnieres et bacines,
Hache, dague, camail, visiere,
Mais qu'il y ait bonne lanniere,
Cotte d'armes pour **pairement**.³⁴³

(Eustache Deschamps, *Poésies*)³⁴⁴

Sens figuré

Au figuré, *parement* garde le sème d'"ornement" pour évoquer les qualités morales d'un noble personnage³⁴⁵:

Là ne valut rienz grant posnee,
Mais senz et force et hardemenz
Et proueece qui **paremenz**
Est a toute haute noblece. (*Escanor*, v.19336)

³⁴⁰ *God.*, V, 758.

³⁴¹ Viollet-le-Duc, *op.cit.*, article *Armure*, t.5, p.65.

³⁴² *Parure* et *parement* se rejoignent aussi en désignant en moyen français une housse de cheval armoriée: voir Godefroy (X, 276), article *Pareure*: « Le duc de Jullers a mille chevaulx en **parure** de rouge et de gris » (J. Nicolay, *Kalendr. des guerr. de Tournay*, XIII, 27 oct. 1477, Hendeberth); article *Parement*: « Un **parement** a palefroy, d'un pers asuré, semé de fleurs de lis » (*Nouv. comptes de l'argent*, p.86).

³⁴³ *God.*, V, 758.

³⁴⁴ L'extrait est cité par Godefroy pour illustrer l'acception "arme qui sert à garantir". Mais dans cet extrait, *pairement* signifie moins "arme à garantir" que "vêtement armorié", la cotte d'acier étant déjà mentionnée plus haut.

³⁴⁵ Voir le sens figuré de *paré*.

DESGUISEÛRE

Substantif formé du verbe *desguiser* et du suffixe *-eüre*, très productif en ancien français, *desguiseüre* signifie "ce qui sert à déguiser"³⁴⁶, c'est-à-dire la tenue complète propre à un membre de la société³⁴⁷ avec laquelle se travestit un personnage:

or sui Roberz, or sui Robins,
or cordeliers, or jacobins;
si pregn por sivre ma compaigne,
qui me solace et m'accompaigne
(c'est dame Attenance Contrainte),
autre **desguiseüre** mainte,
si com il li vient a plesir,
por acomplir li son desir. (*Roman de la Rose*, v.11169-76)

Dans le *Dictionnaire* de Huguet, où le verbe *desguiser* possède la plupart des acceptions modernes, le substantif existe encore dans l'acception "action de déguiser, de présenter sous une apparence trompeuse"³⁴⁸.

A la périphérie du champ lexical du vêtement, mais faisant partie de son champ sémantique, les substantifs *couvenant* et *ordenance*³⁴⁹, placés dans le contexte des apparences, font référence à la tenue complète tout en apportant d'autres sens, primordiaux pour l'appréhension des codes vestimentaires de l'homme médiéval.

COUVENANT, covenant

Ce participe présent substantivé provient du verbe *covenir* (*convenir*)³⁵⁰, issu du latin *cum* "co-" et *venire* "venir", dont le sens originel est "venir ensemble, se réunir",

³⁴⁶ XIII^e s., *FEW* (XVII, 596b); *God.*, II, 593; *T-L.*, 2 (II), 1604.

³⁴⁷ Le suffixe *-eüre* suggère la totalité des pièces du costume. Dans le *Roman de la Rose*, Faux Semblant au lieu de décrire les vêtements qu'il porte, énumère les gens dont il emprunte le costume: chevalier, moine, prélat, chanoine, clerc, châtelain, forestier, prince, etc.

³⁴⁸ *Huguet*, III, 80.

³⁴⁹ A l'instar des verbes *areer* et *garnir* que nous avons inclus dans l'analyse des substantifs dérivés.

³⁵⁰ XI^e s., *Gamil.*, 258a; *REW*, 2192.

puis "tomber d'accord"³⁵¹. Dès le XII^e siècle, le verbe *covenir* signifie "être approprié à, convenable pour"³⁵², ou encore "être conforme aux usages". Ainsi, *covenir* et son participe *covenant* soulignent le respect de la tradition et des usages, sans autre précision toutefois:

Vers le bois regarda et vit
 .V. chevaliers mout bien montez
 Et de toutes rienz aprestez
 Qu'il **coviengne** avoir en bataille. (*Escanor*, 2034-37)

Dans le contexte du paraître, *covenant* est l'enjeu d'une double référence: il désigne, d'une part, l'aspect du personnage constitué de son costume et de sa manière d'être; d'autre part, il renvoie à une réalité extralinguistique, aux coutumes de l'époque, au rapport de la tenue et de la conduite aux codes établis. *Covenant* peut être appréhendé comme un signe qui porte un message "codé" du narrateur vers le lecteur:

La damoiselle de Montgriès
 Le regarde et le voit venant
 En tres *biel* et **bon couvenant**. (*Meliador*, v.6629-31)

Dans cet extrait, *covenant* évoque ce qu'il est possible de voir (l'auteur utilise les verbes *regarder* et *voir*) et correspond tout à fait aux usages de l'époque (*biel et bon*). D'autres occurrences précisent encore le sens de ce participe substantivé:

Quant il entent c'on le semont
 Pour joster, si en a grant joie.
 Son hÿaume met; on li loie
 Bien et fort, derriere et devant.
 Quant il fu ens ou **couvenant**
 Apparilliés que pour joster... (*Meliador*, v.25234-39)³⁵³

Ici, *covenant* désigne l'"armure complète", "tout ce qu'il faut pour le combat" et marque l'achèvement des préparatifs avant le commencement de la joute. Quand le personnage est un chevalier, *covenant* signifie donc "armure"³⁵⁴.

³⁵¹ XIII^e s., *Dict.Hist.*

³⁵² v.1120, *Dict.Hist.*

³⁵³ Voir aussi *Meliador*, vv.3422-26, 11176-81, 15262-65.

³⁵⁴ Cette acception est absente des dictionnaires consultés.

Ainsi, pour la tenue vestimentaire, *covenant* est un terme générique dont le sens est "tenue propre à" et qui est susceptible de prendre diverses caractéristiques: *bel*, *bon*, *noble*³⁵⁵, *grant*³⁵⁶ ou, au contraire, *simple*, *bas*:

Regarde et voit vers li venant,
En moult *simple* et *bas* **covenant**
.I. escuier moult mal monté. (*Meliador*, v.18748-50)

Dans un passage de *Meliador*, *covenantance* semble être un synonyme de *covenant* dans l'acception qui nous intéresse:

"Hui a ce matin est venus
"Et a Montrose descendus,
"De li je ne sçai plus avant,
"Fors tant qu'il est de **covenantance**
"Bel et bon, a ce c'on y voit." (*Meliador*, v.10392-96)

Ici, quatre chevaliers doivent combattre contre Meliador: leur valet annonce l'arrivée de leur adversaire et décrit l'aspect de son armure. Cependant, on peut supposer une interférence entre *covenantance* et *covenant*, si l'on considère dans le texte écrit l'absence de rime (*avant / covenantance*)³⁵⁷.

Il est difficile de dire si l'acception "tenue" a survécu après le XIV^e siècle sans avoir dépouillé les textes qui appartiennent à cette époque³⁵⁸.

ORDENANCE, ordennance, ordonance, ordonnance / **ORDENER**, ordonner

Ordenance est le substantif déverbal d'*ordener*, qui est daté des XII^e et XIII^e siècles³⁵⁹ et provient du latin *ordināre* "mettre en ordre". Dès les premiers textes,

³⁵⁵ *Escanor*, v.4387; *Meliador*, v.29743.

³⁵⁶ *Meliador*, v.29743. Dans ce cas précis, *covenant* est synonyme d'*arroi* signifiant "apparat":
Lansonnès ist hors de la porte
Dou logeïs et voit venant,
En tres *noble* et *grant* **covenant**,
Le roy Artus et moult grant route. (*Meliador*, v.29741-29744)

³⁵⁷ Sauf s'il s'agit, bien sûr, d'un procédé stylistique, car c'est le discours d'un valet.

³⁵⁸ Le *Dictionnaire* de Huguet ne cite pour *convenant*: « 1. convenable; 2. convention, accord; promesse, condition; *par convenant* – à condition » (II, 523).

ordener possède deux significations dont hérite le substantif: "ranger, disposer selon un certain ordre" et "soumettre à une règle".

A partir du XIV^e siècle, *ordener* signifie "prendre des dispositions pour, préparer"³⁶⁰, ainsi que "munir de tout le nécessaire", sens légués à la forme réfléchie *soi ordonner*³⁶¹ et au participe passé *ordené*:

Saigremor, sus cesti pourpos,
Ordonna ses besongnes tos,
 D'armeüres et de cheval,
 Espée et par especial
 Bonne, et trencans et esprouvée.
 Quant sa cose fu **ordenée**
 Et que l'eure vint dou partir. (*Meliador*, v.26170-76)

La référence à une certaine prescription, aux convenances, ainsi que l'idée de beauté dans l'abondance et dans l'ordre sont toujours présentes:

Les paveillons, les loges grandes,
 Furent par lez jardins leveez
 Et lez tablez *bien ordeneez*.
 (*Roman du comte d'Anjou*, v.6392-94)³⁶²

En effet, au Moyen Age, le mot *ordre*, comme ses dérivés *ordené* et *ordenance*, possèdent une connotation positive³⁶³. Être (*bien*) *ordené* c'est être en conformité avec l'ordre social et moral, ainsi que le note Renée Boulengier-Sedyn au sujet de l'adjectif *ahuri*: « La chevelure possède le pouvoir de séduire; son *ordonnance* [E.R.] est le signe d'un peuple arrivé à un certain degré de civilisation: en choisissant l'adjectif *ahuri* pour caractériser les Musulmans, l'auteur fait donc entrevoir la bestialité de leurs mœurs »³⁶⁴.

³⁵⁹ *Gamil.*, 660a; *FEW*, VII, 396.

³⁶⁰ *FEW*, VII, 396.

³⁶¹ Li rois et les dames prisies
 Sont rentré dedens le chastiel,
 Et la **s'ordonnent** bien et biel
 De reprendre noviaus *abis*. (*Meliador*, v.16505-16508)

Illuec **s'ordonnent** bien et biel,
 Et se mettent en bon *arroy*
 Pour venir par devers le roy.
 (*Meliador*, v.25662-25664)

Dans ces deux extraits, le verbe *soi ordonner* est employé dans le contexte du paraître, de l'habillement.

³⁶² Cf. *Meliador*, vv. 13540-41, 29605-06.

³⁶³ Voir G.C. Waterston, *Une étude sémantique du mot "ordre" et quelques mots de la même famille dans le français du Moyen âge*, Genève, Droz, 1965.

³⁶⁴ R. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, article *Ahuri*. Les vers cités sont les suivants: « Cil d'Arabe et cil de Surie, La gent barbée et *ahurie*, Vinrent a la grant assemblée... » (*Robert le Diable*, v.2924). Voir aussi

Ordené (ordonné) peut ainsi être employé en tant que "habillé richement, paré"³⁶⁵, mais toujours avec cette idée de "comme il se doit":

Vous devés savoir qu'entre celles
Qui la sont, dames et pucelles,
Nature a mis trop plus de grasce
A celle qui toutes les passe,
Ma damoiselle Phenonée,
Qui la y estoit **ordonnée**
En si *friche* et si *noble arroy*.³⁶⁶ (*Meliador*, v.12829-37)

Le substantif *ordenance* devient très courant dès la seconde moitié du XIII^e siècle, ce dont témoigne sa polysémie exceptionnelle³⁶⁷. Nous nous intéresserons aux acceptions qui, de façon directe ou indirecte, ont un rapport avec le paraître.

1. "*Disposition*"

En 1250, *ordenance* signifie "action de disposer des choses selon l'ordre, les convenances, etc."³⁶⁸ Au XIV^e siècle, ce n'est pas tant l'action de "mettre en ordre" qui importe, mais le résultat ou la vision d'ensemble. L'*ordenance* évoque donc la disposition des éléments d'un ensemble selon un certain ordre. Ces éléments sont disposés soit dans le temps, *ordenance* évoquant la manière dont l'événement s'est déroulé, le "cérémonial"³⁶⁹, soit dans l'espace, signifiant alors "aspect"³⁷⁰ (le substantif *aspect* n'est daté que de 1468), ou bien "dessin" s'il se rapporte aux armoiries:

l'expression (*être*) *ordonné de sa pensée* qui signifie "(être) sain d'esprit" datée par *FEW* (VII, 395) de 1314.

³⁶⁵ Nous n'avons pas rencontré cette acception avant *Meliador* de Jean Froissart, ce qui permet de la dater de la fin du XIV^e siècle. Les dictionnaires ne mentionnent pas le lien du verbe *ordener* au vêtement. Seul G.C. Waterston indique: « *Ordonner* – "arranger, disposer pour un usage spécial et d'une manière convenable. Se dit quelquefois des vêtements » (*op.cit.*, p.74).

³⁶⁶ Le voisinage de *ordené* ou *ordenance* et *arroi* est très fréquent chez Froissart, le substantif *arroi* joignant l'idée de richesse, d'abondance à la référence à la tradition et au bon raisonnement de *ordené* ou *ordenance*.

³⁶⁷ Afin de s'en persuader, il suffit de considérer la liste des acceptions de *ordenance* donnée par *God.*: "ordre", "règlement", "décision", "ce qui a été réglé", "impôt", "situation politique", "manière de faire", "cérémonial", "besoin", "vivres, mets", dépenses personnelles", "espèce", "faits et gestes", "ordre de chevalerie", etc. (V, 620-621).

³⁶⁸ *FEW*, VII, 396.

³⁶⁹ *Meliador*, vv.12659-12663, 27204-27209, 29645-29647.

... l'anelet manioie,
 Que Melyador li donna;
 En son doy .III. tours le tourna,
 Car au veoir prenoit plaisance.
 Quant Florée en vit l'**ordenance**,
 L'anelet recogneut tantos. (*Meliador*, v.14401-06)

Il portoit .I. vermeil escu
 A une harpe toute blanche,
 J'en prise moult bien l'**ordenance**.
 Dagorisès avoit cilz nom. (*Meliador*, v.5537-40)³⁷¹

2. "Tout le nécessaire"³⁷²

Terme générique, *ordenance* signifie aussi "tout le nécessaire pour donner une impression de richesse". Sans évoquer la disposition, le substantif renvoie à la multiplicité des détails, à l'abondance et à la richesse d'une personne, en lui attribuant immédiatement l'une des meilleures places dans l'échelle sociale³⁷³:

Li dus Patris de Cornuaille
 Ne voet pas que ses filz y faille,
 Mais fait penser sus son **arroy**
 Pour venir en la court du roy,
 Richement et en bonne estoffe.
 Ce qu'il li fault, on li estoffe:
 Montées, chevaux et sommiers,
 Draps fourrés, coffres et deniers,
 Riens ne fault en leur **ordenance**,
 Dont on puist avoir cognissance. (*Meliador*, v.2566-75)

Lorsque les éléments qui constituent *ordenance* ne sont pas énumérés, en totalité ou en partie, le substantif fait référence à une réalité extralinguistique et évoque "tout ce dont un seigneur a besoin", jouant le rôle de ce que nous appellerons le "réfèrent hypertextuel". Quelquefois ce sème est mis en avant par l'épithète *couvenable*:

Et chevaucerent sans detriance,
 En moult *couvenable* **ordenance**. (*Meliador*, v.3502-03)

³⁷⁰ On perd ici le sème de "régularité", mais l'idée d'organisation des éléments en vue de donner une impression, en général positive, est présente. Le substantif *ordenance* fera partie ensuite du vocabulaire artistique: "disposition des figures d'un tableau et de toutes autres choses qui le composent" (à partir 1621) (*FEW*).

³⁷¹ Voir aussi *Meliador*, v. 26297-302; *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 350.

³⁷² *FEW*, VII, 396.

³⁷³ *Ordenance* est alors synonyme d'*arroi*, les deux substantifs étant souvent placés dans le même contexte.

3. "Tenue de"

Une autre acception qui a trait au vêtement est celle de "tenue de"; le substantif *ordenance* est alors employé pour qualifier une personne en tant que membre d'un groupe social. Il peut s'agir, comme dans le roman *Meliador*, de la tenue du marchand:

"Sire", dist il, "premierement,
 "Il nous fault cangier voirement
 "Nostre *abit*³⁷⁴, il n'est mies doubtte,
 "Et prendre une **ordenance** toute
 "Et l'estat de .II. marcheans,
 "Cotes a plois larges et grans." (*Meliador*, v.11932-37)³⁷⁵

La tenue vestimentaire étant indissociable, dans le monde courtois, du maintien de la personne, *ordenance* inclut le sème "conduite, manières":

Saigremor est jolis et liés;
 Tantos fu et duis et apris
 D'estre en la court comme homs de pris.
 Il cante, il jeu, il se revelle.
 Moult est li **ordenance** belle
 De Saigremor, et a tous plest. (*Meliador*, v.25816-21)

Cependant *ordenance* renvoie souvent dans les textes à l'armure du chevalier³⁷⁶, ce qui justifie sa persistance dans le vocabulaire militaire: *gens d'ordonnance* "cavaliers pesamment armés"³⁷⁷ et *habit d'ordonnance* "uniforme"³⁷⁸.

³⁷⁴ Voir aussi l'analyse du substantif *habit* en tant que "déguisement".

³⁷⁵ Voir aussi *Meliador*, v. 27092-94.

³⁷⁶ *Meliador*, vv.1386-1389, 14847-14851, 25816-25821, 29405.

³⁷⁷ *Huguet*, V, 533.

³⁷⁸ *Dictionnaire de Littré*.

SYNTHÈSE

1. ETYMOLOGIE

La majeure partie des termes de notre corpus est d'origine latine; la contribution germanique qui est très forte à l'époque mérovingienne, va diminuant les siècles suivants. Dans notre étude, seuls trois mots ont des racines germaniques: le verbe *arreer* qui est issu du gotique **reps* ("provisions") par le truchement du latin *arredare*, le verbe *garnir*, formé sur le francique **warnjan* ("prévenir, avertir"), et le substantif *guise*, base du verbe *desguiser*, créé à partir du germanique **wisa* ("manière"). *Arreer* et *garnir* ont le même sens de "pourvoir de tout le nécessaire, équiper" et reflètent le besoin primaire d'être muni de tout ce qui constitue le quotidien. *Desguiser* permet de porter un jugement sur une personne d'après son apparence physique et sa manière d'agir. Ces trois emprunts sont restés dans la langue médiévale car "protéger" et "agir selon les règles" font partie des normes préétablies dans toute société.

Les termes les plus anciens sont *vestir*, *vestment*, *drap* (au sens d'"étoffe"), *parer* et *parement*, qui sont attestés dès les IX^e et X^e siècles. Mais la plupart des mots sont datés du XI^e et surtout du XII^e siècle, dans des acceptions proches de leurs racines étymologiques. Durant les XIII^e et XIV^e siècles, ils développent d'autres sens, propres ou figurés, qui ont trait essentiellement au vêtement et au paraître en général.

2. MORPHOLOGIE

Sur la totalité des termes génériques de notre étude, la moitié sont des mots dérivés. Ils forment en majorité des couples verbe / substantif déverbal ou verbe / verbe. Dans le premier cas, on distingue trois modes de dérivation: la dérivation régressive, l'affixation et la dérivation impropre; dans le second, l'affixation seule.

1. *Dérivation régressive*. Plusieurs substantifs déverbaux sont formés sur ce procédé qui consiste à tirer du verbe le radical pur: *atour* (issu de *atourner*), *appareil* (de *appareiller*) et *arroi* (de *arreer*).

2. *Affixation*.

2.1. Suffixation. De nombreux substantifs sont créés à l'aide de différents suffixes hérités du latin:

- *eure* (*-ure*), du latin *-ūra*, qui signifie "ensemble formé par la réunion de plusieurs choses de même espèce", combiné à un substantif³⁷⁹, donne naissance à *vesteüre*, *parure*, *armeüre* et *desguiseüre*.

- *ment*, du latin *-mentum*, désigne l'action exprimée par le verbe au radical duquel il se combine³⁸⁰. Parfois le substantif latin finissant par *-mentum* existe déjà, tel *vestīmentum*, d'où est issu *vestment*; dans d'autres cas, l'ancien français suit le schéma latin, comme *parement*, *acesmement* ou *garnement*.

- *ance*, du latin *-antia*, marque l'action ou le résultat de l'action³⁸¹, comme dans *ordenance*, dérivé du verbe *ordener*.

³⁷⁹ K. Nyrop, *op.cit.*, t.3, p.149-150.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.111.

³⁸¹ *Ibid.*, p.96.

Les verbes les plus utilisés produisent souvent deux substantifs par l'intermédiaire de deux suffixes différents:

<i>Vestir</i>	> <i>Vestement</i> (X ^e s.)	<i>Parer</i>	> <i>Parement</i> (IX ^e s.)
	> <i>Vesteüre</i> (XII ^e s.)		> <i>Parure</i> (XII ^e s.)

Dans ces deux cas, le substantif en *-ment*, qui marque le résultat de l'action, est plus ancien que celui qui met l'accent sur l'ensemble des pièces. Mais la langue produit aussi des formations en *-ment* tardives, en réaction à un changement de sens des substantifs déjà existants, maintenant ainsi le mouvement circulaire du langage:

Habit (XII^e s.) - *Habillement* (XIII^e s.) *Atour* (XII^e s.) - *Atournement* (XIII^e s.)

2.2. Préfixation. Plusieurs préfixes sont utilisés pour la formation des verbes:

- *a(ad-)*, avec l'idée de direction³⁸², combiné à des verbes existants (*atourner*) ou en formation parasynthétique (*atinter*³⁸³, *arreer*);
- *dé(des-)*, à "valeur privative"³⁸⁴ combiné à des verbes existants (*desvestir*, *desarmer*, *desgarnir*);
- *re-*, à "valeur augmentative"³⁸⁵, combiné à des verbes existants (*revestir*);
- *en-*, avec l'idée de direction³⁸⁶, en formation parasynthétique (*endosser*).

3. *Dérivation impropre*. Un substantif de notre corpus, *covenant*, est créé sur ce procédé qui consiste dans le passage d'un mot d'une partie du discours à une autre sans modification de sa forme³⁸⁷: ainsi, participe présent formé du verbe *couvenire* et

³⁸² K. Nyrop, *op.cit.*, p.220.

³⁸³ Si l'on accepte l'hypothèse de Gamillscheg selon laquelle le verbe *atinter* provient du latin *tinta*.

³⁸⁴ K. Nyrop, *op.cit.*, p.222.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.237.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.223.

³⁸⁷ Voir K. Nyrop, *op.cit.*, *dérivation impropre*, p.5.

du suffixe *-ant*, du latin *-antem*, *couvenant*, tout en conservant sa forme initiale, se substantivise et devient *le couvenant*.

3. SEMANTIQUE

Sans procéder à une étude systématique et exhaustive de tous les termes génériques, il nous paraît nécessaire dans cette partie d'attirer l'attention sur plusieurs phénomènes d'ordre sémantique, syntaxique et stylistique³⁸⁸.

a. Aspect synchronique

On a pu relever, en parcourant les analyses particulières consacrées aux termes du costume, un certain nombre d'aspects communs à plusieurs d'entre eux. Il importe de regrouper ces observations et de tenter de définir le degré de synonymie des différents mots.

VERBES

Les verbes du champ lexical "(s)'habiller" sont largement utilisés dans la littérature des XIII^e et XIV^e siècles. Nous en avons recensé onze signifiant "habiller quelqu'un / soi" ou "mettre un vêtement sur quelqu'un / sur soi": *acesmer*, *appareiller*, *arreer*, *armer*, *atinter*, *atourner*, *endosser*, *habiller*, *ordener*, *parer* et *vestir*. Tous ces verbes possèdent une forme réfléchie, à l'exception de *endosser* où elle est intrinsèque ("mettre un vêtement *sur son dos*"). Il existe pourtant une différence entre les verbes

³⁸⁸ Dans ce chapitre consacré à l'étude sémantique des termes génériques, les particularités syntaxiques et stylistiques de leur emploi doivent nous permettre de mieux en comprendre la signification. Il ne s'agit donc pas de réaliser plusieurs parties distinctes, mais plutôt d'établir des liens entre des phénomènes qui appartiennent à différents domaines de la linguistique et d'analyser les rapports qu'entretiennent les termes entre eux.

dont le rapport au vêtement constitue l'essentiel de la sémantique, du moins à l'époque étudiée (*vestir, parer, atourner, acesmer, atinter, endosser, habiller*), et ceux dont le sens "habiller" est secondaire. Dans cette dernière catégorie, on distingue les verbes qui sont employés régulièrement pour "habiller", "parer" (*appareiller, armer*) et d'autres qui n'ont qu'un rapport occasionnel ou temporaire avec le costume (*arreer, ordener*³⁸⁹).

Quantitativement, les plus utilisés sont *vestir* (138 occurrences) et *armer* (85 occurrences) pour les acceptions "mettre l'équipement entier" ou "mettre des protections de corps", grâce à la polyvalence du premier et à l'impact du genre littéraire du second. Ils sont suivis par les verbes *atourner* (59), *parer* (43) et *appareiller* (35). Viennent ensuite des verbes moins utilisés du fait de leur apparition relativement tardive (8 occurrences pour *habiller*), ou d'un usage restreint dans leur acception vestimentaire (5 pour *ordener*; 7 pour *arreer*). Quant aux verbes *acesmer* et *atinter*, leur emploi pourrait être lié à une mode ou à un choix de l'auteur, car on ne recense le premier que dans *Claris et Laris* (6 occurrences), *Escanor* (1 occurrence) et le *Roman de la Rose* (2 occurrences pour le participe passé adjectivé), et le second uniquement dans *Perceforest* (5 occurrences).

Il faut noter aussi l'emploi croissant au XIII^e et surtout au XIV^e siècle du participe passé et de la périphrase *estre + participe passé* qui, fixant l'image dans le temps, permettent de décrire et de caractériser les personnages selon leur tenue vestimentaire.

Sur le plan distributionnel, les verbes présentent des similitudes ou, au contraire, des particularités d'emploi que l'on peut tenter de définir à l'aide de critères présentés

³⁸⁹ On peut ajouter le verbe *garnir* signifiant "munir", "équiper", lorsqu'il s'agit de l'armure chevaleresque.

soit dans le cadre d'oppositions de binômes, soit en tant que traits sémantiques propres à un ou plusieurs verbes:

Militaire / civil

Tous les verbes, à l'exception de *armer* et *parer*, désignent pareillement l'armure chevaleresque et le costume civil, leur sens exact étant précisé par la configuration syntagmatique dans laquelle ils apparaissent³⁹⁰: ils insistent soit sur l'intégrité et la suffisance de l'équipement militaire, souvent accompagnés de l'adverbe *bien* ou d'un complément d'objet, comme *tous les armes*; soit sur la richesse et la magnificence du costume civil. Les verbes *armer* et *parer* sont d'un usage qui est réservé respectivement aux domaines militaire et civil. Cependant, *parer*, et plus encore son participe passé, lorsqu'ils sont suivis de la préposition *de*, peuvent être employés dans le contexte militaire pour désigner les armoiries du chevalier, devenant ainsi synonymes de *armer* (*armé*) et de *soi briser*.

Composition: le tout / une partie

Deux verbes de notre liste, *vestir* et *endosser*, acceptent pour complément d'objet direct une partie du costume que le personnage revêt. Plus fréquent (138

³⁹⁰ Par "configuration syntagmatique", nous entendons l'entourage contextuel du verbe comprenant: les adverbes, le sujet (le type et le sexe du personnage), les "associations synonymiques" et les "associations antonymiques" (G. Kleiber, *op.cit.*, pp.13 et 56-61), l'"itération lexicale" (A. Melkersson, *L'itération lexicale: étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis, 1992, *Introduction*) et la "co-occurrence" (K. Ueltschi, *La didactique de la chair: approches et enjeux d'un discours en français au Moyen âge*, Genève, Droz, 1993, p.43), c'est-à-dire les termes auxquels le verbe est associé dans un contexte et qui réitèrent un ou plusieurs de ses sèmes rendant plus aisée la compréhension de son sens. L'amplification peut aussi aider à déchiffrer le sens, par exemple:

Et l'endemain s'apareillerent
 Li roys et Daton, ses cosins;
 .II. auquetons de drap sanguins
 Ont vestu premerainment
 Et puis lacierent fermement
 .II. bacinez fez de Venice... (*Clariss et Laris*, v.1999-2004)

occurrences contre 7), *vestir* est également plus neutre, car il est utilisé pour des tenues tant civiles que militaires, dont les pièces couvrent le corps par opposition à *chausser*. *Endosser* s'emploie surtout pour les éléments de l'armure chevaleresque qui ont un certain poids, l'idée de force et d'habileté étant appuyée par des périphrases synonymes comme *jeter en son dos*, *lancer es dos*, etc. Appliqué par la suite au costume civil, le verbe affecte une nuance péjorative, car les vêtements auxquels il est lié, sont souvent marqués par leur simplicité ou leur pauvreté.

Les autres verbes, qui ne possèdent pas de compléments d'objet direct désignant un vêtement, sont employés pour évoquer la tenue complète. La seule mention du verbe, surtout au participe passé, suffit donc pour souligner l'achèvement de l'action d'habillement et louer le résultat, c'est-à-dire la richesse et la perfection de la tenue qui met en valeur le personnage.

Le verbe *armer*, employé sans complément, évoque l'équipement militaire complet, mais suivi d'un complément d'objet direct désignant une partie du corps, il signifie "mettre une protection sur cette partie".

La majorité des verbes, à l'exception de *endosser*, *ordener* et *atinter*, peuvent accepter un complément d'objet indirect, introduit par les prépositions *de* ou *en*, qui appartient à la même classe sémantique des termes génériques, c'est-à-dire un substantif qui, sans décrire la tenue, renvoie à l'idée de sa perfection et de sa richesse³⁹¹.

Quant aux verbes *atourner* et *parer*, ils peuvent se rapporter aussi bien à l'ensemble du costume qu'aux accessoires, notamment aux coiffes (pour *atourner*) et aux bijoux (pour *parer*)³⁹², ce qui témoigne d'un glissement de sens pour ces deux

³⁹¹ *Atourner (se faire) de chiere robe d'outre mer (Bel Inconnu, v.1543-44), de nobles vestemens (Perceforest, III^e partie, t.1, VIII, 339-340); (estre) vestue de roube vermeille (Escanor, v.20074), (estre) acesmez de riches dras (Claris et Laris, vv.14462-63, 16569), etc.*

³⁹² Pour *atourner*, voir *Roman de la Rose*, v.853-62; pour *parer*, *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 29.

verbes, mais plus encore pour leurs substantifs dérivés (*atour* et, plus tardivement, *parure*).

Rang social

Le peu d'attention porté dans nos romans au costume populaire, qui n'est presque jamais décrit, sinon dans un but précis, rend assez difficile la comparaison selon le critère social. Le verbe *vestir*, qui se rapporte, comme nous l'avons remarqué, à un vêtement du corps, est le plus fréquemment utilisé pour les pièces du costume populaire. Les autres verbes, qui insistent sur l'intégrité de la tenue, font une distinction entre les classes sociales à l'aide des adverbes: le participe passé ou la périphrase *estre* + participe passé sont en effet souvent suivis d'un adverbe qui insiste sur la richesse de la tenue (*richement, noblement, honorablement, joliment*, etc.) ou, au contraire, sur sa pauvreté (*mauvaisement, povrement, mal*³⁹³). Dans le premier cas, il s'agit bien entendu du costume des nobles, car "être équipé de tout le nécessaire" et revêtir une riche tenue est le privilège de la haute société.

Mais la nuance sociale ne se borne pas uniquement à l'opposition noble / populaire, car la division en classes de la société est plus complexe: l'appartenance à un corps de métier ou à un sexe entrent aussi en jeu. Chacun de nos verbes peut circuler entre les différentes catégories de la société grâce au sème "revêtir une tenue propre à", qui est souligné par certaines tournures: *soi atourner a guise de ...jongleur*³⁹⁴, *atourner (soi) conne (con)... beguine*³⁹⁵, *hermite*³⁹⁶, *l'on doit pucele atourner*³⁹⁷, ou *appareiller*

³⁹³ Voir *Escanor*, vv.19034 (*armé mauvaisement*) et 19480 (*mal appareilliez*); *Roman de la Rose*, v.207 (*povrement vestue*); *Roman du comte d'Anjou*, v.5868 (*mal atourné*); *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 173 (*mal habillés*).

³⁹⁴ *Aucassin et Nicolette*, XXXVIII, 18.

³⁹⁵ *Roman de la Rose*, v.12016.

³⁹⁶ *Clariss et Laris*, vv.27640, 28670-71.

³⁹⁷ *Clariss et Laris*, v.26165-66.

(soi) *con hermitain*³⁹⁸. Ces tournures sont synonymes du verbe *desguiser*, qui insiste sur le changement de rang social ou d'apparence sexuelle en cas de modification de la tenue.

Masculin / féminin

Tous les verbes sont associés indifféremment à un sujet masculin ou féminin, à l'exception d'*armer* qui, de par sa signification "mettre une armure", est toujours utilisé pour un vêtement d'homme³⁹⁹.

Toutefois, plusieurs observations s'imposent concernant les verbes *atourner* et *parer*. Ils sont le plus souvent caractérisés par les adverbes *richement*, *noblement* et *joliment* (*jolivement*) dont l'association fréquente les « influence » par l'idée de beauté et de richesse du costume. *Atourner*, dans son acception "préparer, équiper" a généralement un sujet masculin, alors que "habiller élégamment, embellir par le vêtement" concerne plutôt les femmes⁴⁰⁰, mais sans exclusivité⁴⁰¹, la richesse et la beauté étant associées à la classe dominante qui manifeste sa supériorité par le luxe vestimentaire⁴⁰². Dans son acception "orner, embellir" qu'il acquiert très tôt⁴⁰³, *parer* est l'un des verbes les plus utilisés lorsqu'il s'agit d'attirer l'attention sur le corps humain et de le mettre en valeur par les vêtements. Dans nos romans, *parer* a pour sujet les hommes comme les femmes, l'essentiel étant de souligner leur beauté naturelle et

³⁹⁸ *Claris et Laris*, v.27643-44.

³⁹⁹ Mais une femme peut se déguiser en chevalier, comme dans *Claris et Laris*, où Biau Mauvés est appelé à jouter tour à tour contre trois damoiselles:

Estes vous sanz grant demoree

La tierce **dame** bien **armee**

Sor .I. destrier d'Espagne sor. (*Claris et Laris*, v.27854-56)

⁴⁰⁰ C'est le cas aussi du participe passé du verbe *appareiller*.

⁴⁰¹ Dans la littérature médiévale la beauté physique n'est pas propre aux femmes, car il existe des personnages masculins dont la beauté est hors du commun mais, par sa récurrence, le *topos* "femme = belle" est capable d'influencer la distribution verbale.

⁴⁰² Cité d'après J. Le Goff, *Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Artaud, 1984, p. 398-401.

⁴⁰³ Voir « *Parare* – 1. "orner, parer" (a.795) » dans J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, 1976, 761b.

l'élégance de leur parure. Pourtant, en majorité⁴⁰⁴, il ne concerne que les femmes, peut-être parce que le costume habituel des héros romanesques est l'armure, ne revêtant la tenue d'apparat que pour des occasions solennelles, tandis que la vertu première d'une femme noble est d'être élégamment vêtue afin de souligner sa beauté naturelle. Par ailleurs, vers la fin du XIV^e siècle⁴⁰⁵, *parer* acquérant pour le costume masculin la signification "porter des armoiries", cette concurrence avec "orner, embellir" a pu renforcer encore le choix d'autres verbes pour évoquer la tenue des hommes.

Pourquoi et comment: destination et adéquateion

Dans la sémantique de plusieurs verbes se manifeste nettement le "pourquoi" de l'habillement. Ces verbes ont conservé un lien avec leur sens premier de "préparer" (dans un certain but) : c'est le cas de *appareiller*, *acesmer* et *atourner* dans l'acception "équiper" (pour la guerre ou le combat), de *habiller* (qui, dès son apparition, signifie surtout "préparer, équiper quelqu'un pour"), de *arreer* et *ordener* (pour lesquels la destination constitue un des traits sémantiques les plus importants) et du verbe *armer* (essentiellement sous sa forme pronominale). Ce trait est mis en évidence surtout lorsque les verbes sont employés sous leur forme active ou réfléchi; ainsi le mouvement, le processus de l'habillement est accentué ainsi que le passage d'un mouvement à un autre, d'un événement à un autre.

Mais dans nos romans, les contextes où prévaut le "comment" dominant de loin, car la double adéquateion du costume à l'occasion (combat, fête, mariage, etc.) et à la situation sociale du personnage est essentielle. Pour certains verbes le sème de suffisance ou de nécessité importe le plus, leur signification exacte étant "être muni de tout le nécessaire": ainsi pour *arreer*, *garnir*, *ordener* et *armer*, ou pour les verbes

⁴⁰⁴ Soixante-dix pour cent d'occurrences.

⁴⁰⁵ Nous n'avons rencontré le verbe *parer* dans cette acception que dans le roman *Meliador*, daté de 1380.

acesmer, appareiller, atourner et *habiller*, dans l'acception "mettre l'équipement militaire". Ce sème est souvent appuyé par l'adverbe *bien* ou par des compléments d'objet indirect (*de tous points, de totes armes, de toutes pieces, etc.*)⁴⁰⁶ qui insistent sur l'intégrité de l'équipement, gage de la victoire au combat⁴⁰⁷.

Dans de nombreuses situations cependant, les verbes acceptent des adverbes de manière, tels *richement, noblement, joliment, haultement* ou *honnorablement*, afin d'exprimer, au-delà de la simple suffisance, l'idée de beauté, d'élégance et d'art. C'est le cas pour *atourner, appareiller, acesmer, atinter, vestir*⁴⁰⁸ et surtout *parer*⁴⁰⁹.

Quelle que soit cette adéquation, elle s'appuie sur la tradition et les règles de la société médiévale qui sont sous-entendues⁴¹⁰ ou, au contraire, explicitées par diverses expressions⁴¹¹.

Collocations

Les verbes qui ont trait au costume sont fréquemment associés entre eux ou avec d'autres dans des structures le plus souvent binaires⁴¹². Ces associations

⁴⁰⁶ Les adverbes et les compléments peuvent être juxtaposés:

Au matin s'arma *biel et bien*

Tant que sur li ne falli rien... (*Meliador*, v.18841-42)

⁴⁰⁷ C'est ce sème d'abondance qui permet à *garniz* de développer le sens figuré de "bien fourni de qualités": *le chevalier a bien monstré la grant prouesse dont il est garny* (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 634-635).

⁴⁰⁸ *Vestir* est un verbe neutre, mais suivi de compléments exprimant la richesse de la tenue, il devient synonyme de *parer*.

⁴⁰⁹ Sur ce sème de beauté, *parer* développe le sens figuré de "être doté de vertus":

Ainz doit chevaliers devant touz

Estre nes, courtois et jolis,

Parer *d'onor*, franz et polis. (*Escanor*, v.11951-53).

⁴¹⁰ Le verbe *ordener* exprime l'idée de beauté par celle d'ordre, faisant toujours référence aux normes.

⁴¹¹ Pour n'en citer que deux:

Et sera armés a cheval

Comme on doit armer .I. vassal

Qui se voelt armer en bataille.

(*Meliador*, v.21720-22)

Et l'on vous appareillera

Ainsi comme raison sera.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.2985-86)

⁴¹² Sur ce procédé voir, par exemple, E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924, p.63; pour une étude plus récente, A. Melkersson, *L'itération lexicale*, Göteborg, 1992.

permettent de définir précisément le sens des verbes que leur polysémie rend parfois abscons⁴¹³.

Deux de nos verbes, *vestir* et *parer*, s'associent avec le plus grand nombre. Nous avons déjà mentionné la polyvalence de *vestir*, qui est utilisé dans le domaine tant civil que militaire. Il peut faire partie de structures synonymiques (avec les verbes *atourner*, *parer*, *armer*, *habiller*, *appareiller* ou *abrier*), en mettant en avant à chaque association un sème⁴¹⁴, ou bien de structures énumératives (avec le verbe *chaucier*)⁴¹⁵. *Parer*, lui, s'accorde avec presque tous les verbes de notre liste, à l'exception de *appareiller*, *habiller*, *endosser* et *armer*. Le plus souvent, il est lié à *vestir* et *atourner*, mais aussi à *cointoier* et *atinter*, ce qui témoigne de son emploi de plus en plus fréquent au sens d'"embellir".

Parmi les associations récurrentes, on peut citer *parer* et *atourner*, *vestir* et *parer*, ainsi que *vestir* et *atourner*. *Atourner* se trouvant souvent en seconde position, cela facilitera peut-être son passage dans le domaine de la coiffure lorsque viendra la tendance de dissocier les verbes.

D'autres verbes encore révèlent, par le jeu des associations, leurs sens multiples: *atinter* peut se joindre à *armer* et *parer*; le verbe *arreer* à *pourvoir (soi)* (de vêtements), *vestir*, *parer*, *cointoier* et *acesmer*; le verbe *acesmer* se coordonne avec *arreer* et *parer*, etc. Seul *ordener* n'a pas été rencontré dans une association.

⁴¹³ Georges Gougenheim écrit à propos des mots coordonnés: « Quant au sens précis de ces mots, il ressortira du rapprochement avec les termes de sens voisin avec lesquels ils se trouvent coordonnés, en vertu d'un procédé de style fréquent au Moyen Age » (G. Gougenheim, *Etudes de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p.328). Voir aussi Ch. Brucker, *Sage et son réseau lexical*, Paris, Lille, 1979, p.142: « Les termes concernés par le couple peuvent être synonymes l'un de l'autre; dans ce cas, on est en présence de doublets; remarquons que le doublet a toujours été l'un des procédés préférés de l'expression littéraire médiévale et que cette préférence ne fait que s'accroître quand on passe de l'ancien français au moyen français ».

⁴¹⁴ "couvrir le corps" (*abrier*), "se préparer, s'habiller pour une occasion" (*habiller*, *appareiller*, *armer*), "s'habiller élégamment" (*parer*, *atourner*).

⁴¹⁵ Il peut aussi former une chaîne associative avec d'autres verbes: *vestir (soi)/ atourner (soi)/ armer (soi); vestir/ parer/ atourner*.

Ci-dessous, un tableau récapitulatif permet d'embrasser le champ d'application de chacun des verbes:

<i>Traits sémantiques</i>	Militaire / civil	Le tout/ une partie	Masculin/ féminin	Destination/ adéquation	"équiper/ "embellir"	objet / personne
<i>Lexèmes</i>						
Acesmer	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +
Atourner	+ / +	+ / ± ⁴¹⁶	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +
Appareiller	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +
Areer	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+ / - ⁴¹⁷	- / +
Armer	+ / -	+ / -	+ / -	+ / +	+ / -	- / +
Atinter	+ / +	+ / -	+ / +	- / +	- / +	- / +
Habiller	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+ / -	+ / +
Endosser	+ / - ⁴¹⁸	- / +	+ / +	+ / -	± / -	+ / -
Ordener	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+ / + ⁴¹⁹	+ / +
Parer	- ⁴²⁰ / +	+ / -	+ / +	- / +	- / +	+ / +
Vestir	+ / +	+ / +	+ / +	- / +	+ / -	- / +

SUBSTANTIFS

En règle générale, pour les termes génériques, les substantifs sont beaucoup moins fréquents que les verbes. Par exemple, alors que dans nos romans *parer* possède quarante-trois occurrences, *parement* n'apparaît qu'à trois reprises; de même, on recense

⁴¹⁶ *Atourner* est appliqué à la coiffure dès la fin du XIV^e siècle.

⁴¹⁷ Dans la sémantique de *areer* la suffisance ou la nécessité d'être bien équipé prévalent, mais il peut acquérir le sème de beauté en collocation avec des verbes comme *parer* ou *cointoier*.

⁴¹⁸ *Endosser* est intégré au domaine civil au début du XIV^e siècle.

⁴¹⁹ La notion de beauté est intrinsèque au verbe *ordener*: est beau tout ce qui est bien ordonné.

⁴²⁰ *Parer* appartient au domaine militaire au sens de "porter les armoiries"; mais, là encore, cette acception est étroitement liée avec celle, civile, de "ornier, embellir".

vestir cent trente-huit fois, mais *vestment* seulement quatorze et *vesteüre* huit⁴²¹. Cette situation s'inscrit dans la tendance générale de l'ancien français qui accorde au verbe une place prépondérante dans la phrase⁴²².

Nous avons relevé seize substantifs qui ont un rapport direct ou occasionnel au vêtement: *acesmement*, *appareil*, *arme*, *armeüre*, *arroi*, *atour*, *covenant*, *desguiseüre*, *drap*, *garnement*, *habit*, *ordenance*, *parement*, *parure*, *vestment* et *vesteüre*⁴²³. Ces termes, synonymes dans certains contextes, présentent autrement des différences de sens et d'emploi que nous pouvons définir selon plusieurs critères.

Militaire / civil

A l'instar des verbes, certains substantifs sont susceptibles d'évoquer autant le costume civil que l'équipement militaire, leur sens étant précisé par le contexte. Cependant, nombreux sont ceux dont l'usage est strictement réservé au domaine civil (*habit*, *acesmement*, *vestment*, *vesteüre*, *desguiseüre*), ou militaire (*armes* et *armeüre(s)*). Quant à *parures*, il n'a été relevé que dans deux de nos romans du XIV^e siècle, *Perceforest* et *Meliador*, au sens de "pièces d'armure armoriées", ayant pour synonymes occasionnels *parement* et *draps* (*dras*) qui désignent la cote d'armes.

⁴²¹ Voir dans Annexes, le recensement des verbes et des substantifs pour chacun des romans étudiés.

⁴²² W. von Wartburg commente cette tendance de la façon suivante: « La notion verbale domine la phrase, elle en est le point fixe, le pivot, et les autres éléments tournent autour d'elle. C'est que l'homme du moyen âge vit beaucoup plus dans l'action que dans la réflexion. En effet, cette prépondérance du verbe on la retrouve aussi dans d'autres langues du moyen âge, particulièrement en moyen haut allemand. La vision immédiate de l'action comme émanation de la personne et s'identifiant avec la personne, est ce qui domine l'esprit et la langue » (W. von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, 3^e éd., Editions A. Francke S.A., Berne, 1946, p.105-106).

⁴²³ Leur distribution quantitative est la suivante: *acesmement* (1 occurrence), *appareil* (5), *arroi* (33), *arme* (126), *armeüre* (32), *atour* (17), *covenant* (12), *desguiseüre* (1), *drap* (63), *garnement* (7), *habit* (33), *ordenance* (14), *parement* (4), *parure* (24), *vestment* (14) et *vesteüre* (8).

Composition: le tout / une partie

Les substantifs *garnement*, *vestment*, *parure*, *parement* et *arme* désignent une pièce du costume; *vestment* et *arme*, lorsqu'ils sont employés au pluriel, évoquent la tenue complète. *Appareil*, *armeüre(s)*, *arroi*, *atour*, *couvenant*, *desguiseüre*, *drap(s)*⁴²⁴, *habit(s)* et *ordenance* se réfèrent à l'ensemble du costume sans en préciser aucune partie. *Vesteüre* évoque selon le contexte soit la tenue complète, soit uniquement le vêtement de dessus⁴²⁵. Quant au substantif *atour*, il restreint son emploi dès la seconde moitié du XIV^e siècle pour signifier "coiffure de femme"⁴²⁶, comme l'atteste une occurrence dans *Perceforest*⁴²⁷.

Masculin / féminin

La majorité des substantifs désignent pareillement le costume masculin et la toilette féminine, à l'exception d'*armes* et *armeüre(s)* et du substantif *atour* dès la seconde moitié du XIV^e siècle. *Parure*, comme nous l'avons remarqué, n'est présent dans nos romans que dans son acception militaire, c'est-à-dire masculine, les auteurs préférant utiliser pour les dames le verbe *parer* à la place du substantif. De même, *couvenant* semble être appliqué exclusivement à la tenue des hommes car la totalité de ses occurrences ne concernent que l'armure chevaleresque ou, plus rarement, la tenue civile d'apparat revêtue par les dignitaires.

⁴²⁴ *Drap* peut désigner le voile que les femmes portent sur la tête mais cette acception reste rare (Voir *Roman de la Rose*, v.12018).

⁴²⁵ Voir *Aucassin et Nicolette*, XII, 16, 20.

⁴²⁶ « Autour de la coiffe on mit des bourrelets que l'on arrangeait sur le devant de manière à figurer des cœurs, des trèfles, des cornes montantes ou rabattues. [...] On appelait cela des atours » (J. Quicherat, *op.cit.*, p. 242). Voir aussi C. Enlart, *op.cit.*, *Index*.

⁴²⁷ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 10-15.

Equipement / ornement

Certains substantifs mettent l'accent sur la suffisance et la qualité du vêtement (ou de l'armure) ou bien sur sa beauté et sa richesse mais, dans les deux cas, ils révèlent l'appartenance sociale du personnage, car la suffisance et la beauté des vêtements sont des signes du haut rang. Ainsi, *appareil*, qui signifie initialement "préparatifs", désigne ensuite, peut-être sous l'influence des épithètes *grant* et *haut*, une "tenue riche, solennelle". Les substantifs *armes*, *armeüre* (au sens de "armes offensives et défensives"), *arroi*, *atour*, *couvenant*, *garnement* et *ordenance* soulignent, eux, l'adéquation de la tenue militaire ou civile aux normes, ainsi que son intégrité et sa qualité, comme en témoignent les épithètes qui les caractérisent: *bones*, *toutes*, *costumieres* (*armes*); *bonnes*, *esprouvees*, *chieres et de grignour pris* (*armeüres*); *noble*, *grant* (*arroi*); *riche* (*atour*)⁴²⁸; *biel et bon*, *noble et grant* (*couvenant*); *belle* (*ordenance*). Le substantif *parement* sous-entend un vêtement beau et somptueux; de même *acesmement*, qui évoque une tenue embellissant le corps. *Armes*, *armeüres* et *parures*, au sens de pièces armoriées, mettent en avant leur fonction décorative, car, outre leur utilisation comme signes distinctifs pendant le combat, elles servent d'ornement au costume, renforçant ainsi son côté spectaculaire, théâtral, qui atteindra les limites de l'extravagance au XV^e siècle. Enfin, les substantifs *drap(s)*, *vesteüre* et *vestment(s)* sont neutres: ils peuvent être accompagnés d'épithètes qui soulignent la richesse du costume (*riche*, *noble*, *biaus*) ou sa simplicité (*umble*, *soffisant*, *propres*, *povre*, etc.). *Habit* possède la même neutralité, mais désigne plutôt une tenue complète.

⁴²⁸ Appliqué à l'armure, l'adjectif *riche* souligne son intégrité et sa qualité.

Identité sociale

Hormis les substantifs *appareil* et *arroi* qui désignent, par les épithètes *grant* et *haut*, la tenue riche et solennelle de la haute société, les autres noms du vêtement évoquent par leurs propres moyens la classe sociale de leur possesseur. *Armes* et *armeüres*, en tant qu'équipement militaire ou armoiries, appartiennent au chevalier, le héros du roman, ou à un roi ou un prince, s'ils sont accompagnés d'épithètes louant leur qualité et leur richesse exceptionnelles. *Habit*, *couvenant* et *ordenance* font référence aux traditions et aux règles établies dans la société. *Habit*, qui signifie "tenue propre à", est inséparable de l'identité du personnage; de fait, il est souvent suivi de compléments indirects qui indiquent le représentant de la société dont il s'agit: *habit de religion*, *habit de mercener*⁴²⁹, etc. Les substantifs *atour* et *vesteüre*⁴³⁰ peuvent être employés également en tant que costume-identité. *Couvenant* et *ordenance*, eux, désignent une tenue en adéquation à la situation du personnage: "celle qui convient" et "celle qui répond à l'ordre établi". *Vestement*, *vesteüre* et *drap(s)* peuvent évoquer, selon les épithètes dont ils sont suivis, la tenue *belle*, *noble* et *riche*⁴³¹ de la classe dominante, ou les vêtements *umblés*⁴³² des gens de basse condition ou de ceux qui ont fait vœu de pauvreté. Enfin, le mot *drap(s)*, suivi d'un complément précisant la qualité et/ou la provenance de l'étoffe, met l'accent sur le haut rang de son possesseur, qui seul peut se procurer un tel tissu.

⁴²⁹ *Roman de la Rose*, v.10443; *Meliador*, v.17605.

⁴³⁰ En tant que synonymes de *habit*.

⁴³¹ Dans la langue des XIII^e et XIV^e siècles, *noble* est associé à la beauté, à la richesse et à l'élégance (voir G. Gougenheim, *op.cit.*, p.329) et *riche* « comporte une idée de puissance, de force, de brillante apparence » (J. Dufournet, *Notes de II*, roman *Aucassin et Nicolette*, *op.cit.*, p.166).

⁴³² *Roman de la Rose*, vv. 9065 et 10443.

Le Temps

Habit, couvenant et *ordenance* sont en rapport avec le temps. *Habit* possède une constante indépendante de toute notion de temporalité, plongeant ses racines étymologiques dans *habitus* "habitude", évoquant ainsi la "tenue propre à", celle que l'on porte d'habitude; de même le mot *guise*, signifiant "manière de s'habiller et de se conduire habituelle", qui transmet à *desguiseüre* par le biais du verbe *desguiser* l'idée d'un aspect étrange, lorsqu'on abandonne le costume de tous les jours. Le *couvenant* et l'*ordenance* font, eux, référence aux règles de l'époque où ils sont utilisés, c'est-à-dire au présent historique. Les autres substantifs désignent les vêtements portés à l'instant même de l'action, dont l'aspect et la composition peuvent varier. Quant à *armes*, *armeüres* et *parures*, employés au sens d'"armoiries", ils naviguent dans le temps en tant que signes (avant de devenir signes héréditaires) permettant d'identifier les personnages.

Ci-après, un tableau récapitule les traits sémantiques essentiels de ces substantifs qui ont rapport au vêtement:

Traits sémantiques	Militaire / civil	Le tout / une partie	Equipement / ornement	Masculin / Féminin	Identité sociale
Lexèmes					
Acesmement	- / +	+ / -	- / +	+ / +	-
Appareil	+ / +	+ / -	+ / +	+ / +	+
Arme	+ / -	+ ⁴³³ / -	+ / ± ⁴³⁴	+ / -	+ ⁴³⁵
Armeüre	+ / -	+ / ± ⁴³⁶	+ / ± ⁴³⁷	+ / -	+ ⁴³⁸

⁴³³ Lorsque le substantif au pluriel signifie "équipement complet", "armure" ou "armoiries".

⁴³⁴ Au pluriel, dans l'acception "armoiries".

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ Au sens de "arme offensive" (rare aux XIII^e et XIV^e siècles).

⁴³⁷ Au pluriel, dans l'acception "armoiries".

Arroi	+ / +	+ / -	+ /	+ / +	+
Atour	+ / +	+ / - (+ ⁴³⁹)	+ / +	± ⁴⁴⁰ / +	+
Couvenant	+ / +	+ / -	+ / + ⁴⁴¹	+ / -	+
Desguiseüre	- / +	+ / -	N ⁴⁴²	+ / +	+
Drap	± ⁴⁴³ / +	+ / -	- / +	+ / +	-
Garnement	+ / +	- / +	+ / +	+ / +	-
Habit	- / +	+ / -	N	+ / +	+
Ordenance	+ / +	+ / -	+ / + ⁴⁴⁴	+ / +	+
Parement	± ⁴⁴⁵ / +	- / +	- / +	+ / +	-
Parure	+ / -	- / +	- / +	+ / - ⁴⁴⁶	+ ⁴⁴⁷
Vestement	- / +	- / +	N	+ / +	-
Vesteüre	- / +	+ / -	N	+ / +	+

b. Aspect historique. Quelques tendances du développement du vocabulaire

Lors de leur première attestation, les verbes se révèlent très proches de leur étymon latin ou germanique: *parer*, *appareiller*, *atourner*, *acesmer* et *habiller* signifient "préparer, apprêter quelqu'un pour"; *arreer*, *garnir*, *ordener*, "munir, pourvoir de tout le nécessaire"; *vestir*, "recouvrir le corps d'un vêtement". Ce sont donc le besoin et sa satisfaction qui prévalent d'abord dans la sémantique de ces verbes. Dès la fin du XII^e et durant les XIII^e et XIV^e siècles, ils acquièrent⁴⁴⁸ d'autres acceptions qui focalisent l'attention sur la manière de se vêtir, notamment sur la qualité, la beauté et la richesse du costume, ainsi que sur son adéquation à l'occasion et au rang de la personne

⁴³⁸ *Idem*

⁴³⁹ Dès la fin du XIV^e siècle, *atour* signifie "coiffure de femme".

⁴⁴⁰ *Idem*.

⁴⁴¹ *Couvenant* exprime l'idée de beauté par l'adéquation aux normes.

⁴⁴² N – neutre.

⁴⁴³ Au pluriel, au sens de "cotte d'armes".

⁴⁴⁴ Beauté dans l'ordre.

⁴⁴⁵ Dans l'acception "cotte d'armes".

⁴⁴⁶ Dans les textes du XIV^e siècle étudiés.

⁴⁴⁷ *Idem*.

⁴⁴⁸ A l'exception du verbe *habiller*, qui apparaît au XIII^e siècle.

qui le porte. C'est également valable pour le verbe *vestir* qui, signifiant initialement "couvrir d'un vêtement, habiller"⁴⁴⁹, exprimant la nécessité de protéger le corps des intempéries, s'entoure ensuite de nombreux compléments de manière qui louent la qualité et la richesse de la tenue. Le verbe *parer* va plus loin encore en se spécialisant dans l'embellissement du corps par le costume⁴⁵⁰.

La même tendance peut être observée pour les substantifs: le souci de posséder le nécessaire (*appareil, arroi, atour, acesmement* qui signifient à leur apparition "préparatifs") ou de protéger le corps (*vestment, garnement, vesteüre, arme, armeüre*) est remplacé aux XIII^e et XIV^e siècles par l'envie de s'embellir et de faire correspondre le vêtement au lieu et au rang des personnages⁴⁵¹, mais aussi de le réunir avec les manières, le maintien de la personne et son identité (*atour, couvenant, ordenance, arroi, habit*).

L'évolution sémantique, ainsi que l'apparition ou la disparition de certains termes, sont liées à des bouleversements socio-historiques qui ont conditionné des changements de mentalités. Aussi, la présence de nombreux synonymes pour exprimer la même idée, peut-elle s'expliquer, en dehors des raisons stylistiques, telle la non-répétition, par le tâtonnement de la langue qui recherche les termes les plus appropriés, en les multipliant au début, pour nommer des réalités nouvelles, comme l'appréhension du vêtement en tant que signe d'appartenance à une classe sociale ou objet susceptible de provoquer un sentiment esthétique.

L'apparition des boucliers et des pièces d'armure armoriés au XII^e siècle suscite aussi la recherche de nouveaux moyens de dénomination, à l'image des verbes *soi*

⁴⁴⁹ Voir *Le Grand Gaffiot*: F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*. Nouv. éd. revue et augmentée sous la dir. de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000, p.1695b.

⁴⁵⁰ *Parer* possède déjà avant l'acception "orner, parer" (voir J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, E.J. Brill, 1976, p.761b).

⁴⁵¹ Surtout pour *parement, acesmement, atour, appareil* et *draps*. Les sèmes en question sont souvent répétés par des épithètes, tels *bel, grant, noble, riche*, etc.

armer de, soi briser de et soi parer de ou des substantifs *parures, armes, armeüres, enseigne*⁴⁵², *cognoissance*⁴⁵³, *brisure* et plus tard *armoirie*, qui s'emploient en concurrence.

L'autre trait qui caractérise les termes génériques est leur polysémie: les verbes et les substantifs sont nombreux à posséder plusieurs acceptions qui sont liées ou non au costume. Ainsi, si le contexte ne permet pas de définir le sens exact du mot, la compréhension du texte et surtout sa traduction en sont compliquées. Un des exemples les plus représentatifs est le substantif *armes* qui peut désigner, selon les cas, les armes offensives ou défensives (y compris l'armure), ou les deux à la fois, ou encore les armoiries. Par la suite, de pareils termes restreignent leur sens, évitant ainsi toute confusion, les acceptions perdues étant récupérées par d'autres verbes et substantifs⁴⁵⁴.

Notons enfin que les termes génériques de notre corpus sont tous mentionnés dans le *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle* de Huguët, ce qui témoigne de leur vivacité, même si la majorité d'entre eux ont restreint leur sens et/ou leur emploi, en conservant ou non un lien avec le costume⁴⁵⁵.

⁴⁵² Du latin *insignia* (*REW*, 4463) "marque distinctive, insigne" (fin X^e s. (*TLFI*), *Gamil.*, 364a; *T-L*, II, 510-512; *God.*, III, 230).

⁴⁵³ *God.*, II, 244 : "figures symboliques sur l'écu".

⁴⁵⁴ Le *Dictionnaire* de Huguët (I, 304) ne cite pour *armes* que l'acception "armes offensives", les acceptions "armure" et "armoiries" étant récupérées par les substantifs correspondants.

⁴⁵⁵ Voir, par exemple, *atour, arroi, armure, arme*, etc., dont le sens devient plus restreint, ou *garnement, endosser, ordenance*, qui perdent tout lien avec le vêtement.

CHAPITRE II

TERMES SPÉCIFIQUES

Ce chapitre réunit les dénominations des parties du vêtement, ainsi que celles des chaussures, des coiffes, des matériaux et des accessoires. Notre but étant de créer l'image la plus complète du costume aux XIII^e et XIV^e siècles, sans toutefois établir un recensement exhaustif de toutes les pièces, nous étudierons celles qui sont mentionnées le plus souvent dans notre corpus et décrirons sommairement les autres.

COSTUME CIVIL

1. VÊTEMENTS DE DESSOUS

BRAIES, brayes

Issu du gaulois *braca*⁴⁵⁶, le substantif *braie(s)* est attesté dans les textes dès le XII^e siècle⁴⁵⁷ pour nommer une sorte de pantalon dont l'origine remonte à la civilisation gauloise et qui est adopté par les Romains au I^{er} siècle de notre ère⁴⁵⁸.

Au XII^e siècle, *braies* désigne donc un pantalon d'homme qui, selon les lieux et les usages, peut être court ou long, large ou ajusté; celui-ci est retenu par une ceinture

⁴⁵⁶ REW, 1252.

⁴⁵⁷ FEW, I, 478.

⁴⁵⁸ Selon C. Enlart, les braies des Gaulois sont une sorte de pantalon ample (*op.cit.*, p.13). Pour A. Parmentier, elles sont au contraire longues, étroites et serrées aux chevilles (*Album historique, publié sous la direction de Ernest Lavisse, ... Le Moyen âge, du IV^e à la fin du XIII^e siècle. Habitation, vêtement, alimentation, mobilier, armes...* Paris, A. Colin, 1898, p.2). E. Viollet-le-Duc, quant à lui, définit les braies comme « un caleçon plus ou moins long, plus ou moins serré » (*Dictionnaire*, t.3, p.69). Voir aussi F. Piponnier, *op.cit.*, p.53.

appelée *braiel*⁴⁵⁹, munie de jarretelles qui servent à relever le bas des braies et à attacher les chausses⁴⁶⁰.

Les gens du peuple portent des *braies* larges⁴⁶¹, souvent longues, qu'ils fixent parfois aux chevilles ou retroussent et attachent à la ceinture pour permettre une plus grande aisance des mouvements

Aux XIII^e et XIV^e siècles, les *braies* peuvent être confectionnées en cuir, souvent très courtes, ou bien en toile, longues ou courtes, amples ou ajustées. Au *braiel*, fabriqué en fil, en coton, en soie ou en cuir, sont suspendus divers objets⁴⁶². Dans *Blancandin et l'orgueilleuse d'amour*, on apprend que le *braiel* de cuir est moins prisé que celui de soie:

Onques es braies n'ot *corroie*,
Sis **braiers** ert trestoz de *soie*. (*Blancandin*, v.171-172)

Comme l'attestent de nombreuses mentions dans les dits, les fabliaux, les romans ou les chroniques, les *braies* sont portées par les hommes de toutes les conditions, faisant partie du costume du vilain autant que du roi⁴⁶³.

Au milieu du XIV^e siècle, lorsque le vêtement masculin raccourcit, les *braies* deviennent également plus courtes, car elles restent une pièce du costume que l'on ne

⁴⁵⁹ *braiel* (*braieul*) ou *braier*: Enlart, *op.cit.*, p.26; Gay, p.203; FEW, I, 478 (*braiel* "ceinture nouée ou bouclée à la taille pour retenir les braies; partie du corps où elle se noue"), 480; T-L, 1, 1112. Il peut être richement orné:

Si ot lasnières ou **braioel**
Qui n'estoit pas povre ne vis
D'or et de *soie* mult soutis. (*Amadas et Ydoine*, v.3772)

⁴⁶⁰ A propos de la distinction des *braies* et des *chausses*, Françoise Piponnier remarque qu'"à travers les illustrations, longtemps seule source documentaire disponible, il est difficile de les [les chausses] distinguer des braies fixées par des bandelettes" (*op.cit.*, p.54). La confusion est donc facile, surtout à l'époque où les braies deviennent longues et très ajustées et où les chausses s'allongent pour recouvrir presque toute la jambe. *God.* et FEW définissent les braies comme des "haut-de-chausses" (*God.*, VIII, 364; FEW, I, 478). On peut en effet supposer que les braies sont rebaptisées ou remplacées par les "haut-de-chausses", mais pas avant la fin du XV^e siècle; or, pour éviter tout anachronisme ou confusion, il est préférable de présenter les braies comme une sorte de pantalon ou de caleçon.

⁴⁶¹ Ils peuvent aussi s'en passer (Enlart, *id. ibid.*).

⁴⁶² Les documents iconographiques montrent souvent des paysans ou des artisans suspendre leurs ustensils au *braiel* pour libérer leurs mains. Mais on peut y attacher aussi ses clés ou sa bourse.

⁴⁶³ Voir *Le Dict de l'eschacier* dans *Jongleurs et Trouvères des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. par A.Jubinal, cité par Viollet-le-Duc, t.3, p.74 et V. Gay, I, p.209; J. Joinville, « La vie de Saint Louis », cité par Viollet-le-Duc, t.3, p.74. Dans nos romans, les *braies* sont présentes dans *Claris et Laris*, v.5299; *Aucassin et Nicolette*, XXXVIII, 15; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLI, 98; *Ysaïe*, § 53.

doit pas voir: « Grande estoit aussi la deshonesteté des habits qui couroient par le royaume, car les uns avoient robes si courtes qu'elles ne leur venoient que aux fesses, et quand ils se baissoient pour servir un seigneur, ils monstroient leurs braies à ceulx qui estoient derrière eux », écrit le chroniqueur de Saint-Denis⁴⁶⁴ en 1370.

Exclusivement masculin, ce vêtement est devenu un symbole de la virilité ainsi que du rôle dominant du mari dans le ménage⁴⁶⁵. On recense dans la littérature médiévale de nombreux exemples de déguisement de femmes en homme, où les braies sont présentées comme l'élément principal de cette transformation:

Et ele fist faire cote et mantel et cemisse et **braies**, si s'atorna a guise de jogleor, si prist se viele, si vint a un marounier... (*Aucassin et Nicolette*, XXXVIII, 15)⁴⁶⁶

La première mention des *braies* féminines date de 1380: « *Feminale*, braie de femme. *Femorale*, braie à homme »⁴⁶⁷. Cependant les femmes n'adoptent véritablement le haut-de-chausses masculin que dans la seconde moitié du XV^e siècle, celui-ci recevant par la suite le nom de *caleçon*⁴⁶⁸.

Vêtement de dessous, près de la peau, couvrant la partie inférieure du corps, *braies* fait partie d'expressions proverbiales comme *avoir le cuer en le braie* "avoir peur"⁴⁶⁹ ou *sortir braies nettes* "se tirer heureusement d'une mauvaise affaire"⁴⁷⁰.

Les chausses devenant solidaires dès le milieu du XIV^e siècle, les braies disparaissent progressivement, ainsi que le mot les désignant, comme l'atteste le *Dictionnaire* de Huguet qui ne mentionne que *braiet* ou "petit caleçon"⁴⁷¹.

⁴⁶⁴ Voir J. Quicherat, *op.cit.*, p.229; C. Enlart, *op.cit.*, p.86 (« Chronique de Saint-Denis », 1370, t.V, p.463). Ou encore *Le Livre du chevalier de la Tour Landry*: « Les femmes coiffées à cornes... faisoient les cornes aux hommes cours vestus qui monstroient leurs culz et leurs brayes... » (*Le Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, *op.cit.*, chapitre XLVII, « D'un saint preudhomme evesque qui presche sur les cointises », p.98-99)

⁴⁶⁵ Dans le fabliau allégorique de *Sire Hain*, Dame *Anieuse*, son épouse, lui dispute les braies, symbole de l'autorité dans le ménage (*Sire Hain et Dame Anieuse* (XIII^e s.), rec. Montaiglon, fabliau VI).

⁴⁶⁶ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLI, 98.

⁴⁶⁷ Gay (*Glossaire*, I, p.209) cite le *Catholicon latin-français* (ms. Bibl.Richel., nouv.acquis., 1042), le seul exemple toutefois de braies féminines qu'il ait trouvé.

⁴⁶⁸ La première mention du *caleçon* en tant que sous-vêtement féminin date de 1563 (voir Gay, *Glossaire*, p.251).

⁴⁶⁹T-L, 1, 1111; *Escoufle*, v.1128-29.

⁴⁷⁰*God.*, VIII, 364 ; *Le Roux de Lincy*, II, 155.

CHAUSSE(S), chauce(s), cauce(s), cauche(s)

Provenant du bas latin **calcea*⁴⁷², le substantif *chausse* est attesté pour la première fois au XI^e siècle sous la forme *chalce*⁴⁷³, et dès le XII^e sous la forme *chauce* (*chausse*, *cauce*⁴⁷⁴). Généralement employé au pluriel, le mot désigne des bas⁴⁷⁵, couvrant le pied et la jambe, qui entrent en usage au VII^e siècle. C'est un vêtement propre aux deux sexes: les *chausses* des femmes arrivent au-dessus du genou, fixées par des jarretières; celles des hommes peuvent s'arrêter en dessous, restant lâches⁴⁷⁶, ou monter davantage pour être attachées au vêtement de dessus ou au *braiel*⁴⁷⁷ par des jarretelles et, plus tard, par des aiguillettes.

Aux XI^e et XII^e siècles, elles sont confectionnées en lin, en soie ou en drap, de couleur unie ou rayées de bandes horizontales. Aux XIII^e et XIV^e siècles, on les fabrique en étoffe de fil, de laine ou de soie⁴⁷⁸, dont la grande souplesse permet de mouler parfaitement la jambe⁴⁷⁹. Les chausses réalisées sur mesure étant onéreuses, on se les procure généralement chez les chaussetiers, qui se multiplient au moment où la mode masculine décide de mettre en valeur les jambes⁴⁸⁰ dans la seconde moitié du XIV^e siècle. En général, les chausses sont unies, mais elles peuvent être de drap mêlé

⁴⁷¹ Huguet, *Dictionnaire...*, p.678.

⁴⁷² Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* n'exclut pas une origine étrusque pour le latin *calx*, -*cis* (A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1994 (4^e éd.), p. 90).

⁴⁷³ *Gamil.*, I, 219.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Pour E.R. Lundquist la traduction exacte du mot *chausses* est "bas", et non pas *hosen* "pantalon", "culotte" (Wartburg) ou "culotte", "caleçon" (Godefroy), car "à cette époque les culottes s'appelaient braies, et les textes des XII^e et XIII^e siècles font une distinction nette entre les chausses et les braies..." (Lundquist, *op.cit.*, p.131). Le mot "guêtres", proposé par le *Dictionnaire étymologique*, peut être également une bonne traduction pour désigner les chausses avant le raccourcissement du costume en 1340.

⁴⁷⁶ C. Enlart, *op.cit.*, p.16-17.

⁴⁷⁷ Voir ce mot.

⁴⁷⁸ C. Enlart, *Manuel archéologique...*, pp. 27 et 41.

⁴⁷⁹ Les chausses tissées n'apparaissent qu'au XV^e siècle (Lundquist, *op.cit.*, p.132).

⁴⁸⁰ Voir C. Enlart, *op.cit.*, p.42; F. Piponnier, *op.cit.*, p.42

ou gaufré, ou encore à dessins⁴⁸¹; leur couleur est variée: vert, noir, blanc, bleu, pers ou autre. Dès 1300, lorsque débute la mode des vêtements partis, les chausses sont souvent de deux couleurs différentes⁴⁸².

Comme l'attestent les œuvres littéraires, une grande attention est accordée à la coupe des chausses et à la manière de les porter, car elles doivent être toujours bien tirées et sans plis:

Cauche toi en bele maniere
Tire ta **cauche** a la laniere
Si que ni ait plique ni fronche. (Clef d'Amours, p.14)

Les chausses peuvent être entières ou à *pieds coupés*⁴⁸³. La partie qui couvre les mollets et les cuisses permet de protéger les jambes de l'agression du froid et des broussailles. Le pied des chausses, quand il existe, a pour fonction essentielle de garantir le pied du frottement de la chaussure. Aussi, dans le *Roman du comte d'Anjou*, le comte s'inflige-t-il un supplice de plus quand il enfle des chaussures sans chausses:

Lors a sa bonne robe ostee,
Celle a un serf a endossee;
D'uns *soulers* a liens se chauce,
Si ne mist dessouz nulle **chauce**.
(Roman du comte d'Anjou, v.5293-96)

Cependant, au singulier, le mot *chauce* peut être employé au sens plus général de "chausses et chaussures", de "tout ce qui couvre les jambes et les pieds", et être placé en collocation avec d'autres termes génériques, tels *vesteüre*:

Et si vous di je bien que froiz
Estoit le temps a desmesure,
N'il n'ot **chauce** ne *vesteüre*
Qui ne soit dessiree et graite. *(Roman du comte d'Anjou, v.5602-05)*

⁴⁸¹ Voir, par exemple, dans le roman de *Flamenca* vers 5831-32:

Caussas hac de *pali am flors*
Obradas de mantas colors.

⁴⁸² Quicherat, *op.cit.*, p.235; Enlart, *op.cit.*, p.42.

⁴⁸³ V.Gay, *Glossaire*, I, p.351.

Chauce est alors synonyme de *chaucement(e)* (*cauchement*⁴⁸⁴) et de *chausseüre*:

Ne de linge ne vestirai,
Ne ne müerai **chaucement**
Tant que Nostre Sires consente.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.5350-52)

N'a chaperon ne **chaucüre**;
Grant mesaise tret et endure. (*Roman du comte d'Anjou*, v.5283-84)

Les chausses peuvent être *semelées*, c'est-à-dire "aux semelles cousues qui dispensaient de souliers"⁴⁸⁵, mais on porte généralement des souliers par-dessus les chausses⁴⁸⁶:

Sy monta sus ung mont ou le soleil luisoit bel et cler et illecq se print a regarder ses jambes et ses piez, car il n'avoit **chausses** ne **sorlez** qui n'eussent estez deschirez en cheminant par la forest des ronsses et espines. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 917-921)⁴⁸⁷

Les verbes les plus couramment employés avec *chausses* sont **chaucier** (*soy*)⁴⁸⁸ et **lacier**⁴⁸⁹, lequel nous renseigne sur la manière de mettre les chausses.

Au XIII^e siècle, et surtout au XIV^e, les chausses deviennent un vêtement indispensable qui constitue la base de tout costume. En être privé témoigne alors d'un état de misère⁴⁹⁰:

Cy endroit tesmoigne l'histoire que ainsy que Ysaïe estoit en le salle, entra laiens une dame tout a pié, le quelle estoit en povres abis descirés et bien sambloit femme de povre lieu. Et ot ung varlet qui estoit grans et menbrus, mais il n'ot **caperon**, **cauche** ne **sollers**, mais il ot, du solleil, le visage rouge et noir. (*Ysaïe*, § 77)

⁴⁸⁴ *Ysaïe*, § 491: « Et quant il vit che, sy fist apporter nouveaux vestement et cauchement a Tronc... »

⁴⁸⁵ Enlart, *op.cit.*, p.266. Il appelle aussi "sorte de bottes souples" les *chausses semelées* (*Index*, p.552).

⁴⁸⁶ Voir Lundquist (*op.cit.*, p.131), qui insiste sur cette distinction entre les chausses et les souliers, en appelant à éviter les définitions vagues.

⁴⁸⁷ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv.13311, 20962; *Ysaïe*, § 77; *Roman du comte d'Anjou*, v. 5295-96; *Blancandin*, v.3837-38.

⁴⁸⁸ Le verbe *chaucier* signifie autant "mettre les chausses" que "mettre les souliers"; il peut s'employer aussi pour les éperons: *chaucier les esperons* "fixer les éperons" (*Claris et Laris*, v.2025; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 440, 442; *Ysaïe*, § 43).

⁴⁸⁹ Surtout pour les *chausses de fer*, dont il sera question dans le chapitre « Protection des jambes et des pieds ».

⁴⁹⁰ Ce que l'on rencontre d'abord dans les textes, sera fixé plus tard en une locution proverbiale: *n'avoir pas de chausses* "être pauvre" (*Dictionnaire de l'Académie Française* 1694, cité dans FEW, II-1, 70).

A la fin du XV^e siècle, deux nouveaux termes entreront en usage: *haut-de-chausses*, qui se substitue à *braies*, et *bas-de-chausses*, qui désigne les chausses proprement dites⁴⁹¹.

Vêtement de dessous couvrant la partie inférieure du corps, les chausses font naturellement l'objet d'expressions métaphoriques plaisantes, qui deviendront des proverbes, et dont le nombre ira croissant les siècles suivants⁴⁹²: *avoir le cuer en la chauce* "zaghaft sein" ("avoir peur")⁴⁹³; *faire cauche seniestre* "jouer un vilain tour à quelqu'un"⁴⁹⁴; *avoir kauche senestre* "être cocu"⁴⁹⁵; *a cortes chauce longes larnieres* (n° 22) (ou la variante *a longue cauche corte lanier* (n° 67))⁴⁹⁶ "deux choses doivent correspondre parfaitement pour former une unité pertinente".

CHEMISE, chemisse, cemisse, kemisse, camise

Provenant du bas latin *camisia*⁴⁹⁷, le substantif *chemise* est attesté dans les textes dès le X^e siècle⁴⁹⁸, où il désigne une tunique en toile que l'on porte sur la peau⁴⁹⁹. C'est le vêtement des deux sexes et de toutes les classes de la société. Le peuple porte des chemises en toile de chanvre⁵⁰⁰, la toile de lin, le *cainsil*, ou encore la soie, plus onéreux, étant réservés à la classe dominante⁵⁰¹. La chemise des femmes est plus

⁴⁹¹ Cf. Lundquist, *op.cit.*, p.143; Enlart et *FEW* datent cette apparition du XVI^e siècle (Enlart, *op.cit.*, p.117, *Index*; *FEW*, II-1, 70).

⁴⁹² Voir *Appendice*.

⁴⁹³ *T-L* (2, 317) cite les *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par A. Scheler, Bruxelles, 1866-1885: « n'a pas le cuer en la chauce Qui tel dame d'amer encauce » (358, 2577).

⁴⁹⁴ XIII^e s. - *FEW*, II-1, 70; *God.*, II, 99.

⁴⁹⁵ XIII^e s. - *FEW*, II-1, 70.

⁴⁹⁶ J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

⁴⁹⁷ Selon le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (p.90), si l'on excepte les gloses, le premier exemple de *camisia* est attesté dans *Saint Jérôme*, où le mot est présenté comme étranger (gaulois ou germain). *Camisia* serait donc d'origine germanique dont les formes remontent à **kamitya*.

⁴⁹⁸ *Gamil.*, I, 220; *God.*, IX, 66.

⁴⁹⁹ *FEW*, II-1, 140 – XI^e s.; *God.*, IX, 66; *T-L*, 2, 344.

⁵⁰⁰ Cf. F. Piponnier, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁰¹ Cf. aussi Goddard, *op.cit.*, p.92.

longue que celle des hommes, qui suit les proportions du vêtement de dessus et se raccourcit vers le milieu du XIV^e siècle.

La chemise est une tunique à manches étroites aux poignets, à jupe ample et plissée. V. Gay remarque que les manches et l'encolure de la chemise sont rarement brodées au XII^e et au XIII^e siècle, alors que Viollet-le-Duc écrit qu'elles sont bordées de ganses et de fils d'or, car elles restent visibles⁵⁰². Mais à la fin du XIV^e siècle, à l'époque de la mode du décolleté, le *Mesnagier de Paris* nous apprend que le col de la chemise ne doit en aucun cas dépasser celui de la cotte et du surcot⁵⁰³.

Dès 1230, la chemise peut être fendue et lacée sur les côtés⁵⁰⁴. Ces ouvertures latérales, appelées fichets, qui correspondent à celles de la cotte et laissent entrevoir la peau⁵⁰⁵, sont surnommées "fenêtres d'enfer" par les prédicateurs⁵⁰⁶.

Les textes nous apprennent aussi que par temps chaud, la chemise peut se porter seule sous le manteau:

Quant Gérars est venus à court
 Afublés d'un mantelet court
 D'escarlante et de frès ermine,
 Millour n'ot ne rois ne roine.
 Dessous ot **chemise** ridée
 Qui de fil d'or estoit *brodée*.
 Vestue l'avoit pour le caut. (*Roman de la Violette*, v.3163-69)

⁵⁰² Cf. Gay, *op.cit.*, p.359, alors que Enlart prétend que les poignets et le col peuvent être brodés d'or et de soie dès le milieu du XIII^e siècle (Enlart, *op.cit.*, p.59); Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t. 3, p.174.

⁵⁰³ *Le Mesnagier de Paris*, 1393, éd. par G.E. Brereton et J.M. Ferrie, Poche, 1994, p.42: « Et avant que vous partiez de vostre chambre ou hostel, ayez par avant avisé que le *colet* de vostre **chemise**, de vostre blanchet, ou de vostre coste ou seurtcot ne saillent l'un sur l'autre; comme il est d'aucunes yvronnes, foles, ou non sachans... »

⁵⁰⁴ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.59. Voir aussi Lundquist, *op.cit.*, p.13-14; Quicherat, *op.cit.*, p.185.

⁵⁰⁵ Enlart (*op.cit.*, p.60) cite le *Lai de Lanval* de Marie de France:

Elle est vestue a itel guise
 De cainse blanc et de **camise**
 Ke tout li costé li paroient
 Qui de deux pars lacié estoient

⁵⁰⁶ Cf. Quicherat, *op.cit.*, p.185; Enlart, *op.cit.*, p.60; Lundquist, *op.cit.*, p.14. Cette mode persiste jusqu'à la fin du XIV^e siècle (cf. Gay, *op.cit.*, p.360).

Dans nos romans, le tissu de la chemise est parfois précisé : elle peut être *de lin*⁵⁰⁷ ou *de chensil*⁵⁰⁸, mais l'une de ses qualités les plus appréciées est la blancheur qui doit rivaliser avec celle de la peau:

N'avoit vestu fors sa **chemisse**,
 Qui plus estoit **blance** a devise
 Que n'est la nois quis ciet sor branche.
 Molt estoit la **cemisse blance**,
 Mais encore est la **cars** molt plus
 Que la **cemisse** de desus.
 Les ganbes vit, *blances* estoient,
 Qui un petit aparissoient;
 La **cemisse brunete** estoit
 Envers les janbes qu'il veoit. (*Bel Inconnu*, v. 2405-14)⁵⁰⁹

A l'instar des autres vêtements de dessous, la chemise a donné naissance à de nombreuses locutions proverbiales: *ma chemise m'est plus près que ma cotte*⁵¹⁰ « telle chose m'intéresse plus qu'une autre »; *estre en une chemise* « être de la même volonté »; *tenir blanches ses chemises* « se tenir prêt »; *se coiffer de sa chemise* « se cacher la figure pour ne pas voir le danger, avoir peur »⁵¹¹; *desouz chemise blanche a mainte brune hanche*⁵¹² « il faut se méfier des apparences ».

PELIÇON, pelisson, pelichon, peliçun, plichon, plicon

Provenant du bas latin substantivé féminin *pellicia*, du latin *pellicius* ("fait de peaux"), par l'intermédiaire de l'ancien français *pelice*, *peliçon* désigne un vêtement de dessous⁵¹³ propre aux deux sexes, fait, comme son nom l'indique, de pelleteries

⁵⁰⁷ *Aucassin et Nicolette*, XI, v.25.

⁵⁰⁸ *Lai de Désiré*, v.101.

⁵⁰⁹ Voir aussi *Aucassin et Nicolette*, XI, v.25; *Lai de Désiré*, vv.102, 137.

⁵¹⁰ Dans Morawski, *op.cit.*, n°1717: *prés est ma cotte, plus prés est ma chemise*.

⁵¹¹ *God.*, IX, 66; *FEW*, II-1, 140.

⁵¹² Morawski, *op.cit.*, n° 558.

⁵¹³ Voir *TLF*, 12, 1292: « Au XII^e s., vêtement de dessous sans manches, masculin et féminin, fait d'une pelleterie cousue entre deux tissus de telle sorte que le poil n'apparaissait que sur les bords, qui prenait place entre la chemise et le b্লাuid, mais qui parfois tenait lieu du b্লাuid lui-même, devenant alors un vêtement de dessous. [...] Au XIV^e s. vêtement de dessous à la fourrure apparente ». Cf. C.Enlart, *op.cit.*, p.37: « Entre le chainse et le b্লাuid pouvait se placer un doublet de toile, ... ou un peliçon, corsage sans

recouvertes de tissu. Même s'il est très utilisé à partir du XII^e siècle⁵¹⁴, le *pelizon* est rarement représenté dans les enluminures et les sculptures, ce qui rend difficile la connaissance de sa coupe exacte. Les textes s'accordent en revanche sur sa destination, qui est de protéger le corps du froid en hiver:

En yver **pelizon**,
Mais par le grant chaut non,
Ce dit Salemons. (Crapelet, *Proverbes et dictons populaires*,
p.192)⁵¹⁵

Au XII^e siècle, il s'agit d'un vêtement fourré, le plus souvent sans manches, qui est ouvert sur le devant sur toute la longueur, boutonné ou lacé⁵¹⁶, et qui se place entre la chemise et le *bliaut* ou le *chainse*⁵¹⁷:

Ele est vestüe d'un **pelizon** hermin,
Et par desoz d'un *bliaut* de samit,
Estroit a laz par le cors qui bien sist (*Orenges*, v.684-686)⁵¹⁸

manches, fait d'une fourrure entre deux étoffes. Ils rendaient les mêmes services que le corset actuel, concurrentement avec le gipon, vêtement de coupe analogue, fait de toile gaufrée, lacé sur le côté, et qui se mettait au-dessus du bliaud ». Ce point de vue est aussi partagé par R. Delort (*Le commerce des fourrures en occident à la fin du Moyen Age (vers 1300 – vers 1450)*, Rome, 1958, t. I, p.374-375) qui distingue deux types de *pelizon*: l'un est un vêtement de dessous, fait de bièvre, de gris ou de lièvre, qui se porte entre la chemise et la cote ; l'autre, qui constitue un *garnement* de la robe, se place sur la cote ou, se substituant à la cote, sur la chemise.

⁵¹⁴ Stein distingue la *pelice* du *pelizon*, la première étant selon lui un vêtement de dessus et le second un vêtement de dessous (Gay, *Glossaire*, t.2, pp.223 (*pelizon*) et 222 (*pelisse*)). Von Wartburg suit cet avis (*FEW*, VIII, 163: *pelice* – "manteau de fourrure", *pelizon* – "vêtement de peau fourrée"). Godefroy (VI, 68) ne cite pour *pelice* que l'acception "peau (de l'animal)". D'autres historiens et lexicographes ne font pas la distinction entre les deux vêtements: voir Enlart, *op.cit.*, *Index* et p.58; Leloir M., *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes: des origines à nos jours*, Paris, 1992, p.274 ; Goddard, *Women's costume in french texts...*, p.187. Plusieurs glossaires donnent la définition vague de "vêtement fourré" (le *Bel Inconnu*, le *Roman du comte d'Anjou*). Nous avons choisi de différencier les deux vêtements: *pelisse* indiquerait donc une sorte de long gilet qui, à l'époque carolingienne, se porte sur la tunique; à l'époque romane, placé entre la chemise et le vêtement de dessus, remplaçant parfois celui-ci, il devient le *pelizon*. Le mot *pelice* s'emploie alors en concurrence avec *pelizon* (mais plus rarement et surtout pour des raisons de rime) pour désigner le même vêtement. A la fin du XIV^e siècle, lorsque cette pièce fourrée passe de nouveau sur les autres, elle multiplie les formes imposantes et reprend le nom de *pelisse* qui est parvenu jusqu'à nos jours; celui de *pelizon* disparaît, car il n'est pas mentionné dans le *Dictionnaire* de Huguet.

⁵¹⁵ G.A. Crapelet, *Proverbes et dictons populaires avec les Ditz du mercier et des marchands et les crieries de Paris aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1831. Voir aussi Wace, *Roman de Rou III*, 10231, cité par T-L, 7, 601: Un **pelizon** aveit vestu,

Qui del grant freit l'out deffendu,
Iver esteit...

ou encore dans le *Roman de la Rose*: ... par mi l'ueil m'a ou cuer mise/ sa saiete par grant roidor/ dont je desoz **chaut pelizon**/ ai puis sentu mainte friçon. (v.1692-96)

⁵¹⁶ Voir la citation de *Jongleurs et trouvères*, p.65, page suivante.

⁵¹⁷ Voir Enlart, *op.cit.*, *Index*.

Le *pelizon* peut être doublé des deux côtés ou d'un seul; dans ce dernier cas, il se porte le poil à l'intérieur. Un extrait plaisant du roman la *Vengeance Raguidel* met en scène une *pucele* montée à l'envers sur un cheval et dont les vêtements eux aussi sont à l'envers:

Après le nain vint chevaçant
 Une pucele a dos envers.
 Ne sai se fu faite en travers,
 Mais tant vos di que tels estoit
 Que tos ses dras envers vestoit;
 ...Le cuir dedens, le poil dehors,
 Vestoit un **pelizon** hermin⁵¹⁹. (*Vengeance Raguidel*, v.4983-91)

Les guerriers enfilent le *pelizon* sur le b্লাiut, puis le recouvrent du haubert ou mettent d'abord un hoqueton:

Puis ont vestuz les auquetons;
 Sor b্লাiaus, sor **pelizons** vairs,
 Lacent heaumes, vestent haubers⁵²⁰. (*Troie*, 11107)

On fait des *pelizons* d'écureuil, de lapin ou de chat, mais celui en fourrure blanche d'agneau, de vair ou d'hermine⁵²¹ est le plus estimé⁵²²:

A tant entra en la maisson
 Une pucele bien aprise
 Qui fu de tos biens entremisse.
 Vestu ot un vair **pelizon**
 Qui fu covers d'un siglaton;
 Molt estoit gente la pucele⁵²³. (*Bel Inconnu*, v.4224-29)

⁵¹⁸ *La Prise d'Orange*, in: *Guillaume d'Orange, chansons de geste*, La Haye, 1854, cité dans *T-L*, 7, 603; voir *ibid.*: Lor a vestu (la meschine) un **pelizon** d'ermine Et par deseur un ver b্লাiut de siie (*R.Cambr.* 5566). Cf. aussi *Aiol*, v.8598-8600: Chemise et braie[s] blanche[s] li ont fait endoser; Un pelizon hermin li ont al dos jeté et desore .I. b্লাiau[t] a fin or pointuré.

⁵¹⁹ Dans cet extrait, le *pelizon* remplace le vêtement de dessus, et les poils de la fourrure apparents soulignent l'état sauvage de la jeune fille.

⁵²⁰ Cité dans *T-L* 7, p.603.

⁵²¹ Le *pelizon* d'hermine et de vair est le plus fréquent dans les textes, ce qui montre que ce vêtement n'est pas "surtout utilisé par les femmes de condition modeste" (Piponnier, *op.cit.*, p.193). Au contraire, les romans des XIII^e et XIV^e siècles citent souvent le *pelizon* dans la garde-robe des gens riches (voir *Aucassin et Nicolette*, XI, 22; *Bel Inconnu*, vv.3445-51, 6133-40; le *Roman du comte de Poitiers*, 699, cité dans *T-L*, 7, p.603).

⁵²² Cf. Enlart, *op.cit.*, p.58; Piponnier, *op.cit.*, p.52.

⁵²³ Le *siglaton* peut désigner ici une étoffe de soie ou un vêtement réalisé dans cette étoffe: dans le premier cas, il s'agit de la riche doublure du *pelizon*, ce qui signifie que celui-ci remplace un vêtement de dessus; dans le second, le *pelizon* serait entraperçu sous un autre habit par les bordures de la fourrure ou par les fentes du vêtement de dessus, ce qui n'est pas impossible, car la tendance générale à cette époque est de mettre en évidence les vêtements de dessous).

Au XIII^e siècle, et plus encore au XIV^e, le *pelizon* est pourvu de manches. Porté sur la chemise à la maison ou se substituant au vêtement de dessus, il devient un vêtement très élégant qui est doublé de riches étoffes, telles le *siglaton*, le *cedal* ou l'écarlate, et que l'on orne de broderies ou de pierres précieuses⁵²⁴:

Sa **plicon** lonc et lé d'envie,
En or frisié de loberie
A ung boutoncel de tocil
A ung lacet de faus conscil. (Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p.65)

Mais à toutes les époques, c'est un vêtement porté par les hommes et les femmes de n'importe quelle condition, car sa qualité première reste la protection contre le froid⁵²⁵.

Au XIV^e siècle, le *pelizon* (*pelisson* ou *pelisse*) devient un vêtement de dessus⁵²⁶. Il adopte des formes et des coupes variées, celui des femmes possédant parfois une très longue traîne⁵²⁷.

Il existe aux XIII^e et XIV^e siècles d'autres vêtements intermédiaires qui ne figurent pas dans les textes de notre corpus: ce sont des vêtements similaires au *pelizon*, mais plus fins, qui protègent d'un froid moins rigoureux. On peut citer la *futaine*, le *blanchet* et le *doublet*.

La futaine et le blanchet sont à l'origine des étoffes, alors que le doublet indique la manière dont est confectionné le vêtement.

⁵²⁴ Voir Gay, *Glossaire*, p.223: « Deux aulnes, un quartier et demy d'escarlate violette de Moustiervillier, toutes preste, ... pour faire un pelizon à vestir dessoubz pour madite dame la royne, au pris de 56 s.p. l'aulne, 6 l. 13 s.p. » (D. d'Arcq, *Nouveaux Comptes de l'argenterie*, p.135); Enlart, *op.cit.*, p.43, XIII^e siècle: « Cependant on le faisait aussi comme vêtement de dessus, en riches étoffes de soie et luxueuses fourrures; en 1310, ceux de Robert d'Artois, garnis de cendal vert ou vermeil, avaient des boutons d'argent ».

⁵²⁵ Voir Piponnier, *op.cit.*, pp.42, 52. Dans le *Roman du comte d'Anjou*, la femme du maire d'Étampes offre un *pelizon* à la comtesse de Bourges (v.4547) qui se trouve dans la misère; un autre est promis par un fils de bourgeois à la nourrice de la fille du comte d'Anjou (v.1767).

⁵²⁶ Enlart, *op.cit.*, p.85; *TLF* 12, 1292.

⁵²⁷ Vers 1370, apparaît un autre vêtement chaud, la *houppelande*, qui est souvent confondu avec le *pelizon* (Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t. 4, p.182: « Il est à croire qu'on donnait, à la fin du XIV^e siècle, le nom de *pelizon* à tout par-dessus ou surcot ample, composé de fourrures recouvertes extérieurement d'une étoffe"). On peut donc supposer qu'à la fin du XIV^e siècle, *pelizon* (comme *pelisse*) devient un terme générique qui désigne tout vêtement de dessus fourré de pelleteries, y compris la houppelande.

Le **doublet**, du latin *doubletus*, de *duplus*, est un corsage ou une camisole de dessous, fait d'une double toile piquée et ouatée, à l'usage des deux sexes, beaucoup plus ample que la chemise, avec ou sans manches. Dès son apparition à la fin du XII^e siècle⁵²⁸, il se met sur la chemise, recouvert d'un vêtement de dessus qu'il remplacera parfois ensuite:

Ung **doublet** ot chascun vestu,
D'un vert samit pourpoint menu. (*Athis et Prophetias*⁵²⁹)

Très pratique, il est rapidement adopté par l'ensemble des classes⁵³⁰ de la société et se répand au cours du XIII^e et surtout du XIV^e siècle. Il est fabriqué, sauf exception, dans une toile de lin ou de coton et ne doit pas dépasser soixante-quinze centimètres de long⁵³¹. Au XIV^e siècle, en devenant parfois un vêtement de dessus, le doublet est réalisé dans des étoffes plus riches⁵³².

Le doublet de coton est appelé **futaine**, du nom de l'étoffe généralement blanche qui sert à sa confection⁵³³.

Variété de *doublet*, le **blanchet**⁵³⁴ est un vêtement de dessous qui est confectionné dans un drap homonyme, de laine, généralement de couleur blanche⁵³⁵ et

⁵²⁸ *FEW*, III, 186; *Gay*, I, 564; Enlart, p.42. L'apparition de ce vêtement dans les textes est attestée dans *Athis et Prophétias*, mais la datation de ce roman est incertaine: *Gay* propose 1160 (p.564), Paul Zumthor environ 1180 (*Essai de poésie médiévale*, Seuil, rééd. de poche, 2000, p.614) et le *TLF* 1210 (7, 456).

⁵²⁹ Cité dans : voir la note précédente.

⁵³⁰ *Gay* cite *L'inventaire du comte de Nevers* (1266, *Gay*, p.564) où un *doblet* est destiné à une béguine, et un compte de 1389 qui indique que le jour de son sacre, Isabeau de Bavière portait un large doublet de toile de Reims, *fendu au collet et par derrière, en façon d'une chemise* (*Gay, ibid.*).

⁵³¹ Selon le *Statut des métiers de Paris* de 1323 (*Gay, ibid.*, Enlart, *op.cit.*, p.42), qui astreint également les tailleurs de robes de Paris à placer sur le collet un échantillon des *garnements* intérieurs: « chascun dud. mestier y mette une exemplaire au collet de la façon et des étoffes qui seront dedenz pourquoy les bones gens n'y puissent estre déceus ».

⁵³² Voir les exemples cités dans *Gay, op.cit.*, p.564-565.

⁵³³ La *futaine* est une étoffe de lin et de coton en usage dès le XII^e siècle. D'abord importée d'Orient, elle est fabriquée dans tous les pays d'Europe à la fin du Moyen Age. Il en existe de diverses sortes: plaines, croisées, ouvrées à grain d'orge, moirées et à ramages (*Enlart, op.cit.*, p.3).

⁵³⁴ Il est difficile de décrire la coupe exacte de ce vêtement, rarement mentionné dans les textes. La définition la plus courante donnée par les dictionnaires est "sorte de camisole" (*FEW*, I, 397; *TLF*, 4, 564 ; *T-L*, 1, 987).

⁵³⁵ *Gay* cite un exemple de *blanchet* fait de *brunete*, une étoffe de qualité de couleur sombre, ce qui prouve selon lui que le *blanchet* se distingue non seulement par sa couleur, mais aussi par sa coupe (*Gay, Glossaire*, p.160). Voir aussi *God.*, I, 656.

dont la longueur varie. Il est cousu ou non de manches, peut être fourré, mais se distingue du *pelichon*:

Item doit il avoir ses milleurs lignes draps, sen *plichon* ou sen **blanket**. (*Franchises, lois et coutumes de la ville de Lille*, Roisin, Lille, 1842: 155, 4⁵³⁶)

Ce vêtement se place entre la chemise et le vêtement de dessus, comme le montre un extrait du *Mesnagier de Paris*:

"Et avant que vous partiez de vostre chambre ou hostel, ayez par avant avisé que le *colet* de vostre *chemise*, de vostre **blanchet**, ou de vostre *coste* ou seurcot ne saillent l'un sur l'autre; comme il est d'aucunes yvronnes, foles, ou non sachans..." (*Mesnagier de Paris*, p.42)

Même si la plupart des historiens datent du XIV^e siècle⁵³⁷ l'apparition du *blanchet*, on le relève déjà dans un texte de la fin du XIII^e⁵³⁸. Il demeure cependant rare dans les textes littéraires de l'époque ou dans les autres types de documents⁵³⁹.

Quant à son utilisation, un exemple indique que l'on peut garder ce vêtement tout en prenant son bain⁵⁴⁰:

La quelle Agnès estoit dedens l'eaue, nue mès que d'un petit **blanchet** recourse, la quelle se baignoit. (Arch. JJ. 145, pièce 49)

Le *blanchet* survivra probablement jusqu'au XVI^e siècle, puisque Huguet dans son *Dictionnaire* mentionne, outre l'acception de l'étoffe, celle du vêtement, ainsi que la *blanchette* ou « chemise en laine »⁵⁴¹.

⁵³⁶ Cité dans *T-L*, 1, 987.

⁵³⁷ *Gamil.*, I, 118; *Gay*, I, 160; *FEW* date *blanchet* "étoffe" de 1339 et *blanchet* "sorte de camisole" du XIV^e siècle (I, 397). *TLF* cite la date de 1220-1235 en se référant au *Livre de Lancelot del Lac* (*TLF*, 4, 564), mais le chapitre dans lequel apparaît le mot *blanket* (éd. A. Micha, t.VII, p.266: « Et dalés li fu li vallés et fu vestus d'un **blanket** breton qui moult fu bons; si fu biaux a merveilles et bien tailliés et sist desus ») a été édité à partir de plusieurs manuscrits des XIV^e et XV^e siècles: B.N. 96 (XV^e s.), 341 (XIV^e s.), 16999 (fin du XIV^e s.); Ars. 3481 (milieu du XIV^e s.); Escorial (XIV^e s.) et Mazarine (XV^e s.).

⁵³⁸ Voir *Roisin*, 207 (ca 1285):

Item, doit-il avoir ses milleurs lignes
draps, sen *plichon* ou sen *blanket*, s'il l'a.

⁵³⁹ Kurt Zangger n'a relevé qu'un témoignage de ce vêtement, à savoir un passage dans les comptes des ducs de Bourgogne pour l'année 1377 (*Contribution à la terminologie des tissus en ancien français attestés dans des textes français provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Zurich, 1945, p.21-22).

⁵⁴⁰ *Gay*, *Glossaire*, I, p.160.

⁵⁴¹ Huguet, *op.cit.*, 1, 595.

2. VÊTEMENTS DE DESSUS

BLIAUT, bliaud, bliat, bial

Le substantif *bliaut*⁵⁴² désigne une tunique portée par les deux sexes, depuis l'époque carolingienne jusqu'à la fin du XII^e siècle⁵⁴³.

Le *bliaut* est d'abord un léger tissu de soie à fils d'or⁵⁴⁴; importé d'Orient, et par conséquent très onéreux, il est réservé aux vêtements de la noblesse. Par extension, selon un phénomène linguistique très courant au Moyen âge⁵⁴⁵, il désigne ensuite une pièce d'habillement fabriquée dans cette étoffe.

Avant le milieu du XII^e siècle, tandis que le *bliaut* des femmes est talaire, aux manches évasées, le vêtement des hommes s'arrête sous le genou, souvent fendu devant et derrière pour mieux monter à cheval, avec des manches étroites aux poignets. Il se pose sur la chemise dont on aperçoit les poignets et l'encolure brodés ou galonnés, ainsi que le bas qui dépasse légèrement. Les *bliauts* sont confectionnés dans un tissu léger et certains se lacent sur le côté ou sur les reins⁵⁴⁶.

⁵⁴² Issu du germanique *blî-alt*, par l'intermédiaire de la forme *blialt*, le *bliaut* est attesté aux environs de 1130. Voir *FEW*, XXI, 518, I, 409. Gamillscheg propose l'étymon **blîfald* de *blî-* "coloré, brillant" et *fald* –, à rapprocher de l'anc.haut all. *fald* –, "action de plier, pli" (*Gamil.*, I, 120). Pour von Wartburg, cette étymologie ne peut pas expliquer l'anc.provençal *blidal*, *blizal*: il propose l'étymologie *bli-alt*.

⁵⁴³ *FEW*, XXI, 517.

⁵⁴⁴ Voir E.R. Goddard, *Women's costume in french texts of eleventh and twelfth centuries*, Baltimore, John Hopkins Press, p.40-49. Elle cite des auteurs qui soutiennent la même hypothèse, dont M.Lexer qui définit *blîalt* comme "golddurchwürkter Seidenstoff bes von purpurbrauner Farbe" (M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 vol. Leipzig, 1872-78). En analysant les textes en haut allemand, en anglais et en ancien français où apparaît le mot *bliaut*, elle démontre que celui-ci a désigné un tissu avant d'être appliqué au vêtement fait dans ce tissu, acception qui se développe au XII^e siècle quand le *bliaut* est fabriqué dans d'autres étoffes, telles le *samit*, le *pourpre*, le *siglaton*. Cf. *Cote ot d'un blanc bliaut* (*Berte*, 593).

⁵⁴⁵ Goddard, *op.cit.*, p.47. Autres exemples du même type: le *siglaton*, l'*auqueton*, la *souscanie* (*sourquanie*).

⁵⁴⁶ Voir de nombreux exemples dans les romans du XII^e siècle, cités notamment par *God.* (I, 662) et par *Gay* (I, p.160):

Quand el l'oï si sospira,

Si vit venir deux damoiseles

Vers 1140, avec l'avènement de la mode byzantine, le *bliaut* des hommes atteint en longueur celui des femmes⁵⁴⁷. Tous deux possèdent alors des manches ajustées de l'épaule au coude qui s'élargissent en de grands pans retombant parfois jusqu'aux chevilles et souvent noués pour ne pas traîner sur le sol. Le *bliaut* des femmes, en étoffe fine et élastique, est composé de deux parties: un corset, qui moule le torse et les hanches, dont l'encolure et les poignets sont ornés de broderies, de galons, voire de pierres précieuses; et une longue jupe à petits plis nombreux, appelée *gironée*⁵⁴⁸, qui est cousue au corset. Le *bliaut* est attaché par une très longue ceinture, de laine ou de lin, ou par une tresse de lanières de cuir, que l'on passe deux fois autour de la taille.

Le *bliaut* est un vêtement très élégant, réservé à la noblesse⁵⁴⁹, car à l'époque les tissus qui servent à sa confection proviennent tous d'Orient. Il peut être fourré ou bordé de fourrure:

Cel hermin peliçon, cel **bliaut** engoulé. (*Elie de S.Gille*, 1125, A.T.)
 Un **bliat** ot ben seant
 D'un bon samit furré de hermine. (*Prothesiaus*, Richel. 2169, f^o 12^d)⁵⁵⁰

Au XIII^e siècle, le *bliaut* passe de mode comme l'atteste sa disparition des sceaux vers 1230⁵⁵¹. Mais on le rencontre encore dans les textes jusqu'au début du XIV^e siècle, pour désigner un vêtement féminin très élégant qui met en valeur le corps bien fait, contrairement à la *cotte*, robe dont la coupe est moins élaborée:

Lor damoisele ont esvillié,
 Si l'on molt bien apparillié,

Par un petit ne se pasma,
 Il le retint entre ses bras,
 De son **bliaut** trença les las.
 (M.de Fr., *Lai de Gugemer*)

Oncques n'eut veues si beles,
 Vestues furent richement
 Et laciées estreitement
 De deux **bliaus** de purpre bis.
 (*Id.*, *Lai de Lanval*)

⁵⁴⁷ Li **bliaus** trainans jusques as piés

Que li damoiseus done as chevaliers. (*Aiol*, v. 3720). Cité dans *T-L*, 1, 1001.

⁵⁴⁸ Lundquist, *op.cit.*, pp.15 et 16; Goddard, *op.cit.*, p.20.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p.14; Enlart, *op.cit.*, p.33; G. Demay, *Le costume au Moyen âge d'après les sceaux*, Paris, Berger-Levrault, 1880 (réimp. 1978), p.91; Goddard, *op.cit.*, p.47.

⁵⁵⁰ Les deux exemples sont cités dans *God.*, I, 662.

⁵⁵¹ Enlart, *op.cit.*, p.38; Demay, *op.cit.*, p.92.

D'un **bliaut** ynde crusilliée,
 A merveilles bien entaillié.
 ...Euriaut
 Très par deseure le **bliaut**
 A çaint .I. centuriel de soie⁵⁵².
 (*Roman de la Violette*, vv.812-15; 826-28),

Dans le *Bel Inconnu*, au début du XIII^e siècle, on relève la description d'un *bliaut* très richement orné, dont est habillée la fée qui séduit le héros:

De cel drap dont li mantials fu
 Fu li **blials** qu'ele ot vestu;
 Molt estoit ciers et bien ovrés,
 D'un ermine fu tos forrés.
 Plus de cinc onces d'or, sans faille,
 Avoit entor le kieveçaille;
 Au puins en ot plus de quatre onces.
 Par tot avoit asis jagonsses
 Et autres pieres de vertu,
 Qui furent deseur l'or batu. (v.3291-3300)⁵⁵³

A cette époque, le *bliaut* évoque aussi un vêtement d'enfant ou de jeune fille⁵⁵⁴ qui est porté sans ceinture:

La fille au signor vint *deschainte*
 Acourant, quant ot la nouvele.
 En pur son **bliaut** fu la biele,
 Sans guimple, .I. chapel d'or el chief.
 (*Roman de la Violette*, v.5012-15)

Au XIV^e siècle, on ne le recense plus qu'une fois en tant que vêtement royal⁵⁵⁵, tandis que la forme *blizaut*⁵⁵⁶ désigne un vêtement qui se rapproche de la blouse actuelle.

⁵⁵² Cité dans Gay, *Glossaire*, I, p.160.

⁵⁵³ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.3968 et sq. et *Lai de Désiré*, v.625. Dans ces deux textes, le *bliaut* évoque les origines à la fois nobles et féériques des personnages féminins.

⁵⁵⁴ E. Goddard remarque que le *bliaut* cintré est un vêtement de jeunes femmes bien faites, les femmes plus âgées préférant le *chainse* ou la cotte (Goddard, *op.cit.*, p.16).

⁵⁵⁵ En 1316, dans *Godefroy de Paris*, v.7078 (Gay, *Glossaire*, I, p.160), le roi Philippe le Bel, malade, est vêtu d'un *bliaut* : « Si se vesti en un **bliaut**, / Si voit à Fontainebliaut ». C. Enlart suppose que ce vieux mot est appliqué à la mode nouvelle (Enlart, *op.cit.*, p.38).

⁵⁵⁶ Dans le registre des frères Bonis de Montauban (*Les Livres des frères Bonis*, éd. Forestié E., Paris, 1890, 2 vol., *Introduction*, p.LXIII) sont mentionnés deux *blizauts*, un pour l'homme et l'autre pour la femme.

CHAINSE, cainse, cheinse, chainsse

Le *chainse*⁵⁵⁷ est une tunique en usage principalement au XII^e siècle jusqu'au commencement du XIII^e⁵⁵⁸. Malgré une origine commune, le *chainse* est un vêtement distinct de la *chemise* et porté sur celle-ci⁵⁵⁹, comme peuvent en témoigner les textes:

Et sa fille qui fu vestue
D'une *chemise* par panz lee,
Deliée, blanche et ridee.
Un blanc **chainse** ot vestu dessus;
N'avoit robe ne mains ne plus. (*Erec et Enide*, v.402-406)⁵⁶⁰

Le *chainse* est donc un vêtement de dessus, interchangeable avec le *bliaut* ou la *cotte*⁵⁶¹. Dans le roman *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, Enide apparaît à la cour

⁵⁵⁷ Du bas latin *camisium*.

⁵⁵⁸ Godefroy ne définit pas le *chainse* comme un vêtement particulier, mais d'abord comme un tissu de lin ou de chanvre, ensuite comme tout vêtement fabriqué dans ce tissu. (II, 34)

⁵⁵⁹ J. Quicherat, E. Enlart, E. Viollet-le-Duc et G. Demay pensent que le *chainse* est une sorte de chemise (Quicherat, *op.cit.*, p.181; Demay, *op.cit.*, p.92; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, t.3, p.173; Enlart, *op.cit.*, *Index*). C. Enlart présente le *chainse* en tant que vêtement « tantôt identique à la chemise, tantôt porté entre la chemise et le bliaud » (*Index*), mais en considérant le costume au XIII^e siècle, il remarque qu'à cette époque le *chainse* « est nettement distinct de la chemise, et se porte au-dessus » (p.39). J. Quicherat, au contraire, prétend qu'au XIII^e siècle « le chainse se transforma en chemise » (p.181). V. Gay, v. Wartburg, E. Goddard et F. Piponnier les considèrent comme deux vêtements différents en définissant le *chainse* comme une tunique portée sur la chemise (Gay, *Glossaire*, I, p.307; *FEW*, II-1, p.142; Goddard, *op.cit.*, p.69; Piponnier, *op.cit.*, *Glossaire* et p.98).

⁵⁶⁰ Voir aussi Marie de France, *Lai de Lanval*, v.565: « Elle est vestue en itel guise De **cainse** blanc et de **cemise** ».

⁵⁶¹ Ceux parmi les historiens du costume et les lexicographes qui considèrent que la chemise et le *chainse* sont deux vêtements distincts, présentent ce dernier comme une tunique intermédiaire qui se pose entre la chemise et le *bliaut* (Gay, *Glossaire*, I, p.307; Demay, *op.cit.*, p.92; Enlart, *op.cit.*, pp.25, 31, 33; Piponnier, *op.cit.*, *Glossaire* et p.98). J. Quicherat qui est le premier à donner cette définition, l'appuie sur un passage du roman *Raoul de Cambrai* sans préciser le vers qui contient le mot *chainse*. (J. Quicherat, *Histoire du costume en France*, p.163: « Ainsi l'on voit la Béatrice du roman de *Raoul de Cambrai* s'habiller successivement du chainse, du pelisson, et du bliaud... »). Après avoir étudié les deux éditions qui auraient pu être consultées par Quicherat (éd. Le Glay, 1840 et éd. Meyer et Longnon, 1882), E. Goddard remarque ne pas avoir trouvé la mention du *chainse*, mais seulement du *pelisson* et du *bliaut*. L'opinion de J. Quicherat a été contestée également par A. Schultz dans son ouvrage *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig, 1879, vol.1, ch.III, p.192-193. Les autres chercheurs l'ont donc suivi sans jamais vérifier la véracité du propos, car pour eux il était évident que l'encolure et les poignets brodés ou galonnés que l'on observe sur les monuments sculptés ou les documents iconographiques appartiennent à un vêtement intermédiaire et non tout simplement à la chemise. Après avoir dépouillé de nombreux textes et consulté des glossaires, nous avons constaté qu'aucune œuvre ne mentionne de vêtement qui serait posé sur le *chainse*, sinon le manteau. Cf. dans *Erec et Enide* « Un blanc chainse ot vestu dessus; N'avoit robe ne mains ne plus » (v.403-404), sont ainsi commentés par E. Goddard: « This last line does not mean that it was unusual for her to appear in a chainse, but rather that she was not wearing a mantel as was customary » (Goddard, *op.cit.*, p.70). Par ailleurs, les broderies de la chemise sont souvent décrites:

Elle vestue en itel guise
De **cainse** blanc et de *chemise*
Ke tout li costé li paroient,
Qui de deus pars lacié estoient. (Marie de France, *Lai de Lanval*, v.565-568)

royale dans un vieux *chainse*, que la reine lui propose d'échanger contre un *bliaut* neuf, richement orné, qui convient davantage à sa nouvelle situation:

"Ma damoisele, a cest *bliaut*
Qui plus de .XX. mars d'argent vaut,
Vos convient cest **chainse** changier. (v.1631-33)

Si le *bliaut* est un vêtement de cour, d'apparat, le *chainse* est porté par les gens de toute condition, et surtout par les femmes⁵⁶². Sa caractéristique principale est la blancheur, qui est mise en valeur par la propreté du vêtement, car le *chainse* est souvent présenté dans les textes comme récemment lavé⁵⁶³:

La dame ot un **cainse** vestu
Noviel lavé et ridés fu. (*Sept Sages*, v.2624-25)⁵⁶⁴

Le *chainse* est long, plissé, à manches étroites, à l'encolure et aux poignets brodés ou *orfroisiés*⁵⁶⁵; il est lacé sur les côtés répétant les ouvertures de la chemise, instruments de la coquetterie féminine:

Il pert bien à lor vesture
que eles n'ont mais d'amer cure
n'usent mais *blans cainses ridées*
ne las de soie à lor costés. (*Partonopeu*, p.101)⁵⁶⁶

.I. **chainsse blanc** et déliié
ot vestu la preus, la courtoise
qui *trainoit* près d'une toise
après li sor les jons menus. (*Lai de l'Ombre*, p.54)⁵⁶⁷

Dessous ot chemise ridée
Qui de fil d'or estoit *brodée*. (*Roman de la Violette*, v.3163-64)

⁵⁶² FEW (II-1, 142) définit ainsi le *chainse*: "vêtement court que les femmes (rarement des hommes) portaient par dessus la chemise". Cf. aussi Goddard, *op.cit.*, p.69. T-L, 2, 166 donne la définition du *chainse*: "Linnengewand für Frauen", en citant Jean de Garlande: "*teristra*: chainse, chinse, quaedam vestis mulieris de lino" (*Dictionarius*, éd. A.Scheler, in *Eberts Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 1865, VI, 303).

⁵⁶³ E.Goddard écrit que le *chainse* est confectionné dans un "washable material". Il nous semble surtout que c'est la blancheur, symbole de pureté, qui est mise en valeur dans ces contextes.

⁵⁶⁴ Cité par Goddard, p.69 (ca 1155). Voir aussi *ibid.*, *G.de Dôle*, v.3252: *La dame... n'ama onques chainse sale*.

⁵⁶⁵ "Ornés d'un galon brodé d'or". *Orfrois* est probablement issu du latin populaire **aurum phrygium*, "or phrygien", les Phrygiens ayant la réputation d'être d'excellents brodeurs d'or (cf. latin classique *vestes phrygiae* "étoffes brodées d'or").

⁵⁶⁶ Voir aussi les vers 565-68 du *Lai de Lanval* et vers 2624-25 des *Sept Sages*, cités ci-dessus.

⁵⁶⁷ Cité par Gay, *op.cit.*, I, p.307; *God.*, II, 34; T-L, 2, 166 (*Ombre*, 314).

Après le XII^e siècle, le *chainse* continue d'être mentionné, mais sans grande fréquence et surtout comme un vêtement d'enfant⁵⁶⁸.

On le rencontre au XIII^e siècle dans la seconde partie du *Roman de la Rose*⁵⁶⁹ de Jean de Meun, *Guillaume de Dole* de Jean Renart⁵⁷⁰, le *Lancelot* en prose⁵⁷¹, et au XIV^e siècle, dans *Perceforest*, où il fait référence plus à un habit ancien, un objet de relique qu'à un vêtement réel:

Sy estoit belle chose a veoir ses paremens, et par especial la **chainse** aux escussons emmailiez que le gentil Chevalier au Delphin conquist sus le roy Porrus de Inde au grant tournoy entre Sydracq et Tantalou. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIII, 25-28)⁵⁷²

Totalement disparu de l'usage à la fin du Moyen Age, le *chainse* n'est pas mentionné dans le *Dictionnaire* de Huguet.

COTE, cote (m.fr.), coste

Le substantif *cote*⁵⁷³ est attesté dès le XII^e siècle pour désigner une tunique à manches revêtue par les deux sexes qui subit de nombreuses transformations avec le temps. A l'origine, c'est un vêtement de tous les jours, de coupe simple qui est porté par les gens de toutes les conditions et de tous les âges⁵⁷⁴. Elle se pose sur la chemise et le *pelisson*:

Sor *chemise* blanche aflouree
Ot vesti la **coste**. (*G. de Dôle*, v.4342-43)

⁵⁶⁸ Enlart, *op.cit.*, p.39; *T-L*, 2, 166.

⁵⁶⁹ Vers 8905, dans l'énumération des pièces du costume féminin.

⁵⁷⁰ v.197.

⁵⁷¹ *Lancelot*, roman en prose du XIII^e siècle, éd. d'A.Micha, Droz, 1978-1983, t.VIII, LIIa, 105: une *pucele* envoyée par la Dame du Lac auprès de Lancelot, est vêtue *d'une chainse blanche* (le genre féminin du mot *chainse* est peut-être influencé par *chemise*).

⁵⁷² Un contexte similaire est cité dans *God.*, II, 34, où *chainse* désigne une cote d'armes: « Elle lui demanda un blenc *cainse* dont le roy Porrus était orné. C'estoit une riche *cote d'armes* toute parsemée d'escussuns volans, qui jettoient grande clarté au soleil » (La Colomb., *Th. d'Honn.*, I, 289).

⁵⁷³ Du francique **kotta* (*Gamil.*, I, 268; *FEW*, XVI, 346). En ancien haut allemand **kotta* prend les formes graphiques *kôzzo*, *cozo*, *chozza*, signifiant "manteau de laine grossière" (*Gamil.*, *Bl.-v.W.*, Goddard, *op.cit.*, p.103).

⁵⁷⁴ Voir Goddard, *op.cit.*, p.103. Elle énumère ceux qui dans les textes sont habillés d'une *cote*: paysan, marchand, *varlet*, *sergenz*, Tristan déguisé en lépreux, fou, moine, enfant, gentilhomme, etc.

Les plois des mantel tresperça
La **cote**, le *pliçon* hermin. (*Comte de Poitiers*, v.30-31)⁵⁷⁵

Cette tunique, à jupe et corsage amples, est serrée à la taille par une ceinture. La *cote* masculine s'arrête au genou même si elle s'allonge au cours du XIII^e siècle chez la noblesse⁵⁷⁶; celle des femmes descend jusqu'aux chevilles, découvrant parfois le bord de la chemise.

La *cote* est couramment fabriquée dans des lainages dont la qualité est très variable: les plus prisés sont l'*escarlate*, l'*estanford* et la *brunette*⁵⁷⁷, le camelot étant de qualité moyenne⁵⁷⁸; le gris et le *burel*⁵⁷⁹, médiocres, sont les plus répandus dans le vêtement populaire:

Es vos poignant un veneor
...En sa main espiel avoit,
Corte **cote** avoit d'un burel,
Le cors ot avenant et biel. (*Bel Inconnu*, vv.1305 et 1308-1310)

A l'inverse des menus plis du *bliaut*, les étoffes plus épaisses et plus lourdes de la *cote* forment des plis larges, tombants et "sculptés" qui communiquent à la tenue une simplicité et une grâce dignes des vêtements antiques. Dès la fin du XII^e siècle, la noblesse porte également des *cotes* coupées dans des riches soieries venues d'Orient:

S'ot **cote** d'un dÿapre noble
Qui fu faiz en Costantenople. (*Erec*, v.97-98)

⁵⁷⁵ Cités dans *T-L*, 2, 950 et 948.

⁵⁷⁶ Li rois si lieve et si s'atorne,

Et por aler en la forest

D'une *corte cote* se vest. (*Erec*, v.70-72)

⁵⁷⁷ Les premiers témoignages de ces draps remontent à la fin du XII^e siècle (voir Zangger K., *op.cit.*, pp.28, 50, 55). Dans le *Roman de la Rose*, Avarice est habillée d'une vieille *cote plaine de viez paletiaus*, tandis que, suspendue à une perche, reste inutilisée une *cote de bruneite* (vv.211 et 213-14). L'*estanford* est très recherché au XIII^e, mais au XIV^e siècle il paraît ne plus être en usage (Zangger, *op.cit.*, p.55).

⁵⁷⁸ Joinville nous rapporte que Saint Louis portait une *cote* de camelot (*Vie de Saint Louis*, cité dans Enlart, *op.cit.*, p.43; Gay, *op.cit.*, II, p.362).

⁵⁷⁹ Selon K.Zangger, le premier témoignage de cette étoffe dans les comptes et inventaires date de 1234 (*op.cit.*, p.33). Or, nous trouvons la mention du *burel* dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, qui est daté d'avant 1214 (*Le Bel Inconnu*, éd. G.Perrie Williams, *Introduction*, p.VIII).

Lorsqu'au XIII^e siècle, la *cote* remplace le *bliaut* ou le *chainse*, elle est confectionnée de plus en plus dans de belles étoffes de soie et se montre à la cour⁵⁸⁰:

De .II. dras *de soie* molt chiers
Avoit vestu **cote** et sercot. (*Claris et Laris*, v.21013-14)⁵⁸¹

Devenue le principal vêtement de dessus, la *cote* est une tunique élégante et adopte dès 1230 environ les fichets, ces fentes latérales qui correspondent à celles de la chemise et laissent entrevoir la peau⁵⁸².

La *cote* peut alors se porter seule, ou bien avec un manteau ou un *surcot*. Le *surcot* la couvre d'abord entièrement, ne laissant entrevoir que le bas des manches, mais avec l'avènement vers 1230 du *surcot* sans manches ou à manches courtes⁵⁸³, la *cote* réapparaît, ses manches étant mises en valeur par une couleur différente ou une broderie⁵⁸⁴. Le *surcot* est également pourvu de fentes latérales qui s'élargissent au cours des XIII^e et XIV^e siècles: "cette mode fut poussée à un tel excès que les robes furent fendues depuis les épaules jusque dessous les hanches"⁵⁸⁵, laissant apercevoir la *cote* ajustée sur le corps, ainsi que sa riche ceinture. Confectionnés dans un même drap, les deux vêtements de dessus (la *cote* et le manteau, la *cote* et le *surcot* ou le *surcot* et le manteau), témoignent de l'élégance et de la richesse de leur propriétaire, surtout si l'étoffe est précieuse:

Mais entriez qu'il en ce deduit
Estoient, choisirent venant
un chevalier tot maintenant
Qui vers le roy s'en vint en haste;
Et fu vestuz d'une *escarlate*
De coi **cote** et **mantel** avoit. (*Escanor*, 1634-39)⁵⁸⁶

⁵⁸⁰ Goddard, *op.cit.*, p.105: *Guillaume de Dôle*, v.4345; *Escoufle*, v.8914; Lundquist, *op.cit.*, p.15; *Cleomadés*, v.503.

⁵⁸¹ Cf. au début du XIV^e siècle, dans le *Roman du comte d'Anjou*, v.2990-92: « D'un biau drap d'or **cote** li vestent / Et mantel d'or fourré d'ermes, / Coronne d'or a crapoudines... »

⁵⁸² Enlart, *op.cit.*, p.63.

⁵⁸³ Enlart, *op.cit.*, p.45.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.62.

⁵⁸⁵ Quicherat, *op.cit.*, p.241.

⁵⁸⁶ Voir aussi les vers 21013-14 de *Claris et Laris*, cités ci-dessus; *Lancelot en prose*, III, I: « La damoisele fu de grant bialté; si vint deant le roi molt acesmee et ot **cote** et mantel de molt riche drap de soie... »

La *cote* des femmes est plus longue que celle des hommes. Dans l'encolure assez dégagée est ménagée une ouverture, appelée *amigaut*, qui est boutonnée, lacée ou fermée à l'aide d'un fermail. Les manches, très ajustées du coude au poignet, sont pourvues de fentes qui se lacent ou se cousent à chaque fois que l'on met la *cote*⁵⁸⁷. Comme les manches ne peuvent résister longtemps à un tel usage, chaque robe possède des manches de rechange⁵⁸⁸. Pour les détacher plus facilement, on les épingle simplement en plusieurs endroits de l'emmanchure. Dans certains cas, comme nous l'apprennent les textes, une dame peut offrir une manche à un chevalier, en souvenir, en récompense ou en gage: celui-ci la porte sur le bras, en bannière ou, si la dame lui demande, attachée à son heaume en signe de "servage d'amour"⁵⁸⁹.

Au milieu du XIV^e siècle, la tenue des deux sexes se différencie radicalement. Si la *cote* est remplacée dans le costume court masculin par le *pourpoint*, elle fait toujours partie de la tenue traditionnelle ou d'apparat et habille les gens "de robe longue". Dans *Meliador*, par exemple, le héros et son écuyer se déguisent en marchands en revêtant des *cotes a plois larges et grans*⁵⁹⁰.

Quant à la *cote* des femmes, elle se modifie encore: devenue étroitement ajustée, fendue dans le dos du col aux reins et lacée, elle met en valeur la poitrine ferme, placée très haut, d'une rondeur parfaite. La mode du décolleté qui se prépare depuis un siècle, devient d'un usage général au XIV^e, ce qui attire la réprobation des prédicateurs. Cependant, le *Roman de la Rose* recommande déjà le décolletage

⁵⁸⁷ Lundquist, *op.cit.*, p.15-16; Enlart, *op.cit.*, p.53.

⁵⁸⁸ Enlart, *op.cit.*, p.62.

⁵⁸⁹ Cf. *La Mort le roi Artu, Glossaire (panoncel)*, éd. de J.Frappier, Genève, 1964 (3^e éd.). Voir aussi Lundquist, *op.cit.*, p.16; Goddard, *op.cit.*, p.161.

⁵⁹⁰ *Meliador*, v.11937.

découvrant le *biau col* et descendant un *demi pié darriars et devant*⁵⁹¹; la *Clef d'Amours* l'approuve de même qu'elle le fait pour la longue traîne:

...Se tu as belle poitrine
Et biau col, ne l'encourtine,
Mez soit ta robe escolletés. (p.85)

...Des **cotes** longues par derière.
C'est la meillour, se me semble, guisse
Qui soit de nouvel avant misse. (*ibid.*)

La *cote* peut être fourrée de diverses pelleteries⁵⁹². *L'Inventaire de Richard Picque*, cité par Gay⁵⁹³, oppose une *cote sengle*, c'est-à-dire sans fourrure, à une *cote fourée de gris* ou de *viez penne de raz*.

On appelle également *cote* la robe des religieux, en particulier la robe à capuchon des franciscains⁵⁹⁴:

Ilh avoit si cum moines vestue **cote** leie. (*Poème moral*, 45b)⁵⁹⁵

C'est dans ce sens de vêtement long et large, couvrant le corps jusqu'aux pieds, que l'expression *cotte de penitance* est employée dans *Perceforest*:

Tors n'avoit point oublié sa **cotte de penitance**, car il l'avoit tousjours en son bras. (III^e partie, t.2, XXXIII, 721-722)⁵⁹⁶.

Le diminutif de *cote*, *cotele*, désigne un vêtement d'homme ou de femme, une "petite cote"⁵⁹⁷ ou un "petit manteau qui ne passait pas les côtes, et que les chevaliers portaient en tout temps sur leur armure"⁵⁹⁸:

⁵⁹¹ *Roman de la Rose*, v.13281-85:

S'ele a biau col et gorge blanche,
gart que cil qui sa robe tranche
si tres bien la li escolete
que la char pere blanche et nete
demi pié darriars et devant.

⁵⁹² Cf. le *Roman de la Rose*, v.9615: "cotes ferrees".

⁵⁹³ Gay, *op.cit.*, I, p.449: « Une cote de gris fourée de cruppes de gris et le chapperon de ce mesme fourrure de menu vair, 48 s. Une cote de gris fourée de cruppes de gris pelez et très usez, et un chapperon doublé de drap de mesme, 24 s. Une cothe sengle de drap de caignet, 10 s. Une vieize cote de sanguine fourrée de cruppes, 40 s. Une petite cote d'escharlatte vermeille sangle et sans manches, 6 s. Une vièze cote brunette fourrée de viez penne de raz, 20 s. » (*Inv. de Richard Picque*, p.28 - 1389).

⁵⁹⁴ Gay, *op.cit.*, I, p.449; *FEW*, XVI, 346.

⁵⁹⁵ Cité dans *T-L*, 2, 948.

⁵⁹⁶ Cf. III^e partie, t.2, XXXII, 705; XXXIII, 793.

Estroites et sans fronces leurs **costelles** estoient. (Jeh. de Meung, *Testament*, 879, Méon)⁵⁹⁹

Après le XIV^e siècle, *cote* restreint de plus en plus son sens, désignant simplement la robe ou la jupe féminine, et donne naissance à des expressions comme *donner la cote verte (à une femme)* "la renverser sur l'herbe" ou *bailler (à une fille) la cote rouge* "la dépuceler"⁶⁰⁰.

ROBE, robe, reube

Le mot *robe*⁶⁰¹ est attesté dès 1155 au sens de "butin", "dépouille de guerre"⁶⁰² et vers 1165 au sens d'"habillement complet, composé de plusieurs pièces à l'exclusion de la chemise"⁶⁰³. La plupart des historiens du costume considèrent la robe comme un "ensemble de vêtements taillés dans un même drap"⁶⁰⁴, qui peut réunir jusqu'à six *garnements*, dont le manteau ou ses variantes⁶⁰⁵, et que l'on porte par-dessus la chemise. Pourtant, en dehors des comptes et inventaires⁶⁰⁶, où *robe* est employé en tant que terme technique, les textes ne précisent pas s'il s'agit de l'habillement complet. La vision quotidienne, en effet, ne dissèque pas le costume en plusieurs pièces, mais le perçoit comme une unité.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, *robe*, qui est l'un des termes du vêtement les plus utilisés, réunit plusieurs acceptions. Dans un premier temps, conservant un lien avec

⁵⁹⁷ *God.*, II, 328; *FEW*, XVI, 346.

⁵⁹⁸ *God.*, II, 328. Voir aussi *cotte à armer*, *cotte d'armes*, *coterel*.

⁵⁹⁹ Cité dans *God.*, *ibid.*

⁶⁰⁰ *FEW*, XVI, 346 (ca 1480 et 1545); *God.*, *ibid.*

⁶⁰¹ Du germanique *rauba*.

⁶⁰² *TLF*, 14, 1186.

⁶⁰³ *FEW*, XVI, 625; *TLF*, 14, 1186.

⁶⁰⁴ Cf. Gay, *op.cit.*, II, p.301; Enlart, *op.cit.*, p.39; Piponnier, *op.cit.*, p.194; Quicherat, *op.cit.*, p.196.

⁶⁰⁵ Gay, *op.cit.*, II, p.301.

⁶⁰⁶ *Id.*, *ibid.* *Robe* dans les comptes et inventaires jusqu'à la fin du XIV^e siècle. Le costume fait de plusieurs *garnements* disparaît ensuite, supplanté par un seul vêtement, la houppelande (Piponnier, *op.cit.*, p.85-86), *robe* ne désignant plus que le vêtement de dessus.

son étymon, le substantif désigne une "tenue vestimentaire" ou un "vêtement en général" (la distinction est parfois difficile à établir), propre aux deux sexes. Employé au pluriel, il fait souvent partie d'une chaîne énumérative qui décrit les biens appartenant à un haut personnage ou les cadeaux précieux offerts au héros en récompense de ses actes ou simplement en signe de joie d'une rencontre longuement attendue. Dans ce cas, l'accent est mis davantage sur la fonction du terme que sur la description des vêtements très onéreux, désignant la richesse de la personne, à l'instar des bijoux les plus précieux ou des chevaux de pure race:

Ensemble avec els aporèrent
Or et argent et **roubes** bieles. (*Bel Inconnu*, v.3656-57)

Et sy n'espargniés or n'argent pour donner ne pour acheter **roubes**, chevaulx,
armes ne joyaulx, car je vous en donray assés. (*Ysaïe*, § 121)

De façon générale, le sens de *robe* n'est pas précisé dans les textes, où l'on préfère mettre en valeur la richesse de l'étoffe ou la qualité de la coupe, atouts de l'apparence qui prétend à l'élégance:

L'endemain a la matinee
S'est dame bien acesmee
De riches dras a or bendez;
Molt furent riches li *ceudez*,
De cui sa **robe** fu *taillie*,
Qui trop iert bien appareillie
Et ouvree lonc sa mesure. (*Claris et Laris*, v.14461-67)

Dans les contextes où il s'agit de caractériser le personnage d'après son costume, le substantif *robe* peut être accompagné d'épithètes qualificatives précisant la classe sociale, le sexe ou encore un événement de la vie, devenant alors synonyme de *habit* ou de *dras*: **robe religieuse**⁶⁰⁷, **robe du siecle** (var. *seculiere*)⁶⁰⁸, **robe de fame**⁶⁰⁹, **robe a**

⁶⁰⁷ *Roman de la Rose*, v.11024.

⁶⁰⁸ *Roman de la Rose*, vv.11078, 19405.

⁶⁰⁹ *Roman de la Rose*, v.11177; *Ysaïe*, §§ 260, 278.

*homme*⁶¹⁰; *robe noire* [signe de deuil]⁶¹¹; *robe chiere, bonne, nueve* (var. *novele* ou *fresche*)⁶¹² ou, au contraire, *desciree*⁶¹³, *mauvaise, usee*⁶¹⁴:

Les euvres regarder devez,
se vos n'avez les euz crevez,
car s'i font el que il ne dient,
certainement il vos conchient,
quelconques **robes** que il aient,
de quelconques estat qi'l saient,
soit clers, soit lais, soit hon, soi fame,
sires, serjanz, baiasse ou dame." (*Roman de la Rose*, v.11045-52)

Ce même sens général permettra d'opposer, dès la seconde moitié du XIV^e siècle, les gens "de robe courte" à ceux "de robe longue"⁶¹⁵.

Dans le roman *Perceforest*, *robe*, désignant une tenue civile, est opposée au costume militaire, dont le héros est invité à se débarrasser par les hôtes d'un palais qui lui proposent leur hospitalité⁶¹⁶.

Cependant, dès le XIII^e siècle le substantif *robe* est souvent employé dans le sens plus restreint de "vêtement de dessus"⁶¹⁷, se distinguant alors nettement des autres pièces du costume, notamment du manteau; il devient hyperonyme de tout vêtement que l'on met sur la chemise, qu'il soit masculin ou, plus fréquemment, féminin⁶¹⁸:

- Au ganz ! dame, ainz vos di sanz lobe

⁶¹⁰ *Ysaïe*, § 266.

⁶¹¹ *Escanor*, v.8876.

⁶¹² *Roman de la Rose*, vv.60, 315, 1054, 1161, 8815; *Claris et Laris*, v.8712; *Roman du comte d'Anjou*, vv.3178, 5293, 6717.

⁶¹³ *Roman du comte d'Anjou*, 5277.

⁶¹⁴ *Roman de la Rose*, v.242; *Ysaïe*, § 156.

⁶¹⁵ Voir Enlart, *op.cit.*, *Index*, p.595: « *robe courte*, se dit du nouveau type de vêtement inauguré vers 1340, jaques, paletots, tabards, sortes de housses ne dépassant guère la taille... Elle n'entra jamais dans la tenue officielle. *Robe longue*, se dit des cottes et surcots, tabard ou épitoges et manteaux que les gens graves et les personnages officiels continuèrent de porter après que la robe courte eut été mise à la mode ».

⁶¹⁶ t.3, XLVII, 78-82 « Et lors que le roy l'eut bien veigné, plusieurs escuiers vindrent devers lui, qui le desarmerent et lui apporterent une **robe**. Quant le chevalier fut vestu de la **robe** et il fut assiz au pres du roy, le roy lui demanda de ses nouvelles ».

⁶¹⁷ Voir Enlart, *op.cit.*, p.39: « Déjà au XIII^e siècle, *robe* est parfois synonyme de *cotte* ou de *garde-corps* ». Voir aussi Gay, *op.cit.*, II, p.301 (ne précise pas la date); *God.*, VII, 208.

⁶¹⁸ Voir *TLF* (14, 1186): 3b – "Vêtement féminin de dessus, d'un seul tenant, avec manches, couvrant le corps jusqu'aux pieds (Chr. de Troyes, *Erec et Enide*)"; *FEW* (XVI, 675) "vêtement que portent les dames" (seit Chrestien); *God.*, VII, 208; *T-L* (8, 1343) "Gewand für Frauen"; *Gay*, II, p.303, qui ne cite pour cette acception que des exemples postérieurs à 1387.

que vos avrez mantel et **robe**
 et chaperon a penne grise
 et botes a vostre devise,
 s'ous me dites chose qui vaille."

(*Roman de la Rose*, v.14667-71)⁶¹⁹

Mout fu bien vestue Franchise,
 car nule **robe** n'est plus bele
 de sorquenie a demoiseile;
 fame est plus cointe et plus mignote
 en sorquenie que en cote. (*Roman de la Rose*, v.1214-18)

Au XIII^e siècle, apparaît l'expression *robe linge* qui désigne un vêtement de dessous, une chemise⁶²⁰:

Quant un petit lavé se sont,
 D'unes cotes vestu se sont
 Après les **robes linges** blanques
 Li quens cousi Jehan ses mances,
 Puis mist a son col un mantel. (*Jehan et Blonde*, v.5905-09)

La seconde moitié du XIV^e siècle voit apparaître des expressions nouvelles comme *robe à relever* (ou *de relevailles*) en 1368 qui évoque une chemise de nuit⁶²¹ ou *robe de corps* en 1387, qui désigne un habit de deuil⁶²². Au sens moderne, le mot *robe* ne commence à s'employer qu'à partir du XV^e siècle.

SURCOT, sourcot, sercot, seurcot

Le *surcot*⁶²³ apparaît dans la seconde moitié du XII^e siècle⁶²⁴ pour désigner un vêtement de dessus concurrençant le *bliaut*, qu'il remplace par la suite. A l'origine, le surcot ressemble à la cote tant par sa coupe que par ses manches de rechange. En effet,

⁶¹⁹ Voir aussi le *Roman du comte d'Anjou*, v.6367.

⁶²⁰ Cette acception est attestée pour la première fois vers 1280, dans le roman de Philippe de Beaumanoir, *Jehan et Blonde* (éd. par Sylvie Lecuyer, 1984). *FEW* suit V.Gay dans la datation de cette acception - 1307: *FEW*, XVI, 675; *Gay*, II, p.303: "Toiles pour draps et robe linges, c'est chemises" (*Comptes de Philippe le Bel*). Cf. aussi *God.*, VII, 209; Goddard E., *op.cit.*, p.200.

⁶²¹ *Gay*, II, p.303; *FEW*, XVI, 675; *T-L*, 8, 1349. *TLF* conteste la datation de *FEW* et propose 1387.

⁶²² *FEW*, XVI, 675; *Du Cange*, 6, 198; *T-L*, 8, 1349.

⁶²³ Dérivé de *cote*.

⁶²⁴ Chrétien de Troyes, *Chevalier au lyon*, vv.4368, 5421; *FEW*, XVI, 348; *TLF*, 15, 1158.

il est ajusté à la taille par une ceinture et possède une jupe ample; ses manches peuvent être longues et ajustées, couvrant entièrement celles de la cotte, boutonnées ou lacées du coude au poignet, ou bien courtes, laissant apparaître les broderies du vêtement de dessous.

Les manches étant amovibles, elles sont rarement portées par temps chaud et restent suspendues derrière les épaules; elles peuvent aussi n'être enfilées qu'à moitié, laissant pendre les coudières dont la longueur s'accroît dès le milieu du XIV^e siècle. Vers 1230, est inventé le *surcot* sans manches qui se répand ensuite largement⁶²⁵. Les manches de la cotte apparaissent alors, leur couleur contrastant habituellement avec celle du *surcot*. Celui-ci est fendu des deux côtés par des ouvertures, lacées ou boutonnées, qui s'agrandissent au cours du XIII^e siècle et permettent d'entrevoir le tissu de la cotte⁶²⁶. Le *surcot* peut être muni d'une ceinture ou en être dépourvu, ce qui est généralement le cas pour le vêtement féminin à la fin du XIII^e siècle⁶²⁷.

A la même époque, le surcot des femmes s'allonge: le *Roman de la Rose*⁶²⁸ leur recommande ce geste gracieux de garder toujours une main sur la traîne afin de la soulever pour ne pas s'y prendre les pieds en marchant.

Vêtement de dessus qui se porte fréquemment sans manteau, le *surcot* est fabriqué dans des étoffes généralement plus riches que la cotte, telles l'écarlate, le *cendal*, le *samit* ou le *dyaspre*, qui sont doublées ou bien ourlées de pelleteries⁶²⁹:

⁶²⁵ Enlart, *op.cit.*, p.45.

⁶²⁶ Quicherat, *op.cit.*, p.241; Enlart, *op.cit.*, p.64.

⁶²⁷ Enlart, *ibid.*, p.65; Lundquist, *op.cit.*, p.16.

⁶²⁸ Et se sa robe li trahine
ou pres du pavement s'encline
Si la lieve ancoste ou devant
Si con por prendre un po de vant...
Lors gart que si le pié delivre
Que chascun qui passe la voie
La bele forme du pié voie. (vv.13515-18 et 13522-24)

⁶²⁹ « D'un drap de soie un grant **sercot**, Fouré de vair a relevee ». (*Chevalier as .II. espees*, v.2632-33 – cité dans *T-L*, 9, 877 et dans *God.*, VII, p.524.). Voir aussi *Guillaume de Dôle*, v.2187-90; *Lai de l'Ombre*, v.278-279, cité dans Goddard, *op.cit.*, p.207; ou encore le *Roman du comte d'Anjou*, v.3247-49:
- Tu aras, se tost ez venus,

Il est d'une robe äournez,
 De cote et **surcot** d'un *djapre*,
 Auques pour l'or et roide et aspre;
 S'est la *fourreüre d'ermine*;
 S'a es espales deux sadines
 En or assises du surcot,
 Dont ferme la chevesce et clot. (*Galeran*, v.2042-48)

Il peut être également orné de broderies, de galons, de passementeries et de pierres précieuses:

S'a un **surcot** affublé sus
 Moult chier, fourré de cisemus,
 D'un drap d'Antioche estelé,
 D'orfroiz estoit entour ourlé
 Et listé d'une liste d'or. (*Galeran*, v.2005-09)⁶³⁰

L'encolure du surcot, ou *cheveçaille* (*keveçaille*, *chevaçaille*)⁶³¹, est pourvue d'un *amigaut* qui facilite le passage de la tête, boutonné ou doté d'un fermail, placé sur le côté à la mode ancienne, porté ainsi surtout par les femmes, ou au milieu, et qui peut aller jusqu'à mi-poitrine. L'usage est de porter la *cheveçaille* fermée, mais le *Roman de la Rose* montre *Largesce* qui garde audacieusement le col ouvert, laissant apparaître sa *char alise* à travers la chemise très fine⁶³². De longueur variable, le surcot masculin est souvent fendu devant et derrière, du bas jusqu'à l'enfourchure, pour monter plus facilement à cheval⁶³³.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, il existe des *surcots clos* et des *surcots ouverts*. Ces derniers devenant de plus en plus souvent des vêtements de cérémonie, ils sont

Sercot fourré de vair menus
 Ou biau don, si con je devine.

Les surcots sont fourrés pour l'hiver, mais ils sont *saingles* en été (Goddard, *op.cit.*, p.207). On retrouve la même distinction au XIV^e siècle: "Pour le façon de sourkot saingle" (18 mai 1339, *Cur. des enf. de Jakemon de Bauwegnier*, Arch. Tournai, cité dans *God.*, VII, 524).

⁶³⁰ *Ibid.*, v.4790-92: En un **surcot**, *clos a boutons*
 Et a pierres entour la bouche
 Est Galerent...

⁶³¹ De *chavez* "ouverture de la cote par laquelle on passe la tête", issu du latin *capitium* "ouverture de la tunique par où on passe la tête" et du suffixe *-aille* (*FEW*, II-2, 260, 1165-70). Voir aussi *Gay*, I, p.367; *Bel Inconnu*, v.3296; *Roman de la Rose*, vv. 1061, 1169.

⁶³² *Roman de la Rose*, v.1161-72.

⁶³³ Enlart, *ibid.*, p.47.

fabriqués dans des étoffes somptueuses fourrées ou bordées de riches pelleteries⁶³⁴. Les surcots ouverts peuvent servir également de *surcots à manger*, que l'on revêt à l'intérieur lorsqu'on passe à table⁶³⁵.

Lorsque le costume masculin et féminin se différencie au milieu du XIV^e siècle, les formes et les coupes se multiplient. *Surcot* évoque alors pour les hommes l'habit de cérémonie ou le vêtement populaire⁶³⁶, et pour les femmes une tunique dont les ouvertures latérales s'agrandissent au point de former deux pans verticaux de tissu, un devant et l'autre derrière, retenus sur les épaules et aux hanches par des bandes étroites⁶³⁷. Mais, à la même époque, les surcots à manches sont toujours à la mode⁶³⁸.

Par ailleurs, dans les textes littéraires du XIV^e siècle, *surcot* semble désigner tout vêtement de dessus, se substituant ainsi au mot *robe*:

Lors fist samblant qu'elle fust couchie, sy l'ahert par le pan de son **surcot** en disant: "Or cha, monstres, venés vous ent!" En ce disant ly desquire le pan de sa **robe** et le roy en rit. (*Ysaïe*, § 156)

⁶³⁴ On trouve des mentions du *surcot ouvert*, féminin ou masculin, dès le début du XIII^e siècle (voir *Châtelain de Coucy*, cité ci-dessous) : « Son **sourcot** ouviert, et le caperon » (Juillet 1290, *Test. de Jehan Miache*, Arch. Tournai, cité dans *God.*, VII, 524). Mais elles sont plus nombreuses au XIV^e: « Qui dut son corset devestir Pour le **sercost** ouvert vestir » (Guillaume de Machaut, *Tarbé*, p.86, cité dans Gay, *Glossaire...*, II, p.362); « Le roi de France [Charles VI] seoit en un **surcot** tout ouvert de vermeil verel, fourré d'hermine » (Froissart, III, p.7, cité dans Gay, *ibid.*).

⁶³⁵ Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t.4, pp. 345 et 352, qui cite un extrait du *Roman du Châtelain de Coucy*, v.723-730:

Li soupers estoit aprestés.
Li sires et amont montés
En la salle qui pavée ert,
La dame son **surcot** ouvert
Avoit vestu dès le diner,
Chascun fait le sien apporter,
Puis se vestent communament,
Li s'asséent moult liement.

⁶³⁶ C. Enlart, *Manuel d'archéologie*, t.III, p.75. Il note également que dans le costume court, « à partir de 1340 environ, la *jaquet* (*jaquet* ou *jaquette*) commence à remplacer le surcot et autres vêtements d'ancienne guise » (p.79).

⁶³⁷ Lundquist, *op.cit.*, p.16; Enlart, *op.cit.*, p.92; Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.4, p.358-360. Voir les illustrations de ces ouvrages, notamment la statue d'Isabeau de Bavière (Enlart, p.78).

⁶³⁸ Voir *Du Cange* (VI-VII, p.677), qui cite un manuscrit de la Bibliothèque de Saint Victoris à Paris, daté de 1396: « Deux femmes qui portoient **seurcos** plus longs qu'elles n'estoient environ une aulne, et falloit qu'elles portassent en leur bras ce qui estoit bas ou il trainoit à terre, et avoient aussi poingnés en leurs surcos pendans aux coudes, et leurs tetins troussés en hault ».

Très populaire dès son apparition, le surcot est fréquemment mentionné dans les œuvres littéraires. Parmi nos romans, il est présent dans le *Roman de la Rose*⁶³⁹, *Claris et Laris*⁶⁴⁰, le *Roman du comte d'Anjou*⁶⁴¹, *Ysaïe le Triste*⁶⁴².

Une variété de surcot fait son apparition à la fin du XIII^e siècle: il s'agit de la *cote hardie* (*cotte hardie*, *cotardie*)⁶⁴³. On donne ce nom à un vêtement à jupe ample, sans ceinture et ajusté sur le buste⁶⁴⁴, qui fait partie d'une robe de quatre *garnements* ou plus. Celle des hommes est souvent pourvue de fentes latérales boutonnées, les manches courtes se portant dépassées et flottantes, comme des ailerons. A la fin du XIV^e siècle, ces manches sont largement ouvertes à la hauteur du coude et lorsqu'elles sont étroites, forment de longues coudières pendantes⁶⁴⁵. La *cote hardie* des femmes est assez courte et à jupe flottante; ajustée au buste et à la taille pour bien mettre en valeur le corps⁶⁴⁶, c'est un vêtement très élégant:

Selon l'esté et les yvers
Et la saison des temps divers,
Fault chauce et **cotte hardie**
Courtelette, afin que l'on die:
Vez là biau pié et faiticet. (Eustache Deschamps)⁶⁴⁷

En l'absence de manteau, la *cote hardie* fait office de vêtement de dessus ; elle est alors souvent fourrée⁶⁴⁸.

⁶³⁹ vv. 8484, 8903, 9266, 13685.

⁶⁴⁰ v.21014.

⁶⁴¹ v.3248.

⁶⁴² Voir ci-dessus.

⁶⁴³ Le substantif est composé de *cotte* et *hardie*, participe passé du verbe *hardir* (du francique **hardjan*, proprement "rendre dur", d'où "rendre courageux"), dérivé de l'adjectif *hart* "dur" (cf. l'all. *hart* de même sens).

⁶⁴⁴ Enlart, *op.cit.*, *Index*; Gay, I, p.431.

⁶⁴⁵ Quicherat donne cette définition de la *cotte hardie*: « Le surcot de dessus est muni de longues ailes pendant derrière les bras, ou bien de courts et amples mancherons. C'est la *cotardie* » (*op.cit.*, p.195). Cf. aussi Gay, *Glossaire*, I, p.431.

⁶⁴⁶ Le Chevalier de La Tour Landry parle d'une femme qui, par coquetterie, revêt une *cotte hardie* "défourrée, bien estroite et bien jointe" pour "sembler à avoir plus beau corps et plus gresle" (*Le Livre du Chevalier de la Tour Landry*, *op.cit.*, p.237).

⁶⁴⁷ Cité dans Gay, *ibid.*

Les premières *cotes hardies* sont ouvertes et boutonnées du haut en bas ou bien des deux côtés⁶⁴⁹, et sont munies d'un collet et de manches boutonnées⁶⁵⁰ qui, à la fin du XIV^e siècle, sous le règne de Charles VI, restent ouvertes et pourvues de longues coudières.

Ce vêtement, qui est porté par les gens de toutes les conditions⁶⁵¹, adopte de toute évidence des modulations diverses: le Chevalier de la Tour Landry raconte, en effet, que son père, ayant revêtu une cote hardie "à guise d'Allemagne" pour assister à une fête, a été pris pour un ménestrel.

V. Gay indique également l'existence de *cotes hardies* "à relever la nuit", qui sont probablement ouvertes devant pour être faciles à enfiler⁶⁵².

Les rares mentions de la *cote hardie* dans les œuvres littéraires mettent généralement l'accent sur l'habillement du moment:

...Le conte de Savoie,
A Melans en Lombardie,
Une bonne **cote hardie**
Me donna de .XX. florins d'or.
(Froissart, *Poésies*, II, 11, 341, éd. Scheler)⁶⁵³

Les textes qui mentionnent la *cote hardie* restent assez neutres par rapport à ce vêtement qui aurait dû, comme son nom le suggère, susciter la vive réaction des

⁶⁴⁸ On trouve plusieurs mentions de *cottes hardies* "sans fourrures" ou "simples" qui sous-entendent l'existence de *cottes hardies* fourrées. La ballade d'Eustache Deschamps "Garnissez-vous, avant qu'iver vous fiere" cite une cote hardie *large* parmi d'autres vêtements chauds (*Œuvres complètes*, t.V, p.98-100, N°908).

⁶⁴⁹ Voir Gay, *ibid.*; Enlart, *op.cit.*, pp.76-78 et 95. Gay cite un compte royal de 1390, dans lequel est mentionnée la *cotardie* d'Isabelle de France, fabriquée en écarlate vermeille et garnie de boutons d'argent doré devant et sur les côtés.

⁶⁵⁰ Gay, *op.cit.*, I, p.431: « De cotardia sine penna cum colario et 12 botonis positus in utraque manica, 20 den. » (*Stat. Massiliensia*, 1293).

⁶⁵¹ Voir Gay, *Glossaire*, I, p.431: « une cote hardie pour Jehan le charretier » (*Comptes d'hôtel de Mahaut*, 1317); « pour les charretiers de Monseigneur » (1334).

⁶⁵² *Ibid.*, p. 431: « Pour 4 aulnes de drap baillé à eux celui jour, pour faire cote hardie à relever de nuit, 44 s. par aulne, valent 8 fr. 16 s. » (*Cpte de Geoffroi de Fleuri*, ap. Leber, t.XIX, p.60, 1320) ; « 20 aunes de draps tannez de Louvain pour faire 6 cotes hardies à relever de nuit pour les damoiselles et femmes de chambre de lad. duchesse » (*Cpte d'Et. de la Fontaine*, 1349).

⁶⁵³ Cité dans *God.*, II, 328 et *T-L*, 4, 907.

moralistes. On ne peut que supposer que ce vêtement représente une nouveauté et une *hardiesse* dans l'ajustement du buste, l'ampleur de sa jupe, les fentes latérales, les ailerons flottant derrière le dos, ou bien dans la présence de tous ces éléments à la fois qui font que la *cote hardie* est un des premiers vêtements qui sortent du cadre du classique par son exagération des formes pour être « trop »⁶⁵⁴ que sera un siècle plus tard son héritière, la *houppelande*, on ne trouve plus d'exemples de *cote hardie* postérieurs à 1406.

SOURQUENIE, soucanie, soscanie, souskanie, sorquenie, suscanie

La *sourquenie* est un vêtement de dessus qui fait son apparition à la fin du XII^e siècle⁶⁵⁵, une sorte de surcot ajusté au buste et à jupe large, propre aux femmes⁶⁵⁶ ou porté par les deux sexes⁶⁵⁷⁶⁵⁸. Il n'est pas impossible, comme souvent au Moyen Age, que le terme ait été emprunté pour désigner un vêtement par son tissu, qui ensuite change de forme et, gardant le même nom, devient une robe féminine.

⁶⁵⁴ *FEW* note une variante picarde pour *hardiment* "beaucoup, très" (XVI, 155).

⁶⁵⁵ *Gamil.*, II, 819; *TLF*, 15, 774. L'origine de ce vêtement est incertaine. J.Quicherat (*op.cit.*, p.187), suivi par C.Enlart (*op.cit.*, p.61), pense que « le nom et la chose étaient d'importation méridionale » : « nous savons des Languedociennes, qu'elles (...) fendaient leur sorquanie sur la poitrine, et, par une large ouverture, lacée à de grandes intervalles, elles exhibaient le tissu transparent d'une chemise froncée, plissée, brodée de soie et d'or ». *Gamil.*, *REW* (8441) et *TLF* lui supposent une origine slave, *suknia*, par l'intermédiaire du m.h.all. *sukenie*, "sorte de jacquette". E.R. Goddard remarque la simultanéité de l'apparition de ce vêtement dans les textes allemands et français (*op.cit.*, p.203), ce qui est très probable, vu que ce mot, ayant un rapport avec le tissu, a laissé des traces dans plusieurs langues slaves (cf. pol., ukr. *suknia* "robe, vêtement"; bul. *suknia* "jupe de laine"; russe *sutchit'* "tordre le fil", *sukno* "toile, tissu de laine grossier").

⁶⁵⁶ Gay, *op.cit.*, II, p.356: *soucanie* – "vêtement long à usage des femmes, cote très ajustée à la taille" et p.359: *sourquanie* – "vêtement de femme, long et sans manches, très ajusté à la taille".

⁶⁵⁷ La plupart des historiens du costume et des lexicographes privilégient la définition de la *sourquenie* en tant que vêtement purement féminin. Cependant, elle apparaît à la fin du XII^e siècle, tandis que le costume masculin ne se différencie vraiment du costume féminin qu'au milieu du XIV^e, même si cette tendance à la distinction est plus ancienne, le décolleté de la robe des femmes étant déjà en vogue à la fin du XIII^e. L'apparition d'un vêtement propre aux femmes à cette époque serait donc une révolution dans la mode. Une hypothèse plus probable est que ce vêtement, porté à l'origine par les deux sexes, est préféré aux XIII^e et XIV^e siècles surtout par les femmes, ce qui explique que les œuvres littéraires de cette époque le désignent comme un vêtement féminin.

⁶⁵⁸ En s'appuyant sur un extrait du roman *Robert le Diable*, où "un chevalier... une *blanche suscanie* Ot il vestu por plus biaus estre" (v.1798) *T-L*, 9, 941. Voir aussi *ibid.*: Li ami et les amïes Orent ganz et *sorkenies*... (*Rom.u.Past.* III 30, 20).

Quoiqu'il en soit, les textes révèlent que la *sourquenie* est considérée comme élégante et assez coquette: le roman *Partonopeus de Blois* la décrit *ample desoz, par pans fornie*⁶⁵⁹ et le *Roman de la Rose* la préfère à la cotte qui est un vêtement de coupe plus simple et qui laisse seulement deviner les formes du corps, tandis que la *sourquenie* les met en valeur par son ajustement⁶⁶⁰:

Mout fu bien vestue Franchise,
car nule robe n'est plus bele
de **sorquenie** a demoiseile;
fame est plus cointe et plus mignote
en **sorquenie** que en cote.
La **sorquenie**, qui fu *blanche*,
senefioit que douce et franche
estoit cele qui la vestoit. (v.1214-1221)

Certains textes désignent la *sourquenie* comme un objet de désir, car elle peut faire partie des cadeaux qu'offre un homme à sa bien-aimée⁶⁶¹.

Elle est décrite aussi à plusieurs reprises comme une robe de couleur blanche⁶⁶² qui peut être fourrée de pelleteries:

Vestu ot une **sourquenie**
Toute pareille et bien taillié,
Burrée d'une blanche hermine,
Bonne assez pour une royne.

(G.de Machaut, *Le Livre du voir dit*)⁶⁶³

Dès le milieu du XIV^e siècle, la *sourquenie* tombe en désuétude et le terme *souquenille* désigne désormais un vêtement populaire, une sorte de blouse large et longue portée par les paysans⁶⁶⁴. Celle-ci survit jusqu'au XVIII^e siècle en se

⁶⁵⁹ v.8046.

⁶⁶⁰ Dans ce contexte, la *sorquenie* habille Franchise, ce qui suggère une *robe* "franche", c'est-à-dire qui montre ce qui d'habitude est caché.

⁶⁶¹ Cf. Adam le Bossu, *Jeu de Robin et de Marion*:

Robins m'acata cotele
D'escarlante boine et bele,

Souskanie et chainturele. (Cité dans Gay, *op.cit.*, II, p.359; *T-L*, 9, 941)

⁶⁶² Cf. *Robert le Diable*, v.1798 et *Roman de la Rose*, v.1219, cités ci-dessus.

⁶⁶³ Cité dans Gay, *op.cit.*, II, p.359.

⁶⁶⁴ Godefroy définit d'ailleurs la *soskanie* comme « un vêtement à l'usage des gens de basse condition » (VII, 546) et Quicherat, qui étudie son évolution, note qu'elle est devenue aux XIV^e et XV^e siècles "un

transformant en un vêtement de dessus « avec pèlerine et manches (...) pour les laquais, les cochers et les palefreniers »⁶⁶⁵.

D'autres vêtements de dessus, qui apparaissent au XIII^e siècle, sont rarement mentionnés dans la littérature romanesque alors même qu'ils sont fort répandus à l'époque qui nous intéresse. Faute de données précises, leur coupe et leur place dans la tenue suscitent des hésitations parmi les historiens du costume. Ce sont généralement des pièces intermédiaires comme le *corset*, le *garde-corps*, le *pourpoint* et le *jaque*.

Le *corset* est porté par les deux sexes, même s'il existe un décalage entre l'apparition du corset masculin vers 1239 et son adoption par les femmes qui est datée de 1317⁶⁶⁶. Le corset des hommes est une sorte de surcot, fendu sur les côtés et dont la longueur ainsi que la forme des manches varient: ces dernières sont tantôt longues et larges, tantôt courtes, dépassant à peine le coude⁶⁶⁷. Après 1340, le corset raccourcit mais est toujours pourvu de manches larges. En l'absence de manteau, il joue le rôle de pardessus, fourré de pelleteries pour l'hiver. Il affecte la forme d'une dalmatique ou d'un *tabart*⁶⁶⁸.

Le *corset* des femmes est une robe que l'on met sur la cotte⁶⁶⁹ qui, adoptant des formes diverses, peut être confondue avec d'autres vêtements⁶⁷⁰. Il existe probablement deux types de robe qui portent le nom de *corset*: la première est une robe longue à

sarrau de toile que des pâtres mettaient par-dessus leurs habits" (p.326). Voir aussi Enlart, *op.cit.*, *Index* et p.105.

⁶⁶⁵ Leloir, M. *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes: des origines à nos jours*, Paris, 1992, p.348.

⁶⁶⁶ Gay, *Glossaire*, I, p.435. Il date l'usage du corset masculin de 1239 au milieu du XV^e siècle, et le corset féminin de 1317 jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

⁶⁶⁷ Gay, *ibid.*

⁶⁶⁸ Gay, *ibid.*; Enlart, p.78.

⁶⁶⁹ Gay, *ibid.* E.R. Lundquist pense que le corset peut se porter à la place de la cotte (*op.cit.*, p.23), et C.Enlart que « le corset des femmes se confond avec la cotte et la cotardie » (*op.cit.*, *Index*). Mais Enlart écrit aussi que le corset « à manches larges et courtes » peut être endossé sur la chemise (p.91) avant de remplacer peu à peu la cotte (p.108; Lundquist, *ibid.*).

⁶⁷⁰ A propos de la même illustration (la reine Isabeau de Bavière, fig.59, p.78), C. Enlart présente le vêtement de dessus tantôt comme un surcot ouvert (p.94), tantôt comme un corset (p.95).

manches larges, courtes ou pendantes⁶⁷¹, fendue sur le devant du col à l'enfourchure, qui se lace en dessinant la taille ; la seconde, introduite vers la fin du XIV^e siècle par la mode anglaise⁶⁷², qui se met par-dessus, est courte ou longue et fendue sur les côtés, elle ne possède pas de manches et se confond avec le surcot ouvert⁶⁷³. Le *corset* est porté par les dames de la noblesse autant que par les femmes du peuple, pour lesquelles le laçage sur le devant facilite la tâche de s'habiller seules.

Comme celui des hommes, le *corset* des femmes est doublé ou bordé de fourrure pour l'hiver et peut se porter sans pardessus. Il est parfois doté d'un chaperon⁶⁷⁴. A la fin du XIV^e et au XV^e siècle, le corset est souvent confectionné dans de somptueuses étoffes richement ornées et devient un habit de parade⁶⁷⁵.

Vêtement relativement récent, le corset est rarement mentionné dans la littérature des XIII^e et XIV^e siècles, à l'exception d'œuvres didactiques comme la *Clef d'Amours*:

Robe dois avoir propre et nette
 Au corps et au colet bien fette
 Si que ton **corset** ne ta cote
 Ne fache plique ne hancote. (p.13)⁶⁷⁶

⁶⁷¹ Enlart, *ibid.*, Index.

⁶⁷² Enlart, *op.cit.*, p.94-95; Gay, *op.cit.*, I, p.437. Ils citent le Chevalier de La Tour Landry racontant l'histoire du vieux sire Beaumanoir, d'après lequel cette mode est introduite par « les amies et les meschines aux Anglois »... « qui premierement admenerent cet estat (...) des corsés fendus es costez et lés floutans ».

⁶⁷³ Enlart, *ibid.*

⁶⁷⁴ Cf. Enlart, *op.cit.*, Index; Gay, *op.cit.*, I, p.436-437 (1338, 1371).

⁶⁷⁵ V. Gay et C. Enlart évoquent l'entrée de la reine Isabeau de Bavière à Paris en 1389, lors de laquelle elle porte un corset richement décoré. V.Gay cite également le *Compte du connétable d'Eu* (1338) où sont décrits trois corsets somptueusement brodés: « ...2 corsez d'escorpions semez, enlevez, bordez d'or de Chyppe, et en la poitrine de chascun corset une nef de pelles fines, et deans la nef a 3 dames de bordeure d'or nué, les visages et les mains d'yvoire de ronde taille, et en chascun bout de la nef l'une des dames qui gouvernement lad. nef, et l'autre dame peesche en la rivière et prent cuers à la ligne; et en l'autre costé de la nef une dame d'or nué, secourcié qui peesche cuers à la tribble, et de l'autre costé une autre dame qui peesche à la nasce et prend cuers; et tout le champs de lad. poitrine semé de feuillage de fines pelles grosses, et lad. nef toute semée de grosses pelles fines en manière de clous, et les avirons et lignes et nasces tout d'argent; et les 2 chaperons et la pate devant, un grant compas. Tout entour ced. compas un laceis doublé de grosses pelles fines, et de ced. laceiz yssoit serpentelles de pelles menues et dedenz led. compas une seraine dont le corps est d'yvoire et la queue d'argent esmaillé. Et tenoit lad. femme un cuer de cristal enchastoné en argent et li donnoit la mamèle » (Gay, *op.cit.*, I, p.436).

⁶⁷⁶ Voir d'autres exemples, tirés des comptes et inventaires, dans *God.*, IX, 209; *T-L*, 2, 911.

Pour respecter les règles de la bonne tenue, le corset doit être remplacé par le surcot ouvert au moment de se mettre à table :

Quant on ot chanté (la messe) tout attrait,
Chascun ala à son retrait,
Qui dut son corset dévestir
Pour le sercost ouvert vestir;
Après vint chascuns en sale. (Guillaume de Machault, *Remède de fortune*, p.86)⁶⁷⁷

Autre pièce du costume très proche du corset⁶⁷⁸, le **garde-corps** sert à protéger le corps contre le froid⁶⁷⁹, assurant une fonction similaire à celle de son homonyme militaire⁶⁸⁰. Le garde-corps est muni de courtes et larges manches ou peut en être dépourvu:

Et s'a un **garde cors** sans mances
Qui est de fausses escuscences.
S'est mult bien forrez à nature
De refaites por la froidure. (*De Dame Guile*, Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p.65)

Il est équipé d'un capuchon et possède deux ouvertures sur le devant pour abriter les mains, tandis que le bas du vêtement est fendu des deux côtés. Le garde-corps se met sous le manteau ou la chape⁶⁸¹ et peut être fourré de pelleteries ou rembourré d'ouate⁶⁸². Il se fait en belle étoffe, souvent de soie. Le garde-corps féminin

⁶⁷⁷ Cité dans Gay, *Glossaire*, I, p.437.

⁶⁷⁸ Enlart, *op.cit.*, *Index* et p.47-48. Il s'appuie sur un compte de Mahaut, daté de 1312: « pour faire un gardecorps à la fille madame de Bourgogne... et une pane de menu vair audit corset ». « Ce texte montre qu'entre le *gardecorps* et le *corset* on faisait alors si peu de différence que ces deux mots pouvaient designer le même objet » (commentaire de l'éditeur).

⁶⁷⁹ Selon V. Gay, le garde-corps est une longue robe d'hiver avec ou sans manches (*op.cit.*, p.764). Cf. aussi *T-L*, 4, 134, qui cite la note d'A.Scheler, dans son édition des *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, 1866-1867, p.388: « Le "wardecors", ou garde-corps est le nom d'une pièce d'habillement, longue comme une soutane et fermée par devant, qui se mettait comme une chemise... » Mais d'après J.-M. Richard, éditeur de *Mahaut* (p.161, note 3), « le garde-corps est une robe courte, flottante, avec demi-manches ou sans manches ». Cf. aussi Gay, I, p.764: « Pour 4 aunes de drap pour faire un garde cors pour Robert pour vestir les matins pour la froidure, 44 s. » (*Arch. de Pas-de-Calais*, A, 143³ - 1312).

⁶⁸⁰ Voir *T-L*, 4, 134; DEAF, G2, p.236.

⁶⁸¹ « Il avoit sa chape despoilliee, et demouroit en son gardecors ou en sa cote » (*Vie de St Louis*, Rec. de hist. de France, t.XX, p.74) (Gay, *op.cit.*, I, p.764). Cette phrase a sans doute suggéré à F. Piponnier que *garde-corps* est synonyme de *cotte* (*Se vêtir au Moyen Age*, *Glossaire*, p.191).

⁶⁸² Enlart, *op.cit.*, p.48.

est plus court que le vêtement masculin⁶⁸³, mais lui aussi est fendu latéralement, possède des manches larges et un *amigaut* qui, doté d'un fermail ou fermé par des boutons, est plus important que chez les hommes⁶⁸⁴.

Le **pourpoint** (*porpoint, porpoinct, parpoint*)⁶⁸⁵ est un autre vêtement en usage dès le XIII^e siècle, qui fait d'abord partie du costume militaire avant d'être adopté dans la tenue civile, passant de vêtement de dessous à celui de dessus.

Participe passé substantivé du verbe *pourpointre* "piquer", *pourpoint* désigne à l'origine un vêtement masculin de dessous, fait en double toile piquée et rembourrée, porté sous le haubert afin d'amortir les coups et de réduire le frottement des mailles contre la peau. Il représente une variété de *cotte gamboisée*, c'est-à-dire rembourrée d'étoupe⁶⁸⁶. Il est confectionné ordinairement en coton⁶⁸⁷, sous l'appellation *auqueton*, mais dès la fin du XIII^e siècle, on utilise d'autres tissus, tels le cendal, le samit ou le siglaton, dont la richesse témoigne que le pourpoint est destiné à être vu⁶⁸⁸. Dans le *Roman du comte d'Anjou*, le pourpoint est le premier vêtement à être mentionné dans la description de l'équipement des soldats. Cela signifie qu'à cette époque le pourpoint,

⁶⁸³ Selon V. Gay, le garde-corps des hommes nécessite pour sa confection quatre aunes de drap, tandis que la moitié de la même étoffe suffit pour la fabrication de l'habit féminin (*Glossaire*, I, 764).

⁶⁸⁴ C.Enlart l'explique par la nécessité pour les nourrices d'avoir une fente devant plus longue (p.65).

⁶⁸⁵ Du latin *perpunctus* (*FEW*, VIII, 261b), attesté dès 1215 (*T-L*, 7, 1540).

⁶⁸⁶ Enlart, *op.cit.*, p.73; Quicherat, *op.cit.*, p.205. L'extrait du poème de Guillaume de Digulleville, cité dans *God.*, X, 392, confirme cette idée:

Et tout ainsi comme fait est
De pointures le gambezou,
Et pource **proupoint** l'appelon. (*Trois pèlerinages*, f° 38^e)

⁶⁸⁷ Enlart, *op.cit.*, *Index*; Quicherat, *op.cit.*, p.205). Cf. aussi la citation dans *T-L*, 7, 1540:

Mès li **porpoinz** fu desoz (unter dem hauberc) d'auqueton,
Qui de la mort garanti le gloton. (*Aymeri de Narbonne*, v.2812-13)

⁶⁸⁸ Cf. Viollet-le-Duc, qui date l'apparition du pourpoint de la fin du XIII^e siècle, pense qu'à cette époque « seul le peuple se montrait en pourpoint » (*Dictionnaire du mobilier*, t.4, p.208). Voir aussi Piponnier, *op.cit.*, p.82.

qui peut être garni de têtes de clous aux piqûres⁶⁸⁹, remplace le haubert dans l'équipement des simples soldats, car il est plus léger:

En est venus tant en la vile
C'on lez prisa a trente mile,
A lances et a arbalestes,
Vestus de **parpains**, et lez testes
Orent de bacinés couvertes. (v.7113-17)

C'est ainsi que, porté comme vêtement de dessus, il passe vers le milieu du XIV^e siècle dans le costume civil et devient un vêtement indispensable dans la tenue des gens "de robe courte". Vers la fin du XIV^e, alors rehaussé d'un col, il disparaît fréquemment sous le jaque⁶⁹⁰, de forme analogue, ou la houppelande.

Grâce à sa garniture et à une coupe savante, il modèle les formes du corps selon le goût dominant: le vêtement, qui ne fait pas de plis, dessine une poitrine bombée et une taille fine. Le pourpoint se fait avec ou sans manches⁶⁹¹; ajustées à l'avant-bras et boutonnées, elles peuvent être d'une autre étoffe. Le pourpoint ne descend pas au-dessous des hanches et se fixe aux chausses au moyen d'aiguillettes qui passent dans des œillets sous la ceinture, les braies dissimulant le raccord. Il possède une ouverture devant, lacée⁶⁹² ou boutonnée⁶⁹³.

Au XIV^e siècle, on confectionne des pourpoints "à grandes assiettes", c'est-à-dire à grandes emmanchures, qui permettent plus d'aisance aux mouvements et qui illustrent le savoir-faire des tailleurs de l'époque. L'exemple le plus célèbre est le

⁶⁸⁹ Quicherat, *op.cit.*, p.205.

⁶⁹⁰ Enlart, *op.cit.*, *Index*; Gay, *op.cit.*, II, p.273.

⁶⁹¹ Cf. Gay, *op.cit.*, II, p.273; Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.4, p.208.

⁶⁹² Gay, *Glossaire...*, II, p.273: « Pour trois quartiers de ruban d'or de Chippre... pour mectre et asseoir sur la lasseur par devant de deux pourpains de broderie à cerfs volans pour le roy et mondit le duc de Thouraine, pour ladite feste de la venue de la royne [à Paris]. Pour deux aunes de las de soye vermeille pour lassier lesdits pourpains ». (1388; *Arch. nat.*, KK 20 fol. 101.). J.Quicherat considère l'ouverture sur le devant comme un détail qui distingue le pourpoint du gipon, car celui-ci est ouvert sur les côtés (*op.cit.*, p.227). F.Piponnier pense que le pourpoint est « le plus souvent boutonné sur toute sa longueur au XIV^e siècle (...) parfois lacé au XV^e siècle » (*op.cit.*, p.82), mais l'extrait cité dans Gay prouve que le pourpoint se lace aussi au XIV^e.

⁶⁹³ Cf. Enlart, *op.cit.*, fig.54, p.75; fig.55, p.76.

"pourpoint de Charles de Blois", assemblé de trente-deux pièces et broché d'un dessin à aigles et lions inscrits dans des octogones.

Vêtement relativement récent dans le costume militaire et civil, le pourpoint n'apparaît que rarement dans les textes littéraires des XIII^e et XIV^e siècles⁶⁹⁴. Il sera mentionné surtout les siècles suivants⁶⁹⁵, faisant partie de multiples expressions figurées⁶⁹⁶.

Similaire au pourpoint, le *jaque*⁶⁹⁷ se porte dès le XIV^e siècle et devient fort à la mode sous les règnes de Charles VI et de Charles VII, passant du costume militaire à la tenue civile. Ajusté et court, mais légèrement plus long que le pourpoint, puisque descendant à mi-cuisse, le jaque est fabriqué en laine, en coton ou en soie et peut être brodé et orné de pierres précieuses, voire même de clochettes⁶⁹⁸. Froissart mentionne un jaque revêtu par Charles VI, en velours noir⁶⁹⁹.

Dans le costume militaire, le jaque se pose sur le haubert⁷⁰⁰; dans la tenue civile, il se porte sur le pourpoint⁷⁰¹. Comme celui-ci, il est rembourré, souvent de soie⁷⁰², boutonné devant et dessine une poitrine bombée, des épaules larges et une taille fine. Une ceinture est posée sur les hanches, sous la taille.

⁶⁹⁴ On ne le recense que dans quelques descriptions de l'équipement militaire, les auteurs préférant citer l'hoqueton, et plus rarement encore en tant que vêtement civil (cf. *T-L*, 7, 1540; *God.*, X, 392).

⁶⁹⁵ Il sera mentionné notamment dans les œuvres de Christine de Pisan, Villon, Rabelais, etc.

⁶⁹⁶ Ces expressions, dans leur majorité, évoquent le vêtement ajusté qui moule bien le corps : *fournir son pourpoint* "bien manger" (*Cent Nouvelles nouvelles*, LXXXIII), *moule de pourpoint* "corps" (XVII^e s.), *y laisser le moule du pourpoint* "être tué" (XVII^e s.), *sauver le moule du pourpoint* "se sauver soi-même" (XVII^e s.) (*FEW*, VIII, 262).

⁶⁹⁷ Le sobriquet donné aux paysans insurgés en 1358, aurait été repris pour nommer le vêtement, en souvenir de celui porté par ces gens. Mais la date d'apparition du jaque est incertaine. Enlart, qui n'établit aucun rapport avec la Jacquerie, propose la date de 1340 environ; *FEW* (V, 8), celle de 1364.

⁶⁹⁸ "Son jaques qui estoit de clochettes garnis" (*Chron. rim. Du Guesclin*, II, p.207, cité dans Gay, *Glossaire*, II, p.53).

⁶⁹⁹ « Et avoit vestu un noir jaque de velours qui moult l'eschauffoit » (1392, Froissart, *Chroniques*, III, 160, cité dans Gay, II, p.53).

⁷⁰⁰ « S'avoit chascun un jaques par-dessus le haubert » (*Chron. rim. Du Guesclin*, II, p.193, cité dans Gay, II, p.53).

⁷⁰¹ Voir Enlart, *op.cit.*, *Index (Pourpoint)*, p.79; Gay, *op.cit.*, II, p.273.

⁷⁰² Voir par exemple dans Gay, *Glossaire*, II, p.52: « S'ot un jaque moult fort de bonne soie rempli » (1383 – *Chron. Du Guesclin*, II, p.224).

Le diminutif de jaque, *jaquette*, souvent considéré comme synonyme⁷⁰³, désigne en fait un vêtement descendant jusqu'aux genoux, coupé à la taille et pourvu d'une courte jupe⁷⁰⁴.

CHAPE, cape, chappe, cappe

Le mot *chape*⁷⁰⁵ désigne un large manteau à capuchon, dont l'usage est très ancien dans l'Église, mais aussi en tant que vêtement civil.

Dans le costume séculaire, la chape est un manteau long porté aussi bien par les hommes que par les femmes, destiné à les préserver de la pluie pendant les voyages⁷⁰⁶. Elle peut être soit fermée et enfilée par la tête, ce qui l'assimile à la chasuble, soit ouverte devant et fermée à l'encolure par un fermail. Souvent, des fentes sont aménagées pour passer les bras⁷⁰⁷.

La chape est portée par les gens de toutes les classes⁷⁰⁸ car elle protège bien des intempéries. Elle est confectionnée dans des lainages travaillés devenus pratiquement imperméables⁷⁰⁹, ce type portant couramment le nom de *chape a pluie*⁷¹⁰ ou de *chape a aige*⁷¹¹. Mais on réalise aussi des chapes de cérémonie dans des étoffes plus luxueuses, qui seraient à l'origine du vêtement liturgique⁷¹².

⁷⁰³ *Ibid.*, *Index*, p.79.

⁷⁰⁴ Piponnier, *op.cit.*, *Glossaire*.

⁷⁰⁵ Du bas latin **cappa* signifiant "capuchon", *FEW*, II, 269.

⁷⁰⁶ Voir Enlart, *Index*; *Galeran de Bretagne*, éd. par Lucien Foulet, *Glossaire*: "chape – manteau de voyage".

⁷⁰⁷ Enlart, *op.cit.*, p.68.

⁷⁰⁸ C. Enlart et E.R. Goddard citent des œuvres où la chape est portée par des rois aussi bien que par des soldats, des pèlerins, etc.

⁷⁰⁹ Enlart, *op.cit.*, p.51.

⁷¹⁰ Elle est aussi appelée *pluvialis*.

⁷¹¹ *L'Escoufle*, v.3583.

⁷¹² Enlart, *op.cit.*, *Index*; Piponnier, *op.cit.*, *Glossaire* et p.146.

La chape est un vêtement des plus conservateurs, sa coupe ayant très peu évolué au fil des siècles. Seules quelques nouveautés, comme les manches⁷¹³ et le capuchon amovible, apparaissent aux XIII^e et XIV^e. Une phrase dans *Perceforest* suggère cependant que la chape peut être portée de différentes manières:

Et quant elle eut aidie a armer le jenne chevalier, elle l'afubla d'une **chappe** a la maniere du paÿs, qui moult bien lui couvroit ses armes. (III^e partie, t.2, XXXVI, 1664-1666)

Souvent fourrée, la chape de parade est pourvue de manches de toute évidence très larges puisque, pour les garnir, il faut jusqu'à deux cents ventres de petit-gris⁷¹⁴:

Quant fu vestus et atornés,
D'une **cape** s'est afublés
D'*escrelate*, si est *fourree*
D'ermines fin et s'est *orlee*
D'un bas sebelin noir canu. (*Amadas et Ydoine*, v.3775-79)

Ele ot d'une **chape** *forree*
mout bien, si come je recors,
abréé et vestu son cors. (*Roman de la Rose*, v.398-400)

Au cours du XIII^e siècle, le capuchon de la chape, appelé *chaperon*, souvent fourré lui aussi, devient indépendant⁷¹⁵; muni d'une petite pèlerine, il se met alors par-dessus la chape ou d'autres vêtements de dessus. Le bout du capuchon, la *cornette*, s'allonge, si bien qu'à la fin du siècle, le chaperon peut se porter comme une coiffure: la

⁷¹³ FEW définit *chape* comme "nom de plusieurs sortes de manteaux amples et sans manches" (II, 269), mais les manches sont souvent mentionnées dès le XIII^e siècle: Saint Louis revêt une chape à manches pour souper, car un de ses chambellans avait oublié sa robe de dessus... avec laquelle il avait coutume de manger". (*Vie de Saint Louis par le Confesseur de la reine*, ch.13, p.311, cité dans Gay, *op.cit.*, II, p.322). Voir aussi Enlart, *op.cit.*, *Index*; *God.*, IX, 41; Lundquist, *op.cit.*, p.18, etc. Dans le costume ecclésiastique, plus codifié, l'usage des manches est proscrit sous le pontificat du pape Innocent III et de ses successeurs.

⁷¹⁴ Voir *Compte de Geoffroy de Fleuri*, 1317, cité dans Gay, *op.cit.*, I, p.20: "Pour le sacre de Madame la royne. – Pour la fourreure d'une **chappe** de drap d'or qu'elle vesti à l'entré de Rains, tenant 226 ventres et pour les manches de lad. chappe 200 ventres et pour le chaperon de chappe 104 ventres".

⁷¹⁵ Lundquist, *op.cit.*, p.18.

longue cornette est enroulée autour de la tête, pendant d'un côté; de l'autre, pend la *goulée*, devenue *patte* ou *coquille*⁷¹⁶. Cette mode est très répandue au XIV^e siècle.

La chape féminine possède une coupe identique à celle des hommes, mais elle est généralement fermée et parfois serrée par une ceinture:

Une **chape à pluie** afubla,
De suz la chape se fist ceindre,
Et od une *ceincture* estreindre. (*Roman de la Rose*, v.7180-82)

Au XIV^e siècle, la chape de parade est un vêtement très luxueux, orné de broderies et de pierres précieuses⁷¹⁷, mais la chape du peuple reste un manteau modeste et utilitaire, élément indispensable du costume.

Le verbe habituellement employé pour désigner l'action de mettre la chape est *afubler* (*affubler*, *afuler*, *aflubler*)⁷¹⁸; *desafubler*, *desfubler* et *deffubler* sont les diverses formes du verbe qui exprime l'action de l'ôter. Le verbe *enchaper* signifie "couvrir d'une chape"⁷¹⁹ et *enchaperonner* "coiffer d'un chaperon"⁷²⁰.

Dans l'imaginaire médiéval, la chape est représentée comme un vêtement composé de deux parties indissociables, le corps de la chape⁷²¹ et le chaperon, ce qu'illustrent des proverbes tels que *mal fait la chappe qui ne fet le chaperon; qui a faite la chape il doit faire lou chaperon; ... qui boit sa chape atout le chaperon*⁷²².

⁷¹⁶ Enlart, *op.cit.*, *Index*.

⁷¹⁷ « A Madame la duchesse d'Orléans pour une **chappe** de veloux azur alexandrin, brodée de fleurs de lis d'or de Chippe et pourfillée de perles en laquelle il y a ou *corps* de lad. chappe, ès manches et ou chapperon fleurs de lis de broderie pourfilées comme dit est... » (1389 - *Comptes royaux*, ms., Biblioth. Richel., 6762, p.56; cité dans Gay, *op.cit.*, I, p.322). D'après V.Gay la chape est souvent ornée d'*orfrois*, mais C. Enlart (p.86) et E.R. Goddard (p.81) affirment que l'*orfrois* est un ornement propre au *mantel*.

⁷¹⁸ On rencontre d'autres verbes dont *embruncher*, qui apparaît dans *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1687.

⁷¹⁹ Du XII^e au XV^e siècle - *FEW*, II, 273.

⁷²⁰ A partir du XII^e siècle - *ibid.*, 270.

⁷²¹ Voir aussi: « Pour les deux surcots et le *cors* de la chape... » (*Cpte d'Et. de La Fontaine*, ap.Leber, XIX, p.102 – 1350, cité dans Gay, *op.cit.*, I, p.302).

⁷²² J. Morawski, *op.cit.*, proverbes 1170, 1790, 2342.

Manteau ample, la chape est présente dans la littérature comme un vêtement qui aide les personnages à se déguiser. Elle dissimule l'habillement du dessous, qui permet d'identifier le héros, ou encore des objets, telle l'épée d'un traître:

Et d'autre part Gadiffer se mesla entre le commun poeuple, embrunché de sa **chappe** comme par devocion pour soy mieulx muchier et celer. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1686-89)⁷²³

La u Aucassins et Nicolete parloient ensamble, et les escargaites de le vile venoient tote une rue, s'avoient les *espees* traites desos les **capés**, car li quens Garins lor avoit commandé que, se il le pooient prendre, qu'i l'ocesissent. (*Aucassin et Nicolette*, XIII, 26)

Au sens figuré, la chape apparaît comme la cachette idéale qui dissimule les désordres de la conduite et les pensées secrètes. Dans le *Roman de la Rose*, un mari qui couvre par sa naïveté les désordres de son épouse, s'exclame :

Vous fetes de moi **chape a pluie!** (v.8481)⁷²⁴

Élément indispensable du costume, à la fois modeste et utilitaire, la chape fait partie d'un nombre important d'expressions proverbiales telles que *faire la chape a choe* « profiter de toutes les occasions favorables, au détriment d'autrui »⁷²⁵; *chape cheüe* « bonne aubaine due à une mésaventure ou à la négligence d'autrui » (XII^e-XIII^e siècles)⁷²⁶; *garder sa chape* "veiller à sa sécurité"⁷²⁷.

La chape tombe en désuétude après le XIV^e siècle, mais la forme *cape* subsiste pour désigner un manteau court « largement ouvert sur le devant, avec ou sans collet », porté sous les règnes de Henri II, Charles IX et Henri III⁷²⁸.

⁷²³ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1665, 1754, 1980).

⁷²⁴ *T-L*, 2, 234.

⁷²⁵ *FEW*, II, 269; *God.*, II, 59.

⁷²⁶ *FEW*, II, 273.

⁷²⁷ R. Boulengier-Sedyn, *Le vocabulaire de la coiffure en ancien français étudié dans les romans de 1150 à 1300*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970, p.42.

⁷²⁸ Gay, *Glossaire*, I, p.276.

MANTEL, mantiel, manteau

Le terme *mantel*⁷²⁹ est attesté dès le X^e siècle⁷³⁰ pour désigner un vêtement qui se met par-dessus les autres habits et protège du froid.

Le manteau est un vêtement large, sans manches, de longueur variable habituellement fendu devant, plus rarement sur un ou deux côtés⁷³¹, et retenu par une agrafe. Au XIII^e et au début du XIV^e siècle, le type le plus répandu est circulaire, simplement posé sur les épaules et maintenu par une cordelière sur la poitrine⁷³². Cette cordelière, appelée *atches*, peut être fixée au fermail du surcot afin d'empêcher le manteau de glisser en arrière, ou être tenue à la main, geste habituel et élégant⁷³³. Ainsi, à l'instar du verbe *desafubler*, utilise-t-on le verbe *deslacier* pour signifier "ôter le manteau"⁷³⁴. Quelquefois, dans le manteau féminin, la cordelière peut descendre pour se prendre dans la ceinture⁷³⁵. Les *atches* sont passées au travers de plaques, faites d'un métal précieux, dont le plus prisé est l'or, et qui portent le nom de *tassels*⁷³⁶:

Puis lor afublent .II. mantiaus,
Dont d'or estoient li tassiaus. (*Claris et Laris*, v.3549-50)

Vêtement de dessus, habit riche, le manteau est fabriqué dans les étoffes les plus somptueuses de soie ou de laine. On remarque qu'au début du XIII^e siècle, les textes insistent volontiers sur la richesse et la diversité des tissus: on trouve des manteaux en *samit*⁷³⁷, en *diaspre*⁷³⁸ ou en *ostorin (osterin)*⁷³⁹. Vers la fin du siècle, l'écarlate est la

⁷²⁹ Du latin *mantellum*, diminutif de *mantum*. *Mantum* est attesté au VII^e siècle (Isidore de Séville).

⁷³⁰ FEW, VI, 272.

⁷³¹ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.51: « L'usage de l'agrafer sur l'épaule droite comme la chlamyde antique se perpétue aux XIII^e et XIV^e siècles, surtout dans le Midi ».

⁷³² A partir de 1210, selon G. Demay (*op.cit.*, p.98).

⁷³³ Cf. illustrations dans Enlart, *op.cit.*, pp. 61 et 66; Demay, *op.cit.*, p.98.

⁷³⁴ *Partonopeus*, v.7447.

⁷³⁵ *Ibid.*, p.66.

⁷³⁶ Cf. Lundquist, *op.cit.*, p.17; Goddard, *op.cit.*, pp.2, 14, 164, 209. Le terme générique de *tassel* s'applique aux bandes, empiècements ou ornements rectangulaires en orfèvrerie ou en broderie (voir Enlart, *op.cit.*, *Index*, p.601).

⁷³⁷ *Bel Inconnu*, v.2397.

⁷³⁸ *Bel Inconnu*, v.4233.

plus fréquemment mentionnée⁷⁴⁰ mais, à la même époque et au XIV^e siècle, le choix de l'étoffe est moins précisé: *drap de soie a or bendé*⁷⁴¹, *mantel d'or*⁷⁴², *d'or massis*⁷⁴³. Le manteau est toujours fourré avec les pelleteries les plus riches, comme l'hermine, le menu vair et la zibeline, qui sont mises en valeur dans les textes: *manteau sibelin*⁷⁴⁴, *mantel (...) fourré d'ermine*⁷⁴⁵. Lorsqu'il est garni de deux fourrures, la plus précieuse est mise au col; le plus souvent, il s'agit de zibeline:

Molt estoit riches ses **mantials**:
 Deus *sebelins* ot as tasials,
 La pene fu et bonne et fine
 Et si estoit de blanc *ermine*. (*Bel Inconnu*, v.3281-84)⁷⁴⁶

Jusqu'à la moitié du XIII^e siècle, on relève des mentions de manteau qui se posent sur la tête⁷⁴⁷:

Un chevalier ki dou chastiel
 Estoit issus et d'un **mantiel**
 Avoit son chief envolepé. (*Roman de la Violette*, v.4721-23)

Si le manteau est ourlé de fourrure au collet, les femmes peuvent le porter sur la tête de façon à ce qu'elle encadre le visage, joignant ainsi à la protection contre le froid la mise en valeur de la figure:

Et d'un **mantiel** fu *afublee*
 D'un *vert samit* o riche *hermine*;
 Molt estoit biele la meschine.
 Les *ataces* de son **mantiel**,
 De fin or furent li *tasiel*.
 Desus sa teste le tenoit,
 L'orle les sa face portoit;
 Li *sebelins*, qui *noirs* estoit,
 Les le blanc vis molt avenoit;
 N'avoit vestu fors sa chemisse, (*Bel Inconnu*, v.2396-2405)⁷⁴⁸

⁷³⁹ *Blancandin*, v.175; *Bel Inconnu*, v.4226.

⁷⁴⁰ *Escanor*, v.1638; *Clariss et Laris*, vv. 3010, 14079, 21743.

⁷⁴¹ *Clariss et Laris*, v.1254.

⁷⁴² *Roman du comte d'Anjou*, vv.2859, 2991.

⁷⁴³ *Meliador*, v.25729.

⁷⁴⁴ *Roman de la Rose*, v.8902.

⁷⁴⁵ *Roman du comte d'Anjou*, vv.2859, 2991.

⁷⁴⁶ Voir aussi *Partonopeus*, v.7447-55; *Escoufle*, v.8913-16; *Bel Inconnu*, v.2396-2405.

⁷⁴⁷ Voir R. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.160. Déjà chez Plaute, le mot *mantellum* signifie "voile" (Bl.-v.W., *Dictionnaire étymologique*).

Dans cet extrait, le manteau est fourré d'hermine et ourlé de zibeline noire, les deux fourrures les plus riches et les plus prisées au Moyen Age.

Vêtement d'aspect riche, orné de broderies et de pierres précieuses, le manteau est le signe du haut rang et fait la fierté de celui qui le porte. Le costume populaire ne connaît pas le manteau, mais uniquement la chape et ses déclinaisons⁷⁴⁹. Dans la littérature romanesque, vêtement aperçu en premier dans le costume d'un personnage, le manteau est l'une des marques qui indiquent la condition sociale⁷⁵⁰. Les textes montrent aussi que le manteau doit être retiré en présence d'un haut personnage⁷⁵¹.

La taille du manteau peut varier. Il peut être plus court que les autres vêtements ou de même longueur; il est parfois très long, voire traînant, quand il fait office de vêtement de cérémonie, comme celui revêtu par Aelis pour son couronnement:

Ele ot d'un biface treslis
Cote et **mantel** qui li traîne,
La pen' ert a pourfil d'ermine,
D'un sebelin noir losengie. (*Escoufle*, v.8914-17)⁷⁵²

⁷⁴⁸ Voir aussi *Partonopeus*, v.7447-55; *Bel Inconnu*, v.3281-84.

⁷⁴⁹ Sur la différence entre le manteau et la chape, voir : Goddard, *op.cit.*, pp. 81, 163; Quicherat, *op.cit.*, pp.165, 196. Viollet-le-Duc écrit dans son *Dictionnaire du mobilier français* qu'à l'époque médiévale « le manteau et la manière de la porter sont une marque de noblesse dont la trace ne s'efface guère qu'à la fin du XIV^e siècle » (*op.cit.*, t.4, p.100).

⁷⁵⁰ Sur la symbolique du manteau, voir L. Foulet, *The Continuations of the Old french Perceval of Chrétien de Troyes*, edited by William Roach, vol. III Part 2, *Glossary of The First Continuation*, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1955, p.177-180.

⁷⁵¹ E.R. Goddard date ce geste de la fin du XII^e siècle, citant plusieurs extraits du *Roman de Guillaume de Dôle* (vv.970, 4702, 5250): "Toward the end of 12th century the mantel was removed in the presence of a person of higher rank", *op.cit.*, p.164. Un geste similaire existe cependant dans la *Chanson de Roland*, où le fait d'enlever son manteau est un signe à la fois de bonne foi et de courage:

Afublez est d'un *mantel sabelin*
Ki fut cuverz d'une palie alexandrin;
Getet le a tere, sil receit Blancandrins;
Mais de s'espee ne volt mie guerpier,
En sun puign destre par l'orie punt la tint.
Envers le rei s'est Guenes aproismiez,
Dient paien: "Noble baron ad ci!" (*Chanson de Roland*, v.462-76, éd. de P.Jonin)

⁷⁵² Voir aussi *Claris et Laris*, vv.9351, 10518 (*court*), 7287, 29157 (*grant*), 22896 (*grant et le*), 21744 (*qui traîne*).

Le *Roman de la Rose* nous renseigne sur la manière élégante de porter le manteau: afin d'attirer l'attention sur le vêtement et bien dessiner le corps, celui-ci ne doit être ni trop large ni trop étroit ; en outre, le geste d'écarter les pans du manteau doit évoquer la parade du paon:

Et s'ele est tex que mantel port,
 si le doit porter de tel port
 qu'il trop la veüe n'anconbre
 du bel cors a cui il fet onbre;
 et por ce que li cors mieuz pere,
 et li teissuz don el se pere,
 qui n'iert trop larges ne trop grelles,
 d'argent dorez, a menuz pelles,
 et l'aumoniere toutevoie,
 qu'il rest bien droiz que l'an la voie,
a .II. mains doit le mantel prandre,
e les braz eslargir et estandre,
soit par bele voie ou par boe;
et li souviagne de la roe
que li paons fet de sa queue:
 face ausinc du mantel la seue,
 si que la penne, ou vere ou grise,
 ou tel con el l'i avra mise,
 et tout le cors en apert montre
 a ceus qu'el voit muser encontre. (v.13525-44)

Au XIV^e siècle, le manteau à cordelière est porté plus rarement, celui fendu du côté droit étant de nouveau en vogue⁷⁵³. Il peut être boutonné ou lacé et posséder un capuchon ainsi que des manches⁷⁵⁴. Dès la fin du siècle précédent, la mode a créé de nombreux types, destinés chacun à une activité précise, mais dont la coupe n'est pas toujours facile à restituer⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Enlart, *op.cit.*, p.85; Gay, *op.cit.*, II, p.111: « Un grand **mantel** fendu à un costé, tout fourré de menu vair pour mgr le dauphin » (D. d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, 88).

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.86.

⁷⁵⁵ Voir Gay, *op.cit.*, II, p.112: manteau à *alemant* (1328; Enlart, *op.cit.*, p.69 - 1312), manteau *froncé* (1376), manteau à *chevaucher* (1386), manteau à *peigner* (1392), *mantel a fons de cuve* "grand manteau taillé en rond" (*FEW*, VI, 272; Enlart, p.51).

Avec l'apparition de la houppelande vers le milieu du XIV^e siècle, le manteau passe de mode, mais continue de distinguer les gens de robe longue, avocats et universitaires⁷⁵⁶.

Dans les textes du XIII^e et du début du XIV^e siècle, le manteau est perçu comme un vêtement qui finit le costume et qui est très éloquent sur son propriétaire. Il est souvent employé au figuré pour désigner les traits de caractère que l'on peut "endosser":

J'aim mieuz devant les genz orer
et affubler ma renardie
du **mantel** de papelardie. (*Roman de la Rose*, v.11492-94)⁷⁵⁷

Au XIV^e siècle, le manteau continue à être mentionné en tant qu'habit d'apparat revêtu pour des occasions solennelles⁷⁵⁸ ou offert en riche cadeau⁷⁵⁹, mais on ne trouve plus de descriptions généreuses de son étoffe et de ses ornements, les textes faisant plutôt allusion à ses fonctions d'envelopper et de protéger le corps. Par extension, le manteau, à l'instar de la chape, se distingue par sa propriété de cacher, aux sens littéral et figuré⁷⁶⁰; le geste de couvrir quelqu'un de son manteau, qui est interprété comme "le prendre sous sa protection", est largement exploité par la littérature romanesque :

Car il fut vray que, tantost que je l'eus baisie et que je vey ses membres tous nuds, je la commençay a amer comme maleureux, puis l'afublay de mon **manteau**, ce fut la grant peau que je desvesti. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 239-242)⁷⁶¹

⁷⁵⁶ Quicherat, *op.cit.*, p.228: « Cet habillement était devenu l'uniforme des hommes de loi et des hommes de plume. Il était pour eux un signe d'autorité et la garantie des privilèges attachés à leur état ». Voir aussi Du Cange, IV-V, 234: « Mantellum quasi advocatorum vestis esset propria (an 1385) » et *FEW*, VI, 273: *mantel* – "robe d'avocat" (1385).

⁷⁵⁷ Cf. *ibid.*, v.15909:

l'autre, qui par veu s'umilie,
prant un **mantel** d'ypocrisie,
don an fuiant son panser queuvre.

⁷⁵⁸ Cf. *Roman du comte d'Anjou*, vv.2857-59, 2991, 6367; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIX, 420; *Meliador*, vv.25727-31, 29750-55.

⁷⁵⁹ *Roman du comte d'Anjou*, v.2836; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 131-140.

⁷⁶⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 323-325; t.2, XXXIX, 170-173: « Ce fait, ilz s'armerent secretement dessoubz leurs manteaux et en ce point monterent au chastel, ou ilz trouverent le roy de l'Estrange marche atout petite compaignie ».

⁷⁶¹ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 161-173.

Les siècles suivants, le manteau conservera ces propriétés qui serviront de base à de nombreuses locutions proverbiales⁷⁶².

Aux XIII^e et XIV^e siècles, il existe d'autres types de pardessus, différents du *mantel* ou de la chape, mais dont la coupe suscite des hésitations. En effet, ils ne sont décrits ni dans les œuvres littéraires, ni dans les livres de comptes et inventaires, à l'exception de quelques traits, comme la fourrure des manches et du capuchon qui peut être présente ou absente. En même temps, la plupart de ces vêtements possèdent des caractéristiques similaires ce qui rend difficile leur identification dans les documents iconographiques. Ces pardessus étant rarement mentionnés dans la littérature romanesque, nous nous limiterons à une présentation rapide.

La **cloche** (*cloke*) est une sorte de chape qui est revêtue en voyage ou par les gens d'Eglise⁷⁶³. Comme son nom l'indique, elle est étroite en haut et plus large en bas⁷⁶⁴, fendue devant et derrière ou sur le côté⁷⁶⁵ pour pouvoir monter à cheval⁷⁶⁶. La cloche peut être pourvue d'un capuchon⁷⁶⁷ et fourrée, selon la saison, de *cendal* ou de pelleteries⁷⁶⁸:

De camelin pour la pourriere

Avoient **clokes** paringaus

Fourrees de vermeus cendaus (*Jehan et Blonde*, v.5454-56)

⁷⁶² Voir *God.*, X, 119: fig. *sous le mantel de* "sous le couvert de, à l'abri de" (XVI^e s.), *prendre un mantel* "se cacher, se dissimuler" (XVI^e s. - FEW date l'expression *manteaz prendre* de 1553), *faire le mantel pour une seule pluie* "prendre des précautions insuffisantes" (XVI^e s.), etc.

⁷⁶³ Quicherat considère que la cloche est propre aux bénédictins: « Avec ce vêtement il n'y avait pas moyen de se draper ni d'affecter des airs mondains. Il était considéré comme le manteau le plus convenable à la profession ecclésiastique. Les ordres religieux qui l'adoptèrent à la place de la vaste chape bénédictine, donnèrent par là une preuve de leur austérité » (*op.cit.*, p.222). Enlart, au contraire, décrit la cloche comme un pardessus très ample (*op.cit.*, p.50).

⁷⁶⁴ *God.*, II, 156.

⁷⁶⁵ Gay, *op.cit.*, I, p. 386.

⁷⁶⁶ *God.*, *ibid.* Quicherat note que la *cloche* est surtout destinée aux cavaliers (*op.cit.*, p.232).

⁷⁶⁷ Enlart, *op.cit.*, p.50; Gay, *op.cit.*, I, p.386.

⁷⁶⁸ Voir les exemples cités par *God.*, II, 156: « Une cloche de gris fourré de menu vair » (1389, *Invent. De Rich. Picque*); « Une cloche de drap de marbre verdelet fourree de gris » (*Ibid.*, p.29).

La cloche, qui apparaît à la fin du XIII^e siècle⁷⁶⁹, est surtout en usage aux XIV^e et XV^e⁷⁷⁰.

La **housse** (*houce, houche*)⁷⁷¹ est un manteau ample, à larges manches⁷⁷² et à fentes latérales, boutonné devant, dont la longueur varie des genoux aux talons. Elle ressemble à la dalmatique et peut être fourrée⁷⁷³. Parmi les signes distinctifs de la housse, on remarque des « ailes, ou des espèces de manches ouvertes et pendantes, et de plus un appendice nommé languettes »⁷⁷⁴.

La housse est portée aux XIII^e et XIV^e siècles⁷⁷⁵ surtout par les hommes⁷⁷⁶. Elle protège les vêtements des intempéries, l'élégance décrétant qu'elle ne peut se porter que lorsqu'il pleut, sous peine de paraître ridicule:

Chapel et **houche** ou mantelet
Doiz avoir propre et netelet;
Mes ne les prenges ne ne vestes,
S'il ne fet pluies ou tempestes (*Clef d'Amours*, p.15)

Une variété de *housse* est le **hargau**⁷⁷⁷ (*herigaut, harigot*)⁷⁷⁸. Il s'agit d'un vêtement composé de deux larges bandes tombant devant et derrière qui ressemble à la dalmatique des diacres ou au scapulaire des dominicains. Pourvu d'une ouverture pour

⁷⁶⁹ On la relève pourtant dans le roman *Jehan et Blonde* qui est daté des années 1230-40 (ou de 1265?).

⁷⁷⁰ *Ibid.*, *Index*.

⁷⁷¹ Probablement du francique **hulftia* (*FEW*, XVI, 560) – cf. moyen néerlandais *hulfte* "fourreau pour flèches".

⁷⁷² F.Piponnier note que la *housse* est pourvue "de manches flottantes ou "ailes" et de "languettes" à l'encolure (*Se vêtir au Moyen âge*, p.192).

⁷⁷³ Voir, par exemple, Gay, *Glossaire*, I, p.302, *Compte d'Et. De La Fontaine*: « Pour le cors de la houce quatre cent quarente (ventrees) » (1350).

⁷⁷⁴ *God.*, IV, 507; Gay, *Glossaire*, II, p.34: « De courtes ailes taillées en éventail et formant pèlerine sur les bras retombent à la hauteur du coude ». C.Enlart décrit la *housse* comme un pardessus à fentes latérales où les pans de devant et de derrière ne se joignent pas; il la considère comme l'ancêtre du tabart des hérauts d'armes (*op.cit.*, p.50, fig.35). Pourtant, les documents cités dans le *Glossaire* de Gay mentionnent bien les languettes et l'ouverture boutonnée devant (*ibid.*).

⁷⁷⁵ Enlart, *op.cit.*, *Index*. Provenant du francique **hulftia* (*FEW*, XVI, 260), *houce* est datée du XIII^e siècle par *Gamil.* (529b) et de la fin du XII^e siècle par *FEW* (XVI, 260 afr.mfr. *houce* "robe d'homme porté sur le surcot").

⁷⁷⁶ V.Gay (II, p.34), *God.* (IV, 507) et *FEW* prétendent que la *houce* est un vêtement exclusivement masculin, tandis que pour C.Enlart (*op.cit.*, *Index*), elle est portée par les deux sexes.

⁷⁷⁷ Enlart, *op.cit.*, p.50.

⁷⁷⁸ Du francique **hariôn* (*FEW*, XVI, 164).

passer la tête, il fait partie au XIV^e siècle du costume aussi bien masculin que féminin⁷⁷⁹.

La ***garnache*** (*garnaiche*), portée dès le XIII^e siècle⁷⁸⁰ et en usage fréquent au XIV^e, est une sorte de manteau à fentes latérales, relevé sur les bras comme une chasuble ou bien pourvu de manches⁷⁸¹. Dotée parfois d'un collet ou d'un capuchon⁷⁸², elle est confectionnée en soie ou en laine, et peut être doublée de tissu ou de pelleteries en hiver. Ainsi que la housse, la garnache fait partie d'une robe de cinq ou six *garnements* et peut servir de pardessus dans le costume militaire⁷⁸³.

Le ***tabart*** (*tabar, tabard, tabert*⁷⁸⁴) est un autre type de manteau, de grosse étoffe, surtout de laine, souvent fourré, en usage dès le XIII^e siècle. S'il existe dans le costume civil, il appartient surtout à l'équipement militaire et fait partie du costume obligatoire du héraut d'armes⁷⁸⁵. Élément de la famille des manteaux, au figuré *tabart* a hérité de leurs qualités protectrices:

⁷⁷⁹ « Un hergaut à femme de burnete fourree de connins » (1354 – *Arch. nat.* JJ 82, n° 218), cité dans *Gay*, II, p.25.

⁷⁸⁰ Enlart, *op.cit.*, *Index*; *FEW*, XXI, 507.

⁷⁸¹ Enlart, *op.cit.*, p.48. J. Quicherat cite une garnache portée au XII^e siècle qui serait une variété de chape sans manches (*op.cit.*, p.161). *FEW* (XXI, 507) mentionne la variante occitane *garnacha*, apparue en 1158, ce qui suggère que le nom ainsi que le vêtement seraient d'importation méridionale (cf. DEAF, G2, p.285). D'après Quicherat, la garnache désigne dès le XIII^e siècle, une robe courte « sans manches, taillée en forme de sarrau, et qui en produisait l'effet quand elle était sur le corps, car elle se portait sans ceinture » (*op.cit.*, p.184).

⁷⁸² *Gay*, *Glossaire*, I, p.766: « It. Capa, mantellus, et guarnacia sine manicis de bleue cum caputio infoderata, flor. 14 et dimid. » (*Inv. de Geoffroi d'Alatri*, N°192).

⁷⁸³ Voir exemple dans *Gay*, I, p.767:

Bruiant despoille sa garnaiche,

Qui d'armes estoit painturée. (J.Bretex, *Les tournois de Chauvency*, v.293)

Dans la *Règle des frères du Temple* il est question de *garnaches de berrie* qui proviennent de la sellerie, ce qui semble indiquer un vêtement en cuir (voir R. Filloux, *Costume, armes et harnois des frères du Temple*, éd. du G.I.E.T., 1982, p.23).

⁷⁸⁴ Du grec **tapitium* (*REW* 8503).

⁷⁸⁵ Voir *God.*, VII, 614: « manteau long de grosse étoffe, qu'on portait sur l'armure, sorte de manteau à l'usage des gens du commun »; Enlart, *Manuel d'archéologie*, *Index*: « sorte de housse adoptée depuis le cours du XIII^e siècle et spécialement depuis le XIV^e par les officiers civils et militaires. C'est un surtout flottant, court, sans ceinture, à manches courtes formant ailerons, et à fentes latérales très hautes. Le héraut d'armes porte toujours un tabard armorié ». *Gay* (*Glossaire*, II, p.364), *FEW* (XXI, 519) et *T-L* (10, 5-6) citent des contextes où le *tabart* est sous-entendu comme un manteau civil ou militaire.

Troie, Provins et li dui Bar, perdu avez vostre **tabar**, C'est-à-dire votre secours. (*Rutebeuf Faral* I 482, 38)⁷⁸⁶.

Un autre vêtement apparaît vers le milieu du XIV^e siècle⁷⁸⁷ qui devient à la mode sous le règne de Charles VI, remplaçant à la fois le vêtement intermédiaire et le manteau : il s'agit de la **houppelande** (*hoppelande, houpelande, hospelande, oppelande, oppellande*)⁷⁸⁸.

La houppelande est une robe très étoffée, ouverte devant, à manches amples et évasées, souvent longues et tailladées. L'originalité de ce vêtement consiste dans le collet montant, appelé *carcaille*⁷⁸⁹, qui serre le cou, boutonné sous le menton, et la fourrure dépassant légèrement le bord du tissu, qui encadre le visage. A l'origine, la houppelande est relâchée, sans ceinture, mais dès 1380 environ, elle peut être serrée au-dessus de la taille, la jupe formant de larges plis nombreux. Souvent, elle est fendue latéralement des deux côtés.

Vêtement qui protège du froid, elle est presque toujours fourrée ou bordée de fourrure⁷⁹⁰. Faire de riches soieries ou de velours, passémentée ou brodée sur une partie ou la totalité du corps, ornée de perles et de pierreries, elle devient un somptueux vêtement d'apparat, porté à la cour par la noblesse⁷⁹¹. Cette houppelande possède des

⁷⁸⁶ Cité dans *T-L*, 10, 6.

⁷⁸⁷ *FEW* (XVI, 222) et *TLF* (9, 953) datent l'apparition de *houppelande* (sous la forme *hoppelande*) de 1281; *God.* (IX, 771) cite le *Dict.gén.*: « Une hoppelande de brun gris. (1281) ». Les historiens du costume la situent plutôt dans les années 1350 (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.3, p.462; Gay, *op.cit.*, II, p.35; Enlart, *op.cit.*, Index).

⁷⁸⁸ De l'anglais *hop-* "vêtement" et d'une deuxième partie d'origine obscure (*TLF*, 9, 953; *FEW*, XVI, 225).

⁷⁸⁹ Enlart, *op.cit.*, p.79.

⁷⁹⁰ Il existe aussi des houppelandes piquées, c'est-à-dire ouatées entre deux toiles de tissu. Cf. *Archives nationales*, Y 7, fol. 17, cité dans Gay: « Item, quiconques fera faire **houppelandes** ou autres larges garnements de soie ou de camelos ou d'autres appartenans audit mestier pour vendre, faire le pourra; mais qu'il y mette contre endroit en ceulx qui seront poins de coton, entre le coton et la couverture de dessus. Et ou cas qu'ilz seront fourrez de pane, l'en y metra contre endroit et de la couleur du garnement » (1382).

⁷⁹¹ J.Quicherat décrit une houppelande de Charles d'Orléans, sur les manches de laquelle sont brodés les vers d'une chanson commençant par les mots « Madame, je suis tant joyeux ». « La musique de la même chanson accompagnait les paroles; les portées étaient de broderie d'or, et chaque note formée de quatre

manches qui couvrent entièrement la main et peuvent traîner à terre; la robe des femmes est pourvue d'une traîne si longue qu'elle est soulevée et portée par une servante⁷⁹². Moins richement orné, le même vêtement est endossé par les gens de la cour, les *escuiers de cuisine*⁷⁹³, les valets de chiens, ainsi que par les bourgeois pour porter en ville ; les manches sont moins longues et la jupe moins touffue.

En effet, la longueur de la houppelande peut varier. Dans les comptes de la seconde moitié du XIV^e siècle, il est souvent question de houppelandes longues talaires ou descendant au-dessous du genou; de houppelandes *bâtardes*⁷⁹⁴, dites à *chevaucher*, les plus courtes, à mi-cuisses, généralement flottantes et sans ceinture⁷⁹⁵; et de houppelandes arrivant au genou. La houppelande est fréquemment accompagnée d'un chaperon, qui n'est pas accroché mais posé sur l'épaule.

La houppelande des dames est toujours longue. Son ampleur et son poids les obligent à retrousser les pans de devant pour pouvoir marcher, soit en les soulevant avec une main, geste très élégant, soit à l'aide d'agrafes placées au-dessous de la taille. A l'origine, la houppelande féminine peut être dépourvue de fentes latérales et avant⁷⁹⁶; elle se porte sans ceinture, ajustée à la taille. Mais dès le début du XV^e siècle, les documents iconographiques montrent l'ouverture de devant boutonnée et la ceinture placée très haut sous la poitrine. Le collet se porte souvent déboutonné et, avec le temps, cette ouverture descendant de plus en plus, les deux pans de la houppelande ne

perles cousues en carré. Quel devait être le poids de ces incommensurables manches, alourdies encore par un travail si compliqué! » (*op.cit.*, p.255)

⁷⁹² Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.3, p.472.

⁷⁹³ *Chronique de Saint-Denis*, t.VI, p.369, cité dans Gay, *ibid.*

⁷⁹⁴ Le nom de *bâtarde* semble être appliqué à la houppelande de longueur intermédiaire: cf. Gay, *op.cit.*, II, p.35: « Pour 4 pieces de veloux noir sur oye..., pour faire 4 houppelandes pour lesd. sgrs, c'est assavoir 2 courtes et 2 bastardes jusques au dessoubz du gros de la jambe, au prix de 27 l. 4 s. la piece. » (1390 – *Arch.nat.*, KK 21, fol. 43 v°).

⁷⁹⁵ « Pour une piece et demi de satin vermeil des fors... pour faire deux courtes houppelandes larges et flottans, à chevauchier, pour le roy nostred. sgr. et mgr. le duc de Thouraine, au prix de 25 l. 12 s. p. la piece, 38 l. 8 s p. » (1387) (D. d'Arcq, *Nouveaux Comptes*, p.141, cité dans Gay, *ibid.*). Une de ces versions courtes reçoit le nom de *haincelin*, emprunté au fou du roi Charles VI, Haincelin Coq (cf. F. Piponnier, P. Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, *op.cit.*, p.86).

⁷⁹⁶ Enlart, *op.cit.*, p.95. Viollet-le-Duc pense au contraire que les premières houppelandes féminines sont ouvertes devant (*op.cit.*, t.4, p.472).

se joignent bientôt plus qu'à la taille, serrés par la ceinture. Les manches larges recouvrent entièrement la main; les dames les retroussent ou les rabattent jusqu'au coude, afin de faire apparaître les manches du surcot ou de la cotte et la riche fourrure ou la broderie du revers des manches de la houppelande⁷⁹⁷. Cette manière de porter la robe est fortement réprouvée en raison du décolleté qui la rend "trop ouverte par devant"⁷⁹⁸.

La houppelande disparaît après 1450, se confondant avec d'autres vêtements, mais reste portée en Flandre jusqu'à la fin du XV^e siècle.

Dans la littérature du XIV^e siècle, la houppelande, d'invention récente, n'a laissé que peu de traces. La ballade d'Eustache Deschamps, *Pour Dieu me soit houppelande donnée*⁷⁹⁹, loue cependant de façon ironique les vertus du nouveau vêtement:

Puisqu'il me faut aler au guet de nuit
Et des Gantoys atendre la bataille,
Armez entier, est bien droiz qu'il m'enuit
Emmy les champs ou il faut que je saille
Avec le roy, sanz mantel et sanz paille,
La lance ou poing, la visiere levée,
Au froit, au vent, a la pluye qui taille,
Pour Dieu me soit **houppelande** donnée...

⁷⁹⁷ Cf. les illustrations dans Viollet-le-Duc, t.3, p.470; Enlart, p.84.

⁷⁹⁸ Cité dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, t.3, p.470.

⁷⁹⁹ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, t.IV, N 801, p.313-314.

3. COIFFES ET COIFFURES

Les termes *coiffe* et *coiffure* sont synonymes dès le XIII^e siècle. En effet, la nouvelle mode de se cacher les cheveux chez les femmes se répand très vite et la coiffe devient si nécessaire que l'arrangement des cheveux est nommé désormais "coiffure"⁸⁰⁰.

Une pièce de tissu léger, souvent transparent, est à la base de la majorité des coiffures féminines qui, selon leur forme ou leur arrangement, portent le nom de *couvrechief*, de *touaille*, de *guimpe* ou de *voile*.

COUVRECHIEF, cuevrechief, queuvrechief, queuvrechiés, coeuvrechief

Lors de son apparition au XII^e siècle, *couvrechief*⁸⁰¹ désigne toute pièce de tissu léger, analogue à celui des voiles, qui enveloppe la chevelure ou la coiffure féminine, mais qui, de par sa forme et ses dimensions, est adaptée aussi à d'autres usages.

Le *couvrechief* est simplement posé sur les cheveux des pucelles et des princesses, couvre une coiffure ou en fait partie pour les femmes mariées. On emploie pour sa fabrication des soieries légères, des crêpes et des linons. Les nombreuses villes de provenance de ces tissus, qui porteront eux-mêmes plus tard le nom de *couvrechief*⁸⁰², témoignent de la popularité de ce type de coiffe⁸⁰³.

Au XIII^e siècle, lorsqu'arrive la mode du *touret*⁸⁰⁴, le *couvrechief* se pose quelquefois sur cette coiffure, maintenu par des épingles⁸⁰⁵. Il peut se mettre aussi sur la *guimpe*, comme l'illustre cet extrait du *Roman de la Rose*:

⁸⁰⁰ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.178-179.

⁸⁰¹ De *couvrir*, du latin *cooperire*, et de *chief*, du latin *caput*.

⁸⁰² Ca 1300 - FEW, II-2, 1143.

⁸⁰³ Gay cite les lieux qui apparaissent le plus souvent dans les comptes: Paris, Compiègne, Laon, Reims, Troyes, Valence, la Hollande et l'Allemagne (*Glossaire*, I, p.485).

⁸⁰⁴ Voir ce mot.

⁸⁰⁵ C.Enlart nomme également *couvrechief* la bande de tissu, plus ou moins large, qui passe sous le menton et sur laquelle est posée l'autre partie du touret (Enlart, *op.cit.*, p.180). Quicherat (*op.cit.*, p.188) et Viollet-le-Duc (*Couvrechef*, p. 322-324) appellent cette pièce *mentonnière*.

Autre foiz li met une *guimple*,
 et par desus un **queuvrechief**
 qui queuvre la *guimple* et le chief;
 mes ne queuvre pas le visage. (v.20922-25)⁸⁰⁶

Au début du XIV^e siècle, des *couvrechiefs* de toutes les couleurs, fourrés ou non, font partie du costume du roi, car cette coiffe appartient aussi à la garde-robe masculine⁸⁰⁷. Il est d'ailleurs souvent offert en gage d'amour à un homme⁸⁰⁸, qui peut le porter sur sa manche ou l'attacher à son heaume. Il devient par la suite un accessoire du costume militaire d'apparat⁸⁰⁹.

Comme toutes les coiffures qui couvrent entièrement la chevelure, symbole de séduction, le *couvrechief* est un signe de discrétion et d'humilité. Il est adopté très vite en tant que tel dans la tenue des religieuses, celui des béguines se distinguant par ses grandes dimensions:

Tantost Atenance Contrainte
 vest une robe kameline
 et s'atourne comme *beguine*,
 et ot d'un large **queuvrechief**
 et d'un blanc drap covert le chief. (*Roman de la Rose*, v.12014-18)⁸¹⁰

⁸⁰⁶ Juxtaposé ici à *guimple* ou, dans d'autres exemples, à *touaille*, *couvrechief* semble désigner un accessoire de coiffure distinct. E.R. Lundquist présente pourtant ces termes comme synonymes: « Couvrechef était le terme général pour désigner les coiffures différentes comme coiffe, guimple, touaille » (*op.cit.*, p.21).

⁸⁰⁷ Voir F. Lachaud, « Les livrées de textiles et de fourrures à la fin du Moyen Age : l'exemple de la cour du roi Edouard I^{er} Plantagène (1272-1307) », dans *Le Vêtement : histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p.171.

⁸⁰⁸ Voir *Roman de la Rose*, vv.9749-50 et 14383. Dans ce dernier cas, le *queuvrechief* donné par une dame à son amant est présenté par l'éditeur comme un *queuvrechief de nuit* masculin; pourtant, il est énuméré parmi d'autres accessoires susceptibles d'être offerts en cadeau, qui ne sont pas forcément destinés à être portés par un homme:

Si gart fame qu'a nul amant,
 tant l'aille son ami clamant,
 ne doigne don qui gueres vaille.
 Bien doingt oreillier, ou touaille,
 ou **queuvrechief**, ou aumosniere,
 mes qu'el ne soit mie trop chiere,
 aguillier, ou laz, ou ceinture,
 don po vaille la ferreüre (v.14383-90).

⁸⁰⁹ Gay, *op.cit.*, I, pp.485 et 486; *God.*, IX, p.235; *T-L*, 2, 1123.

⁸¹⁰ Voir aussi le *Roman du comte d'Anjou*, v.5279-81, où le *couvrechef* est présenté comme une coiffure discrète, signe d'humilité.

Il existe un type particulier de *couvrechief*, dit *de nuit*, qui est une bande de tissu que l'on enroule autour de la tête. C'est probablement cette coiffe qui est évoquée dans *Perceforest*, lorsque le Chevalier Doré est blessé et alité⁸¹¹:

Et pour ce que envis muert qui ne l'a aprins, il alla prendre le **coeuivre chief** dont il avoit la teste *affublee*⁸¹² et en couvry ses yeulx pour avoir plus de hardement de parler, et puis commença a dire..⁸¹³. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 175-179)

Cependant, les usages du *couvrechief* sont multiples: on le pose sur les épaules (*couvrechief à peigner*), ou les femmes l'utilisent en guise de soutien-gorge⁸¹⁴:

Et s'el a trop lordes mameles,
praingne **queuivrechiés** ou toueles
don seur le piz se face estraindre
et tout autour ses coustez çaindre,
puis atachier, coudre ou noer,
lors si se peut aler joer. (*Roman de la Rose*, v.13299-13304)

Il fait office aussi de couverture de lit ou de litière, dans un tissu plus épais, comme le velours, qui peut être fourré⁸¹⁵.

Le *couvrechief* peut servir également, comme l'illustrent les romans, à bander une blessure ou à remplacer un éventail pour « réanimer » un personnage:

De la douleur qu'ele demaine,
Perdi trois fois pous et alaine,
Si ke, se Robinés ne fust,
Je croi k'ilueques morte fust.
Il l'esventoit d'un **cueuvrechief**
Et se li soustenoit le chief. (*Jehan et la Blonde*, v.1259-64)

Accessoire de coiffure très apprécié, le *couvrechief* traverse tout le Moyen Age. Huguet le cite encore dans son *Dictionnaire* comme une « sorte de voile complétant la coiffure féminine »⁸¹⁶.

⁸¹¹ Le *coeuivrechief* est défini par l'éditeur comme une "pièce de tissu léger s'enroulant autour de la tête à la manière d'un turban".

⁸¹² Pour "mettre le couvrechef" le verbe *affubler* est utilisé, alors qu'il est généralement appliqué au manteau et ses variétés.

⁸¹³ C'est un passage très curieux, où le *couvrechief* joue un rôle important dans la mise en scène.

⁸¹⁴ Enlart, *op.cit.*, *Index*; Goddard, *op.cit.*, p.107; Lundquist, *op.cit.*, p.21.

⁸¹⁵ « Un cueuvrechief de veluiau vermeil fourré de menu vair » (1316 – *Compte royal de Geoffroi de Fleuri*, p.10); « Pour 5 aunes de veluyau vermeil à faire un couvrechief à parer le lit du roy » (1350 - *Compte d'Etienne de la Fontaine*, ms. Fontanieu, t. LXXVIII, cité dans Gay, *op.cit.*, I, p.485).

TOUILLE, toaile, toaille, toele, touele

Le mot *touaille*⁸¹⁷ est attesté dès le XII^e siècle⁸¹⁸ pour désigner un tissu pour s'essuyer les mains⁸¹⁹ ou un linge pour couvrir l'autel⁸²⁰, acceptions qu'il conservera par la suite. Dès la fin du XII^e siècle⁸²¹, il est appliqué à "un morceau de tissu léger pouvant être arrangé en coiffe dans le costume des femmes".

Il est difficile de fournir une description exacte de la *touaille*, les définitions des historiens du costume étant vagues et parfois contradictoires, et les textes imprécis.

La *touaille* semble provenir d'un morceau de toile enroulé en turban qui est utilisé par les Sarrasins⁸²² pour se couvrir la tête; on en trouve l'illustration dans les propos de Joinville⁸²³:

Et au passer que il fist, messires Jehan li donna de s'espee sur une **touaille** dont il avoit sa teste *entorteillie*, et li fist la **touaille** voler enmi les chans. Il portoient lors les **touailees**, quant il se vouloient combattre, pour ce que elles reçoivent un grant coup d'espee. (*Vie de Saint-Louis*, p. 366)⁸²⁴

Empruntée sans doute à cette mode orientale, la *touaille* apparaît dans le costume féminin au XII^e siècle, comme l'attestent diverses représentations⁸²⁵ et certains textes. Un détail caractéristique est cette extrémité de la coiffe qui, accrochée au-dessus de la tempe opposée, peut dissimuler le visage⁸²⁶.

⁸¹⁶ Huguet, *op.cit.*, 2, 619.

⁸¹⁷ Du francique **thwahlja*.

⁸¹⁸ *FEW*, XVII, 408: sous la forme *toaille*; dès le XIII^e, sous la forme *touaille*. Gamillscheg (II, 856) date du XI^e siècle son apparition sous la forme *teuale* "essuie-main".

⁸¹⁹ Cf. *Claris et Laris*, vv. 3703, 12554, 18158.

⁸²⁰ Gay, *Glossaire*, II, p.411; *T-L*, 8, 339; *FEW*, XVII, 408.

⁸²¹ Goddard, *op.cit.*, p.213.

⁸²² *T-L*, 8, 340.

⁸²³ Voir aussi *Aspremont*, I, 4962.

⁸²⁴ Cité dans *T-L*, 8, 340.

⁸²⁵ Voir Quicherat (*op.cit.*, p.165): figure allégorique de la Superbe dans le *Hortus deliciarum* (Engelhardt, Herrad von Landsperg). Voir aussi E. Goddard (*op.cit.*, p.213): "The earliest use of the *toaille* as a headdress was, it seems, an imitation of the Turkish fashion, and probably resembled a turban". Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.208) décrit un type de coiffe similaire, mais en la datant de 1270.

⁸²⁶ Voir R. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.148-150. Elle cite, entre autres, un extrait du *Livre du Lancelot du Lac*, IV, p.204-205: « Li chaus fu grans. si abat la royne la **touaille** de deuant son uis. si que lancelet le uit a descouert ».

La forme en turban de la coiffure peut notamment expliquer l'utilisation du verbe *entortillier* pour "mettre la touaille"⁸²⁷:

Rechinié avoit et froncié
le vis, et le nés secorcié;
hisdeuse estoit et ruillie,
et si estoit *entorteillie*
hisdeusement d'une **toaille**. (*Roman de la Rose*, v.147-151)

A la fin du XIII^e siècle⁸²⁸, la coiffure se modifie et on appelle *touaille* une pièce de fine toile blanche⁸²⁹, prise dans l'encolure du vêtement, enroulée autour du cou⁸³⁰ et attachée au-dessus des oreilles, soit à la chevelure, soit au *couvrechief* qui se pose par-dessus. Cette pièce couvre souvent le menton ou une partie du visage⁸³¹, le rendant méconnaissable⁸³².

A la différence des premières *touailles* lâches et flottantes, celles de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle sont très ajustées au menton et au col⁸³³.

Dans la littérature romanesque, la *touaille* est bien distinguée du *couvrechief* qui dissimule les endroits où elle est épinglée aux cheveux⁸³⁴:

s'il veut a s'amie novele
doner *queuvrechief* ou **toële**,
chapel, anel, fermaill, ceinture,
ou jouel de quelque feture,

⁸²⁷ Le même verbe est utilisé par Joinville pour les turbans sarrasins (voir la citation ci-dessus).

⁸²⁸ Selon J. Quicherat, cet ajustement apparaît et reste à la mode sous le règne de Philippe le Bel, c'est-à-dire entre 1285 et 1314 (*op.cit.*, p.189). Voir des illustrations dans J. Quicherat, *Histoire du costume...*, p.190; C. Enlart, *Manuel d'archéologie...*, t.III, p.183; E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.3, p.211; D. Pinasa, *Costumes, modes et manières d'être*, Paris, 1992, p.82.

⁸²⁹ Enlart, *op.cit.*, p.183; voir aussi l'*Escoufle*, v.8724-29.

⁸³⁰ C. Enlart pense que la *touaille* monte au-dessus des oreilles sans être enroulée autour du cou; elle serait dans ce cas de petite taille, juste suffisante pour couvrir le cou. Le *Roman de la Rose* (v.13299-13304, cités ci-dessus, *Couvrechef*) mentionne pourtant la *touaille* à côté du *couvrechief* en tant qu'accessoire à utiliser en tant que soutien-gorge: elle serait donc suffisamment longue pour *tout autour ses coustez çaindre*. J. Quicherat croit, lui, que la *touaille* est "tournée plusieurs fois autour du cou, jusqu'à la hauteur du menton et des oreilles" (*op.cit.*, p.190).

⁸³¹ L'hypothèse que la *touaille* passe sous le menton est confirmée par les vers du *Testament* de Jean de Meun, cités par Quicherat, et repris comme argument par C. Enlart et E.R. Lundquist:

Par Diex, j'ai en mon cuer pensé mainte fiée,
Quant je véois dame si faitement liée,
Que sa **toaille** fust à son menton clouée.

⁸³² Voir la citation à la note 256.

⁸³³ Enlart, *op.cit.*, p.183.

⁸³⁴ Enlart, *ibid.*, p.183.

gart que l'autre ne les connoisse...
(*Roman de la Rose*, v.9749-53)⁸³⁵

C'est un accessoire qui est également différent de la *guimpe*, si l'on en juge certains textes où les deux substantifs sont juxtaposés, quelquefois dans le même vers:

Si louons la .j. tel manoir
Ki bien souffise a nostre afaire.
De **touailles**, de *gimpes* faire
Nos aistray je bien ambedeus (*L'Escoufle*, v.5452-55)⁸³⁶.

Les textes nous apprennent aussi que la *touaille* est confectionnée dans un tissu fin et léger afin de ne pas égratigner la peau du visage et du cou:

N'avrez de moi, par le cors Dé,
fors cote et sercot de cordé
et une **toële** de chanvre,
mes ne sera mie tenvre,
ainz sera grosse et mal tessue
et desciree et recouse... (*Roman de la Rose*, v.9265-70)⁸³⁷

A l'instar d'autres pièces de la coiffure, la *touaille* peut être offerte en cadeau⁸³⁸ ou utilisée pour bander les blessures⁸³⁹. Elle possède aussi une fonction symbolique: la couper devant un chevalier signifie l'accuser de trahison⁸⁴⁰.

La *touaille* en tant que coiffe semble être en usage jusqu'au début du XIV^e siècle⁸⁴¹. Cependant, l'acception "essuie-mains" persiste jusqu'au XVII^e⁸⁴².

⁸³⁵ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.13299-13304.

⁸³⁶ Voir aussi, cité dans *God.*, IV, 385:

Les fames r'ont trovees simples,
Toailles et aniax et **guimpes**,
Fermaux et ceintures ferrees. (Guiot, *Bible*, 2054, Wolfart.)

Cette juxtaposition (ainsi que les extraits du *Roman de la Rose* cités *supra*) suggèrent à R. Boulengier-Sedyn que *touaille* signifie "voile", ce qui ne semble pas être confirmé par le contexte. C. Enlart, dans *l'Index* de son ouvrage, considère *touaille* et *guimpe* comme synonymes, alors que p.183, il note que la *guimpe* est un encadrement du visage fait d'une seule pièce, par opposition à la *touaille* qui ne couvre que le cou et les oreilles. La synonymie des deux termes est davantage soutenue par l'acception commune de "turban des Sarrasins" (cf. note 238 et *FEW*, XVII, 586, qui date cette acception de *guimpe* de 1190).

⁸³⁷ Voir aussi *Cleomadés*, v.5164-66:

De **touaille** très deliïe
Fu la damoiselle liïe
Sor le cheval...

⁸³⁸ Cf. les vers 9749-55 du *Roman de la Rose*, cités ci-dessus (*Couvrechief*).

⁸³⁹ Cf. *Roman de la Rose*, vv.9749-53 et 14379-86, cités *supra*.

⁸⁴⁰ Voir l'article de Hamilton G.L., "The Descendants of Ganelon and of Others", *Romanic Review*, N.-Y., X (1919), p.149.

GUIMPLE, gimple, guymple, wimple, ghimple, guinple, ginple

Le substantif *guimple*⁸⁴³ est attesté dans les textes dès 1135⁸⁴⁴. Il désigne une coiffe, faite d'une pièce de toile fine dont les femmes entourent leur visage. La *guimple* enveloppe le haut du crâne, passe sous le menton et se fixe au sommet de la tête, puis, recouvrant le cou, retombe sur la poitrine. La forme exacte au XII^e siècle est cependant difficile à identifier⁸⁴⁵, les représentations iconographiques étant assez rares; mais on peut supposer qu'elle est plus relâchée au niveau du col que celle portée plus tard⁸⁴⁶.

En effet, au XIII^e siècle, lorsque les femmes mariées et même les jeunes filles commencent à cacher leurs cheveux⁸⁴⁷ sous les voiles et les *couvrechiefs*, la *guimple* devient plus ajustée au cou et aux tempes, enveloppant davantage la chevelure et parfois une partie du visage. Cette mode de couvrir les cheveux, venue probablement d'Orient, se propage très vite, soutenue par l'Eglise qui réprovoque et même condamne l'exhibition des cheveux, symbole de séduction et par conséquent du péché⁸⁴⁸.

Comme les autres voiles, à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle, la *guimple* devient un symbole de discrétion et d'humilité. Elle est revêtue par les femmes mariées comme par les jeunes filles en quête d'une apparence de simplicité et de chasteté:

Quant orendroit lez vos m'apuie,
je voi que vos estes plus simple
en ce sercot, en cele **guimple**,
que turterele ne coulons. (*Roman de la Rose*, v.8482-85)⁸⁴⁹

⁸⁴¹ *FEW* limite son utilisation aux XII^e et XIII^e siècles (XVII, 410); Enlart parle de son usage "encore plus fréquent" au XIV^e, mais place la *touaille* et la *guimple* dans le même contexte. Cf. aussi Quicherat, *op.cit.*, p.189 (note 248).

⁸⁴² *God.*, VII, 731. Huguet ne cite que les acceptions "serviette, nappe, drap, essuie-main" (*Dictionnaire...*, 7, 273).

⁸⁴³ Du francique **wimpel* (*wimpal*).

⁸⁴⁴ *FEW*, XVII, 586.

⁸⁴⁵ Goddard, *op.cit.*, p.137: "There is no doubt as to the material and manner of wearing the guimple in the thirteenth century, in which illustrations are numerous, but in the twelfth century, especially toward the middle, it is more difficult to tell just what form the guimple took".

⁸⁴⁶ Voir fig.24 dans Enlart, *op.cit.*, p.35.

⁸⁴⁷ Voir Enlart, *op.cit.*, p.178.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p.179; voir aussi les notes de la page 179.

⁸⁴⁹ Voir aussi *Clariss et Laris*, v.14479-80.

La *guimpe* peut se porter de diverses façons: elle peut passer sous le menton, le couvrir légèrement ou cacher une grande partie du visage⁸⁵⁰. De nombreux textes littéraires exploitent cette possibilité de dissimulation, inventant des situations où les personnages masculins se déguisent en femmes⁸⁵¹, où les femmes veulent garder leur incognito⁸⁵², ou encore, retirant la *guimpe*, elles découvrent leur beauté⁸⁵³.

Quoi qu'il en soit, la *guimpe* couvre entièrement la chevelure. Avoir les cheveux découverts, voire épars, est exprimé par le participe passé adjectivé (*estre*) *eschevelé* (*eskevelé*, *eschievelé*):

Sans **guimpe** estoit, *eschevelee*. (*Bel Inconnu*, v.2395)⁸⁵⁴

De nombreuses précisions sur la *guimpe* sont apportées par les textes littéraires. Les verbes employés nous renseignent sur la manière dont elle est fixée: ceux le plus souvent rencontrés sont *lier*⁸⁵⁵, *bender*⁸⁵⁶, *envelopper* (*envoleper*)⁸⁵⁷ et *atachier*⁸⁵⁸, ainsi que *destachier*⁸⁵⁹ et *desvoleper*⁸⁶⁰. Ils tendent à montrer que la tête est enveloppée dans une toile qui se fixe soit sur le haut soit sur le côté, mais sans indiquer si les deux extrémités se nouent, ne passant qu'une fois sous le menton⁸⁶¹, ou si la toile passe sous

⁸⁵⁰ De blanche **guymple** est atournee;
S'en a repost et nez et face;
Ne veult mie, que qu'elle face,
Que nuls si tost a court la sache. (*Galeran*, v. 6934-37, cité dans *T-L*, 4, 787)

⁸⁵¹ Voir *Roman de la Violette*, v.5890-95.

⁸⁵² Voir *Erec et Enide*, v.3974-78; *Galeran*, v.4164-66.

⁸⁵³ Voir *Lancelot en prose*, III, 2; *Escanor*, v.16700-16715.

⁸⁵⁴ Voir aussi *Partonopeus*, v.4891-92; *Bel Inconnu*, v.3966; *Lais de Désiré*, v.139.

⁸⁵⁵ *Guillaume de Dole*, v.4381-82.

⁸⁵⁶ De chieres **guimples** de soie d'otre mer,
Estroitement ferons nos chiés *bender*
Que ne reluisent li vert elme jemé. (*La Mort Aymeri*, v.2388-90; cité dans Goddard, *op.cit.*, p.139)

⁸⁵⁷ *Lancelot en prose*, III, 2.

⁸⁵⁸ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1576.

⁸⁵⁹ *Escanor*, v.16704.

⁸⁶⁰ *Lancelot en prose*, III, 2.

⁸⁶¹ Hypothèse de R. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.148.

le menton vers la nuque et revient ensuite sur le front pour s'attacher derrière⁸⁶².

D'autres verbes plus neutres, tels *atourner de*⁸⁶³ ou *mettre*⁸⁶⁴, sont également utilisés.

La *guimpe* est faite de toile fine⁸⁶⁵, de lin ou de soie⁸⁶⁶; elle est d'une couleur blanche comparable à la fleur de lys:

De la **guimpe** vous di jou bien
Qu'el estoit plus *blance* que lais. (*L'Escoufle*, v.8728-29)⁸⁶⁷

Elle peut être légèrement teintée avec du safran, comme souvent les vêtements blancs au Moyen Age⁸⁶⁸:

J'ai les **guimpes** *ensaffrenees* [...]
 ... J'ai saffren a mettre en viandes
Que ge vent à cez damoiseles
A faire jaunes lor toëles. (*Le Dit du mercier*, vv.15, 112-114)⁸⁶⁹

On pose sur la *guimpe* un *couvrechief*⁸⁷⁰, un voile⁸⁷¹, un chapeau⁸⁷² ou un chaperon:

La vielle, qui ne s'en gardoit,
qui Bel Acueill pieça gardoit,
ont tuit .IIII. ensemble veüe.
De la tout estoit descendue,

⁸⁶² On remarque sur les documents iconographiques que les femmes portant la *guimpe*, ont le front couvert par le même tissu. F. Piponnier parle de "bandeaux de toile" (*op.cit.*, p.153-154). Mais on peut supposer aussi que c'est la même pièce qui passe sur le front car, avant d'être une sorte de cagoule qui couvre entièrement la tête (Enlart, *op.cit.*, p.183), la *guimpe* est décrite dans les textes comme une pièce de tissu assez grande et longue, possédant comme *touaille* l'acception "turban sarrasin" (*FEW*, XVII, 586 – attesté en 1190; *T-L*, 4, 788).

⁸⁶³ *Galeran*, v.6943.

⁸⁶⁴ *Roman de la Rose*, v.20952.

⁸⁶⁵ La finesse du tissu est évoquée par l'adjectif *déliée*: voir *Perceval*, v.8310 et d'autres citations dans Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, Goddard, *op.cit.* Comme *couvrechief*, *guimpe* désigne dès le XIV^e siècle une sorte de tissu de soie: « Pour une pièce de toile de soye appelée **guimpe**... pour faire des colerètes pour madame (la comtesse d'Angoulême), 15 s.t. » (*Cptes recueillis par Monteil*, Arch. KK, pièce 31), cité dans Gay, *Glossaire*, I, p.803.

⁸⁶⁶ *Claris et Laris*, v.14481.

⁸⁶⁷ Cf. aussi *Galeran*, vv.4165, 6945.

⁸⁶⁸ Voir Enlart, *op.cit.*, p.60.

⁸⁶⁹ Edité par Ph. Ménard dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen âge et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t.2, p.797-810.

⁸⁷⁰ Voir v.20922-25 du *Roman de la Rose*, cités ci-dessus (*Couvrechief*). C. Enlart (*op.cit.*, p.183) suppose que la *guimpe* est une combinaison de la *touaille* et du *couvrechief*; or les vers cités montrent que le *couvrechief* est posé sur la *guimpe*. *Perceforest* (III^e partie, t.1, XII, 327-329) et *La Clef d'Amour* (v.1565) juxtaposent aussi les deux coiffures.

⁸⁷¹ Voir les vers 12360-61 du *Roman de la Rose*, cités ci-dessous.

⁸⁷² *Bel Inconnu*, v.3972-83. Cet extrait décrit d'abord le chapeau que porte la reine, avant de noter qu'elle *sans guimpe estoit*, ce qui permet de supposer que le chapeau se pose sur la *guimpe* ou directement sur la chevelure.

si s'esbatoit par mi le baile;
d'un **chaperon** en leu de **vaile**
sus sa **guimple** ot covert sa teste.

(*Roman de la Rose*, v.12355-61)

Les textes placent souvent ces différents types de coiffure dans le même contexte, ce qui signifie qu'ils sont à la mode tous en même temps.

La *guimple*, ainsi que nous l'avons remarqué, est au XIII^e siècle une coiffure couramment portée par les jeunes filles et les femmes mariées⁸⁷³. Mais à la fin du XIII^e, d'après le roman *Claris et Laris*, elle n'est plus perçue que comme la coiffe des dames:

La dame, qui molt estoit simple,
Estoit liee d'une **guimple**
De soie par humilite
Pour ce qu'a seingnor ot este. (v.14479-82)⁸⁷⁴

A l'instar d'autres accessoires, la *guimple* est une *druerie* des plus courantes, offerte par un homme à une femme ou, plus fréquemment, par une femme à un homme:

Le tierz reserve d'autel lobe;
ou ceinture d'argent ou robe
ou **guimple** lo qu'el li demande,
et puis deniers qu'ele despande.
(*Roman de la Rose*, 13747-50)⁸⁷⁵

On la retrouve ainsi attachée au *tymbre* du heaume ou à l'extrémité d'une lance pour signaler le « servage amoureux »⁸⁷⁶.

Il est fait quelquefois mention de *guimples* masculines. En dehors du déguisement, il s'agit généralement d'un turban sarrasin⁸⁷⁷, acception que *guimple* partage à la même époque avec *touaille*, ou d'une toile qui couvre le visage, faisant

⁸⁷³ Même si cette coiffe est répandue, le fait de dissimuler la beauté du visage est réprouvé par l'auteur du *Roman de la Rose*, qui considère que c'est une mode

des Sarradins, qui d'estamines
queuvrent les vis aus Sarradines
quant eus trespassent par la voie,
tant sunt plain de jalouse rage (v.20927-30).

⁸⁷⁴ Il s'agit du mariage de la sœur de Laris avec Claris. Pourtant, dans *Perceforest*, la *guimple* est portée par une *pucelle* (III^e partie, t.1, XII, 328-329; t.2, XXXVI, 1576). On peut supposer que les jeunes filles revêtent la *guimple* pour des occasions solennelles, comme pour aller en communion, ou tout simplement assister à l'office.

⁸⁷⁵ Voir d'autres exemples dans *T-L*, 4, 785-787; Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.153-154.

⁸⁷⁶ *T-L*, 4, 785; *Gay*, I, p.803; Goddard, *op.cit.*, p.141.

⁸⁷⁷ *FEW*, XVII, 586 (1190); *T-L*, 4, 788; Goddard, *op.cit.*, p.139, 140.

probablement partie d'une sorte de turban. Mais ces cas sont rares et antérieurs au XIII^e siècle⁸⁷⁸.

Compte tenu de ses caractéristiques, *guimpe* évoque au figuré la cachette idéale qui permet de dissimuler ses émotions⁸⁷⁹ ou son identité: l'expression *dessouz le guimpe* signifie "derrière les apparences"⁸⁸⁰. Cette propriété préside sans doute à l'instauration pour les femmes de l'usage d'enlever la *guimpe* devant un haut personnage⁸⁸¹.

Ajustement d'apparence austère, la *guimpe* devient à la fin du Moyen Age le signe du veuvage ou d'une extrême dévotion, attribut des religieuses de toutes les observances.

VOILE, veil, vel, vail, voile, velle

Le mot *veil*⁸⁸² est attesté dès la fin du XII^e siècle⁸⁸³ pour désigner une pièce de toile ou de soie que les femmes posent sur leur chevelure, ou une autre coiffe, et dont l'usage semble très ancien.

Le voile remplace le *pallium* et se porte très tôt comme une coiffure obligatoire lors de la communion. Plus tard, les prescriptions de l'Eglise devenant plus sévères, il

⁸⁷⁸ Voir les vers 3994-96 de *Tristan* (Béroul), cités dans Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.150:

Une **guimpe** blanche de soie
Out Gouernal sor son chief mise:
N'en pert que l'uel en nule guise.

⁸⁷⁹ Voir *Tristan* de Béroul, v.3959-60:

Yseut, qui ert et franche et simple,
S'en rist doucement soz sa **ginple**. (cités dans Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.149)

Lancelot en prose, XXXVI, 14: "Lors s'en vont entr'els deus et elle rit molt durement desos la **guimpe** de ce qu'il se deffent si durement". Voir aussi le même sens pour *Chaperon*.

⁸⁸⁰ Boulengier-Sedyn, *ibid.*, p.148.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.155. Voir aussi *Lancelot en prose*, III, 2 et le *Chastoiement des Dames* de Robert de Blois (v.343-372): la dame qui reste voilée pour saluer un noble ou en parlant sans avoir à cacher quelque laideur, est mal endoctrinée.

⁸⁸² Du latin *vēlum*.

⁸⁸³ Ca 1180 – *FEW*, XIV, 224. Von Wartburg cite aussi la forme *vol* et la date de 1167. Mais l'usage de cette pièce du costume est beaucoup plus ancien (voir Enlart, *op.cit.*, pp.19, 20, 22, 23 et ss.).

devient nécessaire pour assister à la messe ou simplement pour entrer dans une église⁸⁸⁴. C'est peut-être là l'origine du port du voile par les femmes dévotes et surtout par les religieuses. Le voile est de grandes dimensions et de tissu opaque⁸⁸⁵; transparent, il est appelé *couvrechief*.

Le voile apparaît dans les textes des XII^e et XIII^e siècles en tant que coiffure propre aux moniales, d'abord accompagné d'un attribut précisant le domaine de son usage (le *veil de religion*)⁸⁸⁶, puis isolé, évoquant le voile des religieuses⁸⁸⁷. Son équivalent laïque est la *guimpe*⁸⁸⁸:

Honte s'est lores avant trete,
qui se crient mout estre sorfete;
si fu humeliens et simple,
et ot un **voile** en leu de **guimpe**
aussi con nonain d'abaïe. (*Roman de la Rose*, v.3543-47)⁸⁸⁹

Comme le montre cet extrait, le voile est un symbole d'humilité et de simplicité. Sa couleur, d'ailleurs, est souvent le noir⁸⁹⁰.

Si le voile est très présent dans le costume séculaire, il est en revanche beaucoup plus rare et circonscrit à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle⁸⁹¹.

Avec la modification de la coiffure féminine au cours du XIII^e siècle, le *couvrechief* et la *guimpe*, qui couvrent entièrement la chevelure, se substituent au voile

⁸⁸⁴ Cf. Quicherat, *op.cit.*, p.117.

⁸⁸⁵ Enlart, *op.cit.*, *Index*.

⁸⁸⁶ Cf. Goddard, *op.cit.*, p.221.

⁸⁸⁷ Ce sème sert de base à l'acception du verbe *veler*: "couvrir d'un voile (une jeune fille, pour la faire religieuse)" (depuis Wace) – *FEW*, XIV, 225. Cf. aussi l'expression *prendre le voile* "devenir religieuse".

⁸⁸⁸ Ou le *mantel*, qui peut se porter aussi sur la tête (voir *Mantel*).

⁸⁸⁹ Cf. d'autres exemples, cités dans Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.210.

⁸⁹⁰ Comme la plupart des couleurs dans le monde médiéval, la couleur noire est ambivalente. Si elle symbolise des vertus comme la pénitence, la patience, l'humilité ou la tempérance, elle évoque aussi le deuil et la mort (Cf. M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, Paris, Léopard d'Or, 1986, p.40-41). Aussi dans l'extrait de *Guillaume de Palerme* (fin XII^e-début XIII^e siècle), cité par R.Boulengier-Sedyn (*op.cit.*, p.210):

N'i ont nul autre garnement,
Fors chascune seulement
Desor son chief un **voile noir**.
Ce senefie a recevoir
Mort, dont les cuers sont angoissos.

⁸⁹¹ Cf. Boulengier-Sedyn, *ibid.*, p.211; Goddard, *ibid.*, p.221.

dans les costumes ecclésiastique et laïque. Vers la fin du siècle, il n'est plus porté que par les femmes âgées, posé sur la *guimpe*⁸⁹²:

La *vielle*, qui ne s'en gardoit,
 qui Bel Acueill pieça gardoit,
 ont tuit .IIII. ensemble veüe.
 De la tout estoit descendue,
 si s'esbatoit par mi le baile;
 d'un **chaperon** en leu de **vaile**
 sus sa **guimpe** ot covert sa teste.

(*Roman de la Rose*, v.12355-61)

De dimensions assez grandes, couvrant une autre coiffure et parfois aussi le visage⁸⁹³, le voile adopte rapidement le sens métaphorique d'"objet servant à dissimuler quelque chose"⁸⁹⁴, puis celui de "prétexte dont on se sert pour tenir une chose cachée"⁸⁹⁵.

GALONER, galonner

Au cours du XII^e siècle, une nouvelle mode s'impose dans la coiffure féminine: la chevelure est partagée en deux masses qui sont nattées en *treces* (tresses) ou enserrées dans des rubans. La mode est alors aux tresses longues qui arrivent « entre le genou et la cheville »⁸⁹⁶, ramenées sur le devant. Désirant ne rien perdre de cette longueur, les femmes préfèrent *galoner*⁸⁹⁷ leurs cheveux, c'est-à-dire tresser les deux mèches de chaque masse avec un fil d'or ou d'argent. Même si cette coiffure est moins solide que les tresses, elle permet de bien mettre en valeur la longueur des cheveux⁸⁹⁸:

Les crins ot blons et reluissans,
 Come fin or reflamboians;

⁸⁹² Ou par les femmes mariées, comme le pense C.Enlart (*op.cit.*, *Index*).

⁸⁹³ Cf. Goddard, *ibid.*

⁸⁹⁴ *FEW*, XIV, 224 (depuis Guillaume de Machaut).

⁸⁹⁵ 1636 - *FEW*, XIV, 225.

⁸⁹⁶ Enlart, *op.cit.*, p.177.

⁸⁹⁷ Du francique *wōlōn* (*FEW*, VII, 473; *T-L*, 4, 75). Daté par *FEW* du XII^e siècle (*Roman de Thèbes*).

⁸⁹⁸ Enlart, *ibid.*

D'un *fil d'argent* fu *galonnee*. (*Bel Inconnu*, v.1545-47)⁸⁹⁹

Par-dessus leur chevelure ainsi ornée, les femmes posent un *chapel* (d'or, d'orfèvrerie⁹⁰⁰, de roses⁹⁰¹ ou de soie⁹⁰²), un chapeau⁹⁰³ ou une *guimple*⁹⁰⁴.

Cette coiffure tombe en désuétude au XIII^e siècle, mais les textes littéraires des premières décennies en conservent la trace, la présentant comme mettant en valeur la chevelure, symbole de séduction. Le nouvel usage étant de cacher les cheveux⁹⁰⁵, à l'exception des jeunes filles et des reines⁹⁰⁶, les personnages qui portent la chevelure *galonnée* se démarquent par leur force séductrice: dans le *Bel Inconnu*, c'est la fée aux Blanches Mains⁹⁰⁷; dans le *Roman de la Rose*, Déduit, l'amour charnel:

Par deriere ot jeté ses crins
Plus reluissans que nus ors fins.
Sans guimple estoit; a *un fil d'or*
Ot galonné so cieuf le sor. (*Bel Inconnu*, v.3979-82)

Dans *Claris et Laris*, roman de la seconde moitié du XIII^e siècle, la chevelure *gallonnée* de la sœur de Laris, associée à une *guimple* lors de son mariage, est le symbole de la jeune fille qui devient femme *a son seingnor*⁹⁰⁸.

Il existe au Moyen Age d'autres rubans qui sont utilisés pour maintenir les tresses, comme les **TREÇONS** et les **GUINDES**⁹⁰⁹. Beaucoup plus rares dans la littérature, ainsi que dans les comptes, ceux-ci sont très peu documentés.

⁸⁹⁹ D'un fil d'or (estoit galonnée (galonnée, gallonnée) – *Bel Inconnu*, vv.2252, 3981; *Roman de la Rose*, v.854; *Claris et Laris*, v.14475.

⁹⁰⁰ *Roman de la Rose*, v.855.

⁹⁰¹ *Bel Inconnu*, v.2253.

⁹⁰² *Roman de la Rose*, v.858.

⁹⁰³ *Bel Inconnu*, v.3972-78.

⁹⁰⁴ *Claris et Laris*, v.14480.

⁹⁰⁵ Mais la chevelure *galonnée* peut être couverte d'un voile ou d'une *guimple*.

⁹⁰⁶ Enlart, *ibid.*, p.178.

⁹⁰⁷ L'héroïne a non seulement les cheveux *galonnés*, mais elle est *escevelée* (*eskevelee*), c'est-à-dire sans couvre-chef, sans *guimple*, ce qui accentue sa beauté et son pouvoir ensorceleur.

⁹⁰⁸ *Claris et Laris*, v.14480-82.

⁹⁰⁹ Le mot *guinde* est absent du *God.; T-L* (4, 790) lui donne la définition générale d'"ein Kopfputz für Frauen". Classant les *guindes* parmi les courroies (*Glossaire*, I, p.803), V. Gay cite le *Compte de l'écurie*

Ils paraissent confectionnés dans des tissus de diverses couleurs et, comme les fils d'or, s'entremêlent avec les mèches de la tresse⁹¹⁰:

Autre foiz li repret corage
d'oster tout et de metre **guindes**
jaunes, vermeilles, verz et indes...
(*Roman de la Rose*, v.20931-33)

n'avez seur chief, seur cors, seur hanche
c'une coife de teile blanche
et les **treçons**, *indes* ou *verz*,
espoir, souz la coife couverz. (*Roman de la Rose*, v.8839)

TREÇOER, treçoër, treceor, trecheoir, treçoïr, tressoir

Le substantif *treçoer*⁹¹¹ est attesté dès le XII^e siècle⁹¹². Son sens exact prête à conjectures, la définition habituelle de "ornement de tête pour femmes"⁹¹³ ou de "galon qui ornait la chevelure (et maintenait les tresses)"⁹¹⁴ n'indiquant pas la façon dont le *treçoer* est intégré dans la coiffure. Dans la première partie du *Roman de la Rose*, le verbe *trecier* suggère que le *treçoer* est un ruban qui se mêle aux mèches de la tresse⁹¹⁵, proche des **guindes**⁹¹⁶:

si ot d'un riche **treçoër**
son chief trecié mout richement. (v.556-557)⁹¹⁷.

du roi (f° 29) de 1532, où le substantif *guyndes* désigne un accessoire de l'équipement du chevalier: « 7 paires de grandes guyndes de fil tissu en 3 doubles, doublez de toaille par dedans, garnies de boules de fer renforcé et de longues courroies de cuir double pour servir a armer les gentilshommes qui couroient au hault appareil (du tournoi de Rouen) ».

⁹¹⁰ *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, *Glossaire*.

⁹¹¹ Dérivé roman du verbe *trecier*, de **trichia*, "zopf", "seil" (*FEW*, XIII-2, 263).

⁹¹² *FEW*, XIII-2, 263.

⁹¹³ *FEW*, XIII-2, 263; *God.*, VIII, 61: « ruban, cordon, galon, servant d'ornement de tête »; *T-L*, 84-87, 562: "weiblicher Haarschmuck", "ornements pour coiffure de femme".

⁹¹⁴ *Le Roman de la Rose*, *Glossaire*.

⁹¹⁵ R. Boulengier-Sedyn (*op.cit.*, p.203) propose la définition: « Ruban avec lequel on enserrait deux mèches de cheveux pour former comme une natte ».

⁹¹⁶ *Le Roman de la Rose*, *Glossaire* (*Guindes*). Voir aussi le verbe *galoner*.

⁹¹⁷ Les vers du roman *Parthonopeus*, cités dans *T-L*, 84-87, 562 semblent confirmer cette hypothèse, car les cheveux tressés paraissent beaucoup plus courts qu'ils ne le sont détachés:

A cevels blois, lons et delgiés,
Sains **trecëor** li vont as piés. (v.4866-67)

C. Enlart, lui, définit le *treçoer* (*treceor*) comme un cercle de tête, qui peut être un "mince galon ou filet de métal ou une bande d'orfèvrerie, parfois accompagnée de pierreries, ou enfin un chapel de fleurs"⁹¹⁸. *Treçoer* serait alors un synonyme de *crepinette*⁹¹⁹, ou de *chapel*.

Pourtant, dans la seconde partie du *Roman de la Rose*, le *treçoer* est nettement distingué des *guindes*, de la *crepinette* et de la *courone*:

Autre foiz li repret corage
d'oster tout et de metre **guindes**
jaunes, vermeilles, verz et indes,
et **treçoers** gentez et grelles
de *saie* et *d'or*, a menuz pelles;
et desus la **crepine** estache
une mout precieuse estache.
et par desus la **crepinete**
une **courone** d'or grellete,
ou mout ot precieuses pierres,
an biaux chastons a .IIII. quierres
et a .IIII. demiz compas. (v.20931-42)

Au XIII^e siècle, les tresses sont relevées sur la nuque: alors que dans la première moitié, elles forment en se croisant un chignon, dans la seconde, elles montent au dessus des oreilles, enveloppées dans une coiffe sous une résille. Si l'on admet que le texte décrit le processus du coiffage, *treçoer* désigne probablement un galon qui sert à "fixer la résille à la coiffe"⁹²⁰ ou à maintenir les tresses avant de les envelopper dans une coiffe⁹²¹.

Quoi qu'il en soit, il est évident que cet accessoire de coiffure subit des modifications dans son utilisation. D'après les textes, aux XIII^e et XIV^e siècles, il semble très visible dans la coiffure, car il est parfois la seule partie à être mentionnée

⁹¹⁸ Enlart, *Manuel d'archéologie*, t.III, p.184-185.

⁹¹⁹ Voir ce mot.

⁹²⁰ Gay, *Glossaire*, I, p.423; Quicherat, *op.cit.*, p.189; Demay, *op.cit.*, p.100. On pourrait supposer qu'il désigne la coiffe dans laquelle les cheveux sont enveloppés, mais *treceor* est employé au pluriel. Dans un autre extrait du même roman, il est nettement distingué de la coiffe:

Que me revalent ces gallandes,
ces **coifes** a dorees bandes,
et ces diorez **treçoërs**. (*Roman de la Rose*, v.9241-43)

⁹²¹ Cf. la figure 14a dans Violloet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.III, p.207.

dans la description des personnages⁹²². Il est confectionné dans de riches tissus, orné de perles et de pierres précieuses et brodé de fils d'or ou d'argent⁹²³:

et **treçoers** gentez et grelles
de saie et d'or, a menuz pelles. (*Roman de la Rose*, v.20934-35)

CRESPINETE, crespinete⁹²⁴

Le substantif *crespinete* (*crespinete*)⁹²⁵ est attesté dès le XIII^e siècle pour désigner un ouvrage de passementerie, un filet qui sert à envelopper la coiffure des dames.

Dès le début du XIII^e siècle, en effet, l'usage est d'enserrer dans une coiffe de tissu deux nattes, montées sur la nuque. Par-dessus cette coiffe, on place une résille dont la couleur peut être différente⁹²⁶: c'est la *crespinete*. Mais celle-ci peut se poser directement sur les cheveux:

et desus la **crespine** estache
une mout precieuse estache.
et par desus la **crespinete**
une *courone* d'or grellete... (*Roman de la Rose*, 20936-39)

Vers le milieu du siècle, la coiffure à *crespinete* est tellement répandue, que sa fabrication donne naissance à un corps de métier, celui des crépiniers de fil et de

⁹²² Cf. *Roman de la Rose*, v.3416.

⁹²³ Cf. *Roman de la Rose*, vv.3416, 9243; ainsi que les comptes et inventaires cités dans Gay, *op.cit.*, p.423.

⁹²⁴ Du latin *crispus* "frisé", *FEW*, II-2, 1348.

⁹²⁵ F. Godefroy (II, 367), C. Enlart (p.181) et R. Boulengier-Sedyn (p.116) considèrent *crespine* et *crespinete* comme synonymes, se fondant sur les vers 20936-38 du *Roman de la Rose*, où Jean de Meun utilise l'un comme le diminutif de l'autre. D'autres chercheurs voient dans la *crespine* un objet différent de la *crespinete*, décrivant celle-là comme une "collerette" (voir *FEW*, II-2, 1348; *T-L*, 2, 1033). Mais *T-L* propose la même définition pour *crespinete* (2, 1034). Si l'on se fie à la logique de l'auteur du *Roman de la Rose*, qui décrit le processus de création de la coiffure, et si l'on admet que la *crespine* est un accessoire différent, on peut supposer que le mot *crespine* désigne la coiffe en tissu, qui ressemble peut-être à celle qui recevra plus tard le nom de *crêpe* (crêpe) attesté dès 1357 (Gay), dans laquelle les tresses sont enveloppées.

⁹²⁶ C. Enlart montre une illustration où la coiffe est rouge et la *crespinete* noire (*op.cit.*, p.181).

soie⁹²⁷. Les *crepinetes* en fil sont blanches, celles en soie colorées dans diverses teintes naturelles.

A l'instar d'autres accessoires, la *crepinete* est très appréciée comme don:

Tels dons con ci dire m'oez,
chapiaus de fleurs en esclictes,
aumonieres ou **crepinetes**. (*Roman de la Rose*, v.7404)

Vers la fin du XIII^e siècle, la coiffure subit des modifications: les nattes, qui sont toujours enveloppées dans la coiffe recouverte par la *crepinete*, ne sont plus attachées à la nuque, mais au-dessus des oreilles. Cette coiffure, dite coiffure à *cornes*⁹²⁸, reste très en vogue jusqu'au début du XIV^e siècle.

Dans la seconde moitié du XIV^e, la forme de la coiffure change encore, si bien que la résille n'a plus d'utilité. Mais on la conserve encore quelque temps comme ornement, en la chargeant de broderies, de perles et d'orfèvrerie⁹²⁹. Le mot *crepinete* perd ensuite son acception liée à la coiffure à la disparition de l'accessoire qu'il désigne.

Le *Dictionnaire* de Huguet ne mentionne qu'une seule acception qui n'a aucun rapport à la coiffure⁹³⁰.

CORNES⁹³¹ (coiffure à)

Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, comme nous l'avons remarqué, les tresses sont ramenées vers les tempes, constituant deux masses au-dessus des oreilles. Elles peuvent ensuite être enserrées dans une coiffe, elle-même enveloppée dans une résille. La coiffure, qui affecte une forme de triangle renversé, prend le nom de coiffure

⁹²⁷ 1260, *Le Livre des Métiers*, titre XXXVII (Enlart, *op.cit.*, p.181, note 6).

⁹²⁸ Voir infra *Coiffure à cornes*.

⁹²⁹ Enlart, *op.cit.*, p.196.

⁹³⁰ Huguet, *op.cit.*, 2, 638: "*crepinette* – sorte d'herbe".

⁹³¹ Du latin *cornū* (*FEW*, II-2, 1195). Le mot *corne* est attesté au XII^e siècle, et repris le siècle suivant pour désigner la coiffure qui ressemble à cette forme.

à cornes. A l'origine, mêmes si ces proéminences ne sont pas très prononcées⁹³², elles provoquent déjà le mécontentement des prêcheurs de « bonnes manières », tel Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*:

Face tant que l'en li aporte
 Cheveus de quelque fame morte,
 Ou de saie blonde borreaus,
 Et boute tout en ses forreaus.
 Seur ses oreilles port tex cornes
 Que cers ne bous ne unicornes,
 S'il se devoit touz effronter,
 Ne puist ses cornes seurmonter. (v.13263-70)

Si la femme n'a pas de chevelure suffisamment épaisse ou doit se la faire couper à la suite d'une maladie⁹³³, elle utilise des postiches, en remplissant sa coiffe de cheveux « de femmes mortes », afin de donner l'illusion de l'abondance⁹³⁴. Ce procédé suscite la vive réprobation des prédicateurs. Eustache Deschamps s'exclame, en s'adressant aux dames:

Rendez l'emprunt des estranges cheveulx!⁹³⁵

Au XIV^e siècle, les proéminences vont s'étirant et gagnent en hauteur tant que cette coiffure « eut plus que toute autre le don d'exciter l'enthousiasme des élégantes, la bile des censeurs et le verbe des satiriques »⁹³⁶.

Mais déjà au XIII^e siècle, Jean de Meun se moque de cette coiffure dans la seconde partie du *Roman de la Rose*:

Seur ses oreilles port tex **cornes**
 Que cers ne bous ne unicornes,
 S'il se devoit touz effronter,
 Ne puist ses **cornes** seurmonter. (v.13267-70)

⁹³² Cf. Enlart, *op.cit.*, p.182, fig.183.

⁹³³ Voir *Roman de la Rose*, v.13253-62.

⁹³⁴ L'art du postiche est connu depuis l'Antiquité.

⁹³⁵ Cité dans Quicherat, *op.cit.*, p.244.

⁹³⁶ R.Boullengier-Sedyn, *op.cit.*, p.94. Voir, par exemple: l'extrait du *Traité du Chevalier de la Tour Landry* (cité dans *T-L*, 2, 871); le *Dit des Cornettes* (dans Jubinal, *Jongleurs et Trouvères*, p.88); *La Contenance des Femmes* et *Le Testament de Jean de Meung* (*ibid.*, pp.174 et 288).

L'auteur de *La Clef d'Amours*, ce manuel de l'élégance qui enseigne aux femmes la mesure et le goût, leur conseille de choisir la coiffure en fonction de leur visage:

Se tu as la fache rondete,
Il te siet à estre toussete
Ou avoir **cornes** si petites,
Que de moquers soient quites. (p.85)

A la fin du XIV^e siècle, la coiffure à cornes s'orne d'un bourrelet d'étoffe rembourré de coton ou d'étoupe. Ce bourrelet, lorsqu'il est placé sur une coiffe surélevée, en occupe le sommet et suit les sinuosités de la coiffe et des truffeaux. Il a tendance à se refermer en un ovale très allongé qui annonce l'apparition du *hennin* au XV^e siècle.

TOURET

*Touret*⁹³⁷ (ou *touret de front*⁹³⁸) désigne une autre coiffure, très populaire au XIII^e siècle, surtout sous le règne de Saint Louis, qui n'apparaît cependant que rarement dans les textes littéraires.

A l'origine, le *touret* est un voile « couvrant la tête, les épaules, quelquefois le visage, et en particulier la bordure antérieure de cet ajustement »⁹³⁹. Puis le *touret* désigne une coiffure où les cheveux sont entassés sur la nuque, enveloppés ou non dans une résille, avec une bande de tissu qui passe sous le menton et recouvre le haut de la tête⁹⁴⁰, et par-dessus est posé un bandeau de linge de huit à dix centimètres de large, légèrement évasé et ondulé. Quelquefois, ce bandeau est pourvu d'un fond, la coiffure

⁹³⁷ Issu du latin *tornare*.

⁹³⁸ Enlart, *op.cit.*, *Index*; Gay, *op.cit.*, II, p.414.

⁹³⁹ Gay, *Glossaire*, II, p.414. Cette description explique que le substantif *touret* réunit les deux acceptions: "touret de front" et "touret de nez", cette dernière expression n'apparaissant qu'au XV^e siècle (*FEW*, XIII-2, 58).

⁹⁴⁰ C. Enlart lui donne le nom de *couvrechef*, V. Gay de *barbette*, tandis que Quicherat et Viollet-le-Duc appellent cette bande *mentonnière*.

prenant alors l'aspect d'une toque en forme de mortier⁹⁴¹. Par-dessus le *touret*, on peut jeter un *couvrechief* en l'épinglant. Cette coiffure apparaît au milieu du XIII^e⁹⁴² siècle et persiste jusque dans la première moitié du XIV^e⁹⁴³.

Au XV^e siècle, le *touret* désignera la bande d'étoffe noire ou de couleur posée au bas du *hennin* ou d'une autre coiffe, retenue sur les côtés par des épingles, et qui peut rester relevée sur le front ou être rabaisée devant le visage⁹⁴⁴. Au XVI^e siècle, on n'utilise plus le mot *touret* que dans son acception "touret du nez"⁹⁴⁵.

CHAPEL, capel, capiel, chapiau

Attesté dès le XI^e siècle⁹⁴⁶, *chapel*⁹⁴⁷ est un terme générique qui désigne plusieurs types de coiffes et dont la signification est précisée par le contexte. Il est possible de répartir les nombreux accessoires qui portent au Moyen Age le nom de *chapel* en plusieurs catégories: les cercles de tête, les toques et les autres types de chapeaux, comme ceux de feutre ou de paille.

Chapel évoque donc tout d'abord cette coiffe très ancienne qui est le cercle de tête, la couronne ou la guirlande de fleurs. En effet, la mode d'enserrer la chevelure dans une bandelette a pour origine l'Antiquité grecque et romaine et traverse tout le Moyen Age. Aux XII^e et XIII^e siècles, *chapel* (ou son diminutif *chapelet*) désigne un cercle en métal, un ruban qui peut être de fil et de soie⁹⁴⁸ ou d'*orfrois*, ou encore une couronne de fleurs ou de feuillage. Il se pose directement sur les cheveux, sur des

⁹⁴¹ Enlart, *op.cit.*, p.180; voir aussi la note 1 de la même page.

⁹⁴² FEW, XIII-2, 58.

⁹⁴³ Enlart, *ibid.*

⁹⁴⁴ Gay, *Glossaire*, II, p.414.

⁹⁴⁵ Huguet, *op.cit.*, 7, 279: *touret* – "sorte de masque (touret du nez)".

⁹⁴⁶ FEW, II-1, 287.

⁹⁴⁷ Dérivé du latin *capellus*.

⁹⁴⁸ Enlart, *op.cit.*, p.137.

coiffes d'étoffe⁹⁴⁹ ou sur d'autres types de *chapel*. Porté par les deux sexes, le cercle de tête réunit deux fonctions: retenant les cheveux, un *couvrechief* ou une autre coiffe pour les femmes, il possède aussi une valeur ornementale. Les jeunes filles, seules autorisées à porter les cheveux dénoués, l'utilisent pour mettre en valeur leur longueur et leur beauté.

Le *chapel d'orfrois*, un galon brodé d'or⁹⁵⁰, est mentionné à deux reprises dans la première partie du *Roman de la Rose*. Aux vers 549-552, c'est Oiseuse qui

*d'orfrois ot un chapel mignot,
onques nule pucele n'ot
plus cointe ne plus deguisé⁹⁵¹,
ne l'avroie hui bien devisé.*

Sous la plume de l'auteur, qui le comble d'épithètes flatteuses, il devient le symbole de la féminité et de l'élégance oisive, et celui de l'œuvre humaine, complémentaire de la Nature⁹⁵². Plus loin, le même roman précise que le *chapel d'orfrois* est fait de soie et qu'il maintient les cheveux *galonnés* d'un fil d'or⁹⁵³.

Les *chapels de fleurs* ou de feuillage sont les plus fréquents dans la littérature romanesque. Portée par les peuples antiques pendant les fêtes et les réjouissances, la couronne de fleurs garde au Moyen Age la même fonction et son port connaît une apogée entre le début du XIII^e et la seconde moitié du XV^e siècle⁹⁵⁴. Arborer un *chapel de fleurs*⁹⁵⁵ est un signe de joie, de fête ou d'honneur⁹⁵⁶. La fabrication de cette coiffure

⁹⁴⁹ Enlart, *ibid.*

⁹⁵⁰ *God.*, V, 631; Enlart, *ibid.*

⁹⁵¹ Le participe passé adjectivé *desguisé* signifie "chargé d'ornements, bigarré", mais aussi "hors du commun, extraordinaire".

⁹⁵² Oiseuse porte un *chapel* de roses par-dessus celui *d'orfrois* (v.553-554).

⁹⁵³ Vers 854-858.

⁹⁵⁴ Cf. A. Planche, « La parure du chef: les chapeaux de fleurs », *Razo*, n°7, 1987, p.133.

⁹⁵⁵ On retrouve l'expression *chapel de fleurs*, sans autre précision, dans: *Roman de la Rose*, vv.2149, 7405, 8911, 20979; *Cleomadés*, v.3429-30.

⁹⁵⁶ Un *chapel* de fleurs, notamment de roses, est parfois donné au seigneur à titre de redevance ou offert « à un personnage noble, lorsqu'il entrait dans une ville ou présidait une assemblée » (Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.3, p.122).

occupe tout un corps de métier⁹⁵⁷ qui la réalise en entrelaçant des tiges de fleurs ou en les fixant sur un support de jonc⁹⁵⁸ à l'aide d'un ruban. Les *chapels* de fleurs peuvent être placés sur des cheveux épars ou *galonnés*, se superposer à une autre coiffe ou être posés sur un heaume⁹⁵⁹:

Venoit armés molt gent et biel.
De roses avoit un **capel**
En son *elme*, qui biaux estoit. (*Bel Inconnu*, v.1717-19)

La qualité la plus appréciée de ces couronnes est leur fraîcheur, synonyme du printemps et de la jeunesse:

et li porte *fleurs nouveletes*
don ces jolives *puceletes*
font en *printens* leur **chapelez**,
et pelotes et oiselez,
et diverses choses noveles
delitables a damoiseles;
et **chapelez de fleurs** li fet. (*Roman de la Rose*, v.20973-79)⁹⁶⁰

Le don d'un *chapel* de fleurs, plus que tout autre cadeau, est un signe d'attention, d'affection envers son (sa) bien-aimé(e):

En temps jolis et nouvelet
Pues envoier un **capelet**
Cen provera queque nul die
Quen bien te membre de tamie. (*Clef d'Amours*, p.56)⁹⁶¹

⁹⁵⁷ Cf. Gay, I, p.325: « Tit.90. Quiconques veut estre chapeliers de fleurs à Paris, estre le puet franchement. Nus chapeliers de fleurs ne doit ne ne puet cueillir ne faire cueillir au jour de diemenche en ses courtiuz nules herbes, nules fleurs à chapiaus fère ne à mengier » (*Rég. d'Etienne Boileau*). Ce métier a été établi pour « servir les gentilshommes » (E. Boileau, *Le Livre des Métiers*, titre XC, cité dans Enlart, *op.cit.*, p.140; Gay, *op.cit.*, I, p.325). Le *chapel* de fleurs est donc réservé à la noblesse.

⁹⁵⁸ Au vers 7405 du *Roman de la Rose*, il est fait mention de *chapiaus de fleurs en esclicaretes*. R. Boulengier-Sedyn interprète le substantif *esclicaretes* comme un "entrelacs de jonc" et l'éditeur du texte comme une "petite éclisse, forme sur laquelle étaient montées les fleurs d'un chapel" (t.III, *Glossaire*). A. Planche pense que les "chapeaux en esclissettes" sont faits « d'un assemblage de petits éclats de bois (les éclisses) à l'extrémité desquels les fleurs sont fixées » (*op.cit.*, p.134). Le roman *Cléomadés* semble confirmer la première hypothèse, car il cite les *esclices* et les *liures* parmi les éléments d'un *chapel* qui servent à attacher les fleurs:

des **fleurs** de li lor **chapiaus** font,
les **esclices** sont de pitié,
et les **liures** d'amistié (v.2734-36).

Plus loin, le roman mentionne la soie comme matériau servant à *liier le chapel* (v.3433-34).

⁹⁵⁹ Cf. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.49-50.

⁹⁶⁰ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.1717-19, cités ci-dessus, et *Roman de la Rose*, v.8909-11:

ne por leur luisanz superficies,
dom el ressemblent ardefices,
ne por **chapiaus de fleurs** noveles.

La fleur qui est de loin privilégiée pour confectionner ces *chapels*, est la rose. Chargée d'une très forte symbolique, elle est un signe d'amour, de passion et de joie amoureuse⁹⁶². Dans le *Roman de la Rose*, où la reine des fleurs est le personnage central, la couronne de roses est portée par Amour en personne:

Il ot el chief un **chapelet**
de roses; mes rosignolet,
qui entor son chief voletioient,
les fueilles jus en abatoient... (v.894-897)

Opposée dans les romans à d'autres fleurs, moins signifiantes et plus discrètes⁹⁶³, la rose du *chapel* offerte en cadeau n'est pas seulement un signe d'affection, mais également celui de l'engagement amoureux; offrir un *chapel* de roses à son bien-aimé signifie le couronner de son amour:

Par druerie et par solaz
li ot s'amie fet **chapel**
de roses, qui mout li sist bel. (*Roman de la Rose*, v.826-828)⁹⁶⁴

La rose est aussi appréciée pour son parfum envoûtant, qui augmente sa force séductrice et auquel les textes médiévaux paraissent très sensibles⁹⁶⁵.

Parmi les autres fleurs qui ornent les couronnes, figurent le glaïeul, la pervenche, la violette, le lys, mais beaucoup ne sont pas nommées. Certaines possèdent

⁹⁶¹ Dans le *Roman de la Rose* (v.2149-50), Amour, « partisan d'une générosité mesurée » (A. Planche, p.136), conseille aux amants d'échanger d'un

Chapel de flor, qui petit coste,
ou de rouses a Pentecoste,

la Pentecôte étant une période où la floraison des roses est abondante. Cf. aussi le proverbe cité par J. Morawski: "A Pentecôte roses sont, à la Saint-Jean s'en vont" (*op.cit.*, N°47).

⁹⁶² Cf. *Bel Inconnu*, v.2253-54; *Roman de la Rose*, vv. 553-554, 826-828, 2149-50; *Escanor*, v.632-633; *Meliador*, v.20573-74.

⁹⁶³ Cf. *Roman de la Violette*, v.708-710; *Roman de la Rose*, vv.2149-50, 21742-43.

⁹⁶⁴ Voir aussi *Lancelot en prose*, LXXI, 45.

⁹⁶⁵ Cf. *Escanor*, v.630-633:

La pucele tint en sa main
Un mireoir ou se miroit
Et un **chapel** qu'ele flairoit
De roses qu'ele ot adonques.

Cette force séductrice est aussi révélée dans des scènes comme dans *Perceforest*, où trois jeunes filles prennent un bain, des couronnes de roses sur la tête (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLVI, 893).

leur symbolique propre, que ce soit par la plante (*chapel* d'ortie⁹⁶⁶), l'homophonie (*chapel* de soussie⁹⁶⁷) ou la couleur (*chapel* vert⁹⁶⁸).

Quelquefois, dans les romans, la nature du *chapel* n'est pas précisée, mais de par sa fonction il est facile de deviner qu'il s'agit d'un *chapel* de fleurs, comme le don de Vieille à Bel Accueil⁹⁶⁹, ou le *chapel* porté par les chevaliers pendant la fête dans le *Roman du comte d'Anjou*, la mode des couronnes de fleurs ne faisant que s'amplifier au XIV^e siècle⁹⁷⁰:

Cez chevaliers vont par la feste;
chascun ot **chapel** en sa teste (v.2857-58)

Mais les fleurs étant éphémères, on les remplace parfois par des répliques en soie ou en or, ce qui provoque l'indignation de certains auteurs, tel Jean de Meun qui considère ces fleurs artificielles comme une offense à Dieu⁹⁷¹.

Les couronnes de fleurs tombent en désuétude au XVI^e siècle, leur usage adoptant une signification particulière: elles deviennent un attribut de la Vierge, de la mariée et du roi⁹⁷². Le *chapel* de roses posé sur la tête d'une jeune fille par ses parents le jour de ses noces, signale son exclusion de la succession⁹⁷³. Néanmoins, le *chapel* (et le *chapelet*) de fleurs devient surtout à cette époque un insigne de dignité et de solennité.

⁹⁶⁶ *Roman de la Rose*, v. 20738-39.

⁹⁶⁷ *Roman de la Rose*, v.21739-43. Dans la *Louange des Dames* de Guillaume de Machaut, l'amoureux dolent porte un *chapel de soucie*, "fleuri de pleur et boutoné d'ennui" (Ed.Nigel Wilkins, Edimburg, 1972, p.51).

⁹⁶⁸ *Roman de la Rose*, v.8499; *Escanor*, v.8102; *Meliador*, v.8271-72. Comme la plupart des couleurs populaires au Moyen Age, le vert est ambivalent: il symbolise la beauté, la jeunesse et la vigueur, mais aussi le désordre, la folie, l'amour intime et l'avarice (cf. M. Pastoureau, *Figures et couleurs...*, *op.cit.*, p. 39).

⁹⁶⁹ *Roman de la Rose*, vv.12600-02, 12697-12704.

⁹⁷⁰ A. Planche, *op.cit.*, p.139.

⁹⁷¹ *Roman de la Rose*, v.9009-17.

⁹⁷² Cf. Lundquist, *op.cit.*, p.106.

⁹⁷³ *FEW*, II-1 (1583), 289; *God.*, II, 60.

Les *chapels d'or*, ou cercles d'or, sont également présents dans les romans⁹⁷⁴. Au XIII^e siècle, ils sont garnis de pierreries et de perles et sont souvent articulés. On en porte davantage encore au XIV^e siècle. Les comptes et inventaires décrivent précisément certains *chapels d'or* de l'époque⁹⁷⁵ qui imitent souvent les fleurs mais qui proposent aussi d'autres motifs, tels les *oiselets* émaillés et les écussons⁹⁷⁶:

ces **cercles d'or** bien entailliez,
precieusement esmailliez. (*Roman de la Rose*, v.9245-46)⁹⁷⁷

Parmi les pièces les plus remarquables portées dès le XII^e siècle⁹⁷⁸, on peut citer le *chapel de paon*. Le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau indique que les plumes de paon sont fixées sur une armature d'étain doré⁹⁷⁹ qui est posée sur un chapeau de soie ou de feutre. Porté par les hommes aussi bien que par les femmes, mais réservé à la noblesse ou aux gens d'Eglise, ce chapeau est un signe de haut rang⁹⁸⁰. Dans les romans, il est décrit multicolore, bigarré et criant mais, considéré comme élégant, il sert de reconnaissance aux personnages nobles:

⁹⁷⁴ *Jehan et Blonde*, v.4726-27 (*capelés de fin or*); *Roman de la Rose*, vv.1085, 9245 (*cercle d'or*); *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 353-354 (*chapel d'or*); *Ysaïe*, § 87 (*capelet d'or*).

⁹⁷⁵ Cf. Gay, *Glossaire*, I, p.325: 1301 – « Un chapel d'or à rubis et à esmeraudes, fait en plance, de 16 pièches dont l'une est demeurée » (*Inventaire des joyaux de Blanche de Perthes*).

⁹⁷⁶ Gay, *ibid.*: 1302 – « Un chapel à oiselès esmaillé, vaut 40 l. » – « Un chapel seur soie à 3 pelles grosses semés d'escuchons, 40 l. » (*Inventaire de Raoul de Clermont*).

⁹⁷⁷ Cf. aussi la longue et riche description du *chapel d'or* appartenant à Richesse, aux vers 1084-1105 du *Roman de la Rose*:

Rubiz i ot, saphirs, jagonces,
esmeraudes plus de deux onces;
mes devant ot el cercle asise
une escharbocle par mestrise. (v.1094-97)

⁹⁷⁸ *FEW* (II-1, 287) date l'apparition de ce chapeau du XIII^e siècle, mais R.Boulengier-Sedyn pense que dans le *Roman de Troie* (c.1165), l'auteur décrit déjà un *chapel de paon*:

En lor chiés orent dous **chapeaus**
Faiz de la plume d'uns oiseaus
Qui conversent, ço dit l'Autor,
En Inde la Superior.
Soëf velent, ços sai retraire,
E si n'est color que n'i paire:
Ceus portent por le chaut d'esté. (v.6227-33)

⁹⁷⁹ Gay, *Glossaire*, I, p.327: «... Se chapeliers de paon met seur chapeau de paon estain doré li quex estains n'est pas seurargentés avant qu'il ne soit dorés, l'uevre est fause ». Une illustration du *Glossaire* représente cette coiffe à larges bords, garnie d'une couronne de plumes de paon posées verticalement.

⁹⁸⁰ Gay, *Glossaire*, I, p.327: « Quiconques veut estre chapeliers de paon à Paris estre le puet franchement... Leur mestier n'appartient fors que as esglises, aus chevaliers et aus haus homes » (*Reg. d'Etienne Boileau*, tit. 93).

Unz nainz fel et lais a devise.
 La bele avoit par *mingnotise*
 Ou chief un **chapel** de **paonz**,
 Mais je ne croi c'onques nuz homz
 Veïst d'uevre si *desguisé*. (*Escanor*, v.20088-92)

Un autre type de *chapel*, en usage dès le XII^e siècle, mais davantage porté aux XIII^e et XIV^e, est une sorte de *bonnet* ou de *toque*. Il s'agit d'une coiffure typiquement masculine. Au XII^e siècle, les calottes sont coniques et semi-sphériques, certaines à pointe. Elles sont fabriquées en tricot de laine, en coton ou avec des morceaux de cuir cousus⁹⁸¹, et sont souvent ornées d'un bouton à leur sommet. Les siècles suivants, elles peuvent être semi-sphériques, à pointe arrondie ou à fond plat, avec une petite queue en son centre⁹⁸².

De nombreuses variétés de chapeaux sont également portées à cette époque: les chapeaux en paille, les chapeaux en feutre⁹⁸³, dont la fabrication prospère à Paris sous Saint Louis, les chapeaux fourrés de pelleteries⁹⁸⁴, à larges bords et revers que l'on peut abaisser en cas de pluie⁹⁸⁵ (ou *chapeaux de voyage*⁹⁸⁶). Les *chapels à bec*⁹⁸⁷ et les *chapels de Bièvre*⁹⁸⁸ apparaissent au XIV^e siècle. Toutes ces coiffures, réunies sous le nom générique de *chapel*, sont difficiles à définir. Les textes, en effet, ne fournissent d'autres précisions que leur état⁹⁸⁹, leur utilisation⁹⁹⁰ ou encore leur beauté et leur richesse qui évoquent un personnage important:

⁹⁸¹ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.142-143. Voir des citations dans *T-L*, 2, 238.

⁹⁸² Enlart, *op.cit.*, p.147.

⁹⁸³ « ...Ne doit faire **chapiaus** de feutre fors d'aignelins purs sanz bourre » (*Livre des Métiers*, 248; cité dans *T-L*, 2, 238).

⁹⁸⁴ Cf. exemples cités dans Gay, *Glossaire*, I, p.325-327.

⁹⁸⁵ La taille du bord peut varier: le bord court s'appelle *bourrelet*, le bord retroussé *rebras*, le bord large *roue* (Enlart, *op.cit.*, p.161).

⁹⁸⁶ Cf. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.54.

⁹⁸⁷ Enlart, *op.cit.*, p.163-165.

⁹⁸⁸ Gay, *Glossaire*, I, p.323.

⁹⁸⁹ Cf. par exemple:

Et houcette d'un buriel gris,
 Et un *viés capiel deskiré*... (*Coucy*, v.6583-84)
Chapel et houche ou mantelet
 Doiz avoir, *propre* et *netelet*. (*La Clef d'amours*, p.15)

⁹⁹⁰ On peut citer, en guise d'exemple, la coutume d'enlever son chapeau pour saluer une personne ou pour lui montrer son respect:

En son cief avoit un **capiel**
 Qu'ele portoit por le calor;
 Ouvrés fu de mainte color,
 D'inde, de vert, de blanc, de bis;
 Bien li gardoit del caut le vis;
 Portrais i avoit oisials d'or;
 Li capials valoit un tresor. (*Bel Inconnu*, v.3972-78)⁹⁹¹

CORONE, courone, couronne, coronne

Le terme *corone*⁹⁹², attesté dès la fin du XI^e siècle⁹⁹³, désigne un cercle de fleurs, de feuillage ou de métal, ou un ruban orné de pierreries et de broderies que l'on pose sur la tête comme ornement⁹⁹⁴. Elle peut donc être en tissu⁹⁹⁵, mais le plus souvent elle est fabriquée dans des matières précieuses, évoquant tout ornement de tête, masculin ou féminin, en forme de cercle.

Cependant, dès le XIII^e siècle, la *corone* est nettement distinguée dans les textes du *cercle d'or* car, à la différence de ce dernier, elle est composée de segments qui sont réunis par des charnières; elle est aussi plus large et plus richement ornée⁹⁹⁶:

ces *cercles d'or* bien entailliez,
 precieusement esmailliez,
 et ces **corones de fin or**,
 don enragier ne me fin or,
 tant sunt beles et bien polies,
 ou tant a beles perreries,
safirs, rubiz et esmeraudes,
 qui si vos font les chieres baudes.
 (*Roman de la Rose*, v.9245-52)

Enclins le salu de venue,
 et il ausinc me resalue
 et de son **chapel** me mercie. (*Roman de la Rose*, v.14741-43)

⁹⁹¹ R. Boulengier-Sedyn, classe ce *chapel* parmi les chapeaux de voyage (*op.cit.*, p.55): « On peut imaginer qu'il s'agit d'un chapeau à bords, semblable à celui que portent les hommes, dont la coiffe est brodée, mais ce n'est qu'une hypothèse ».

⁹⁹² Du latin *cōrōna*.

⁹⁹³ *FEW*, II-2, 1208.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ Cf. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.95-96, qui cite des extraits de *Perceval* (v.6680 – *d'orfrois*) et de la *Queste del Saint Graal* (p.99 – *de blanc samit*).

⁹⁹⁶ Voir différents types de couronnes dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.307-322; Gay, *Glossaire*, I, p.465; Enlart, *op.cit.*, p.394-400.

La couronne est placée directement sur la chevelure ou une autre coiffure. Au XIII^e et dans la première moitié du XIV^e siècle, elle repose sur la *guimpe* et le *couvrechief* des femmes; dans la seconde moitié du XIV^e siècle, lorsque la coiffure féminine abandonne les voiles, les cheveux sont simplement ornés d'un cercle d'or ou d'une petite couronne⁹⁹⁷. A la même époque, les princes portent la couronne de plus en plus souvent sur le chapeau. Pendant les tournois, afin de se distinguer des autres participants, ils l'arborent sur le heaume, ainsi que les rois:

Le Blancq Chevalier regarda a merveilles ce poisson car il estoit grant et gros plus que nulz des autres, et sy avoit *sus son heaume* une **couronne** moult bien faite, dont s'apensa tantost que c'estoit le *roy* de ces poissons... (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 222-225)

D'importation byzantine, la couronne devient très tôt l'attribut du chef temporel et reçoit le statut particulier de symbole du pouvoir. Le mot *corone* commence alors à désigner non seulement l'objet en tant que tel mais aussi, par métaphore, la souveraineté qui y est attachée.

Le statut et la signification de la couronne diffèrent néanmoins dans le costume des hommes et des femmes⁹⁹⁸. Dans la garde-robe féminine, outre le fait de désigner l'épouse du roi⁹⁹⁹, elle conserve une fonction ornementale, embellissant la chevelure des dames de la noblesse. Dans cette acception, on peut citer les *corones de floretes d'or ou de saie*¹⁰⁰⁰ portées par les coquettes, la *courone d'or grellote*¹⁰⁰¹ richement garnie qui pare la tête de Galathée, ou encore les couronnes énumérées parmi les pièces

⁹⁹⁷ Cf. Piponnier, *op.cit.*, p.98.

⁹⁹⁸ Une telle différence peut être expliquée par le fait qu'une femme ne peut accéder au trône, comme le confirme *Perceforest*: « La costume du royaume estoit telle que la **couronne** ne peust venir a la femme » (t.2, XLIV, 796-797).

⁹⁹⁹ Voir *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 530-533: la reine fée, épouse du roi Gadiffer, « avoit une belle **couronne** sus son chief..., la chambre resplendissoit des pierres precieuse qui y estoient ». En réalité, les couronnes des rois et des reines se distinguent des autres en étant fleuronées (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.307-322).

¹⁰⁰⁰ *Roman de la Rose*, v.9014-15.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, v.20940-43.

qui constituent la richesse d'un haut personnage¹⁰⁰². Toujours fastueusement ornée de pierreries et de chatons, la couronne met en valeur les femmes de haut rang, devenant l'insigne de leur état privilégié:

si ot ou chief une **corone**
bien ressembloit haute persone¹⁰⁰³.
 (*Roman de la Rose*, v.2947-48)¹⁰⁰⁴

Objet précieux qui orne la chevelure des femmes, la couronne est ainsi la marque de leur aisance et de leur situation dans la société. Cette métaphore est présente dans le *Roman du comte d'Anjou*, qui oppose les antonymes *coronne* / (*mauvés*) *cuevrechief* pour souligner le contraste des situations dans lesquelles se retrouve l'héroïne:

N'a paz **coronne** suz le chief,
 Mes d'un ort *mauvés cuevrechief*
 Est, ce croi bien, enveloppee.
 (*Roman du comte d'Anjou*, v.5279-81)

Chez les hommes, la couronne symbolise le pouvoir royal et, à ce titre, elle est portée par le roi¹⁰⁰⁵. *Porter la corone* signifie "être investi d'un pouvoir temporel". Toutefois, les rois ne ceignent leur couronne que les jours de fêtes, laïques ou plus souvent religieuses, afin de montrer au peuple la provenance divine de leur pouvoir:

Li rois assez tost après mut,
 Quant poinz fu d'aller a sa feste,
 Et porta **corone** en sa teste
 Et tint cort riche et plentiveuse,
 Bele, noble, large et joieuse. (*Escanor*, v.6912-16)¹⁰⁰⁶

Attribut indispensable du pouvoir, la couronne est également un insigne de la royauté sur les blasons:

¹⁰⁰² Cf. *Roman du comte d'Anjou*, vv. 661-677; 2815-2824.

¹⁰⁰³ Il s'agit de Raison.

¹⁰⁰⁴ Cf. aussi v.2992-93, 5279-81 du *Roman du comte d'Anjou*.

¹⁰⁰⁵ Même si, dans la réalité, la couronne est portée aussi par les princes, elle n'apparaît dans la littérature qu'en tant qu'attribut royal ou impérial.

¹⁰⁰⁶ Voir aussi *Escanor*, v.23196-97; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 799-802: « Adont fut la joye recommencee par leans de tous costez, tant noble que merveilles, car il n'y avoit roy ne royne qui n'eust sus son chief sa **couronne** d'or »; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 939; *Ysaïe*, § 354.

...Sy pensa tantost que c'estoit le *roy* de Noorwegue, car il avoit autrefois oÿ dire qu'il portoit ung escu vert a une **couronne** d'or et tel estoit l'escu. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 630-633)¹⁰⁰⁷

Au XV^e siècle, avec l'avènement des atours, la couronne passe de mode dans la coiffure féminine. Elle ne conserve que sa fonction d'attribut royal et princier, enrichie de la classification selon le titre¹⁰⁰⁸ qu'apportera le XVI^e siècle.

CHAPERON, chapperon, caperon, capperon

Le substantif *chaperon*¹⁰⁰⁹ désigne à l'origine¹⁰¹⁰ le capuchon solidaire de la chape, ainsi qu'une petite chape à capuchon¹⁰¹¹. Dès la fin du XII^e siècle, le capuchon devient parfois indépendant et se fixe sur d'autres vêtements de dessus ou se porte seul, faisant corps avec une courte pèlerine qui couvre les épaules; il conserve cette forme primitive jusqu'à la fin du XIII^e siècle. La pèlerine se resserre ensuite au niveau du cou, se boutonnant sur le col ; dans le même temps, la pointe du chaperon s'allonge et prend des positions diverses¹⁰¹².

Au XIII^e siècle, lorsque le chaperon devient indépendant, il est très vite conçu comme une coiffure à part, acceptant des formes et des positions différentes, qui fait partie intégrante de la tenue et doit être soignée:

Aies chaperon bien fetis,
Trop grant ne soit ne trop petis.
Met le si et enchaperonne
Que nul par flengue n'en sarmonne.
(*La Clef d'Amours*, v.357-60)

¹⁰⁰⁷ Cf. aussi *Meliador*, v.3769-72.

¹⁰⁰⁸ Couronne de baron, de comte, de marquis, de duc, de roi.

¹⁰⁰⁹ Dérivé du bas latin *cappa*.

¹⁰¹⁰ Daté du XII^e siècle par *FEW*, II-1, 269.

¹⁰¹¹ Enlart, *op.cit.*, p.51; Goddard, *op.cit.*, p.85; *FEW*, II-1, 269.

¹⁰¹² Enlart, *ibid.*, p.153-154.

Le chaperon est composé de plusieurs parties qui reçoivent chacune un nom: la pointe du chaperon s'appelle *cornette*, son ouverture *visagière* et son encolure *goulée*¹⁰¹³. Destiné à protéger du froid la tête et le cou, le chaperon est confectionné dans des tissus épais, comme le velours¹⁰¹⁴, et peut être doublé de fourrure.

Coiffe très pratique, le chaperon est très apprécié dès son apparition tant par les hommes que par les femmes. Les hommes le mettent par-dessus une coiffe, et souvent sous un chapeau, comme le chapeau rond en feutre ou le chapeau *à bec*¹⁰¹⁵. Mais des différences dans la manière de le porter se dessinent au XIV^e siècle.

Dès la seconde moitié du siècle, en effet, lorsque le costume masculin subit des transformations, le chaperon n'est plus enfilé sur la tête par la *goulée*, la *visagière* entourant le crâne, appelée désormais *patte* ou *coquille*, est pincée sous la *cornette*, formant au-dessus de l'oreille une sorte de crête qui retombe parfois jusqu'à l'épaule¹⁰¹⁶. La *cornette* tombe devant ou derrière, fait le tour du cou ou bien s'enroule autour de la tête comme un turban¹⁰¹⁷. Elle s'allonge parfois démesurément, faisant deux et même trois fois le tour de la tête, la *patte* étant souvent tailladée. A cette époque, le chaperon devient une coiffure extravagante et riche que l'on orne de broderies et de perles¹⁰¹⁸.

Cette manière de porter le chaperon, qui connaît de nombreuses variantes¹⁰¹⁹, reste à la mode jusqu'au XV^e siècle¹⁰²⁰, où elle se simplifie: on met alors sur la tête un bourrelet de jonc recouvert d'étoffe, sur lequel on attache la *patte* et la *cornette*,

¹⁰¹³ Ou *guleron* (cf. Quicherat, *op.cit.*, p.192).

¹⁰¹⁴ Cf. les exemples cités dans *God.*, IX, 43

¹⁰¹⁵ Quicherat, *Histoire du costume.*, *op.cit.*, p.227.

¹⁰¹⁶ D'après C.Enlart, cette manière de porter le chaperon est une solution, par temps chaud, pour "se moins couvrir tout en conservant un vêtement" (Enlart, *op.cit.*, p.154.). Cf. aussi Gay, *Glossaire*, I, p.331.

¹⁰¹⁷ J.B. de La Curne de Sainte Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, Paris, 1875-1881, t.II, p.297, note 3, cité dans Lundquist, *op.cit.*, p.118. Cf. aussi Quicherat, *Histoire du costume.*, p.232; Gay, *Glossaire*, I, p.330.

¹⁰¹⁸ Voir les comptes cités dans Gay, I, p.330-331 et dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, t.3, p.131-142. Entre autres le *Compte d'Etienne de la Fontaine*, 1352: « Pour un chaperon de deux escarlattes, brodé à plusieurs et divers ouvraiges de perles grosses et menues, fait et délivré pour ledit seigneur (le Dauphin)... »

¹⁰¹⁹ Voir Enlart, *op.cit.*, p.155-160.

¹⁰²⁰ Lundquist, *op.cit.*, p.118.

devenues indépendantes. On passe ainsi moins de temps à enfiler cette coiffe, mais il n'est plus possible de la déployer. Porté ainsi en chapeau, le chaperon est souvent rabattu sur l'épaule. C'est sous cette forme simplifiée qu'il deviendra la simple chausse de soie de la magistrature, où la têtère se reconnaît à peine dans une minuscule cocarde¹⁰²¹.

Dès la fin du XIV^e siècle, le chaperon fourré est porté essentiellement par les gens de justice et les docteurs, tant qu'il devient leur attribut, ils sont alors appelés par métonymie *chaperons fourrés*¹⁰²².

A la différence des hommes, qui adoptent d'abord un chaperon fermé et boutonné, les femmes le préfèrent ouvert, flottant sur la nuque, et fourré¹⁰²³. Plus tard, lorsqu'apparaît la nouvelle manière masculine, le chaperon boutonné est appelé "à guise de femme"¹⁰²⁴. Souvent, elles le mettent autour du cou en écharpe. Le chaperon féminin est donc une coiffure imposante et suffisamment profonde pour pouvoir couvrir le visage, comme le confirme Eustache Deschamps:

Voz visaiges sont trop ensevelis;
Or vueilliés donc oster ceste façon;
Trop vous messiet, se n'avez corps jolis:
Si vous suppli, haussiez vo **chapperon**¹⁰²⁵.

Le chaperon est porté par les femmes de toutes les conditions. Mais, au XV^e siècle, concurrencé par l'atour chez les dames de la noblesse, il devient l'insigne de la bourgeoisie¹⁰²⁶.

¹⁰²¹ Cf. Gay, *Glossaire*, I, p.331.

¹⁰²² Voir Lundquist, *op.cit.*, p.121; *FEW*, II-1, 269; *God.*, IX, 43: « Que vous chault des ces vilains, ou de ces chapprons fourrez, ou de ces turlupins religieux ». (J. Gerson, *Har. faicte devant le Roy*, p. 27.); « Lequel prend maintenant un chapperon fourré et une chappe, et semble prelat ou clerc. » (Id., *ib.*). *FEW* date cette acception du milieu du XV^e siècle, tandis qu'E.R. Lundquist cite des œuvres de la fin du XIV^e.

¹⁰²³ Cf. *Roman de la Rose*, v.14669: et **chaperon** à penne grise.

¹⁰²⁴ Voir dans le *Songe Vert*, v.943-46 (1348):

Qu'onc ne vi si gente façon;
Si oi chaucés et chaperon,
Mais li chaperons fu, sur m'ame,
Botonez à guise de dame... (dans *Romania* XXXIII, p.521):

¹⁰²⁵ E.Deschamps, *Œuvres complètes*, t.III, p.308. Voir aussi les citations dans *T-L*, 2, 243.

Coiffure très populaire et polyvalente pendant plusieurs siècles, le chaperon est le couvre-chef par excellence, à l'instar du *chapel*:

N'a **chaperon** ne *chauceüre*;
Grant mesaise tret et endure. (*Roman du comte d'Anjou*,
v.5283-84)¹⁰²⁷

La manière primitive de porter le chaperon est à l'origine d'expressions telles *sanz chaperon set taillier chape*¹⁰²⁸ ou *mal fait la chappe qui ne fet le chaperon*¹⁰²⁹, qui démontrent qu'il fait partie intégrante de la chape. A la même époque, apparaît l'expression *avoir deux (trois) testes en un chaperon*, c'est-à-dire "être en parfait accord avec quelqu'un"¹⁰³⁰.

Les changements dans la façon de porter le chaperon provoquent l'apparition de nouveaux mots, comme *chaperonnée*, qui illustre l'usage d'enlever le chapeau pour saluer quelqu'un¹⁰³¹ et témoigne de la popularité du chaperon, et le verbe *chaperonner* qui signifie "saluer quelqu'un poliment". On peut citer également les expressions *escorre le chaperon à quelqu'un* "le battre"¹⁰³² ou *avoir mauvais chaperon* "mauvais garant". Bien que le chaperon passe de mode sous Louis XII, toutes ces expressions seront employées durablement.

¹⁰²⁶ Lundquist, *ibid.*, p.20. Déjà à la fin du XIII^e siècle, le chaperon n'est plus perçu comme une coiffure élégante mais vile, car Jean de Meun l'oppose au voile des religieuses aux vers 12360-61 du *Roman de la Rose*. Au XVI^e siècle, le mot *chaperonnière* désigne une "bourgeoise qui porte le chaperon" (*FEW*, II-1, 270).

¹⁰²⁷ Voir aussi l'opposition *chaperon / chausseüre* (ou *chauce*) dans le *Roman du comte d'Anjou*, v.5296-97, et dans le *Songe Vert*, v.944, cité à la note ci-dessus. Nous avons déjà observé le même type d'opposition entre *vestement (vesteüre)* et *chauceüre (chauseüre)*.

¹⁰²⁸ *Roman de Renart*, VII-IX, v.7761.

¹⁰²⁹ J. Morawski, *op.cit.*, n°1170, la variante: *Qui a faite la chape il doit faire lou chaperon* (n°1790).

¹⁰³⁰ Cf. *Roman de la Rose*, v.12031-34 et d'autres citations dans Lundquist, *op.cit.*, p.117.

¹⁰³¹ Cf. Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.63; Lundquist, *op.cit.*, p.122-123; G. di Stefano, *Dictionnaire des locutions en Moyen Français*, Montréal, 1991: *oster son chaperon tout jus* ou *encore bonnement oster son chaperon* (p.142). Cf. aussi Ysaïe, § 58: « Ensy qu'elle disoit cez parolles perchut Ysaïe. Lors hoste son **capperon** et le salue en disant: "Sire, bien soyés vous venez" »; ou encore *Meliador*, v.17469-72:

A ces cops evous Argentine,
Qui deffrume l'uis en soudain;
A son **capperon** met le main
Et le dit chevalier salue.

¹⁰³² *Coinci*, IV, 109.88, cité dans Di Stefano, *op.cit.*, p.142.

AUMUSSE, aumuce

Le substantif *aumusse*¹⁰³³ désigne une coiffure constituée d'un rectangle allongé, replié et cousu sur les bords. Elle forme ainsi une sorte de crête horizontale munie de deux cornes arrondies; le pan de derrière, plus long, sert de couvre-nuque et tombe sur les épaules. Telle est l'aumusse des hommes qui est aussi la coiffure distinctive des chanoines¹⁰³⁴, où des pattes antérieures retombent souvent sur les épaules et peuvent se croiser pour protéger le cou¹⁰³⁵.

Lorsque le rectangle de tissu est cousu sur un seul côté, il forme un capuchon: c'est l'aumusse des femmes, qui se confond avec le chaperon¹⁰³⁶. Mais ce type d'aumusse est aussi destiné aux hommes, comme l'illustre le *Roman de la Rose*, où elle est portée par Danger, réveillé par Peur et Honte:

Lors leva li vilains s'**aumuce**,
frote ses ieuz, si s'aberruce,
fronce le nés, les ieuz roille...(v.3713-15)

L'aumusse est un vêtement chaud. Confectionnée dans une étoffe épaisse, laineuse¹⁰³⁷, elle est fréquemment doublée de fourrure. Ainsi que le chaperon, l'aumusse peut désigner un manteau en même temps qu'une coiffure¹⁰³⁸.

Au XIV^e siècle, l'aumusse affecte parfois la forme d'un bonnet ou d'une simple calotte que les rois mettent sous la couronne¹⁰³⁹, afin d'en remédier l'inconfort. Mais l'aumusse est portée dans l'ensemble de la société: dans le *Roman de la Rose*, le vilain Danger en possède une¹⁰⁴⁰; dans le *Roman du comte d'Anjou*, quand l'héroïne demande

¹⁰³³ Provenant du bas latin *almucia* (*almutia*), *FEW*, I, 75; *Gamil.*, I, 61 ; dès le XII^e siècle.

¹⁰³⁴ Sur l'aumusse canoniale, voir Enlart, *Manuel d'archéologie*, t.III, pp.375, 381.

¹⁰³⁵ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.152-153.

¹⁰³⁶ Cf. Enlart, *Index*.

¹⁰³⁷ Boulengier-Sedyn, *op.cit.*, p.12. *T-L*, 1, 675: « en laschant (= laçant strickend) de fil de laine filée de main de bergerette, ainsi comme l'on fait les aumuces » (*Le Bon Berger* par Jehan de Brie, 80).

¹⁰³⁸ Voir Enlart, *op.cit.*, p.86.

¹⁰³⁹ « Et est l'aumuce (de la couronne) de veluiau vermeil, sur laquelle est une croisée d'or esmaillée de France sans pierrerie ». (*Inventaire de Charles V*, cité dans Gay, *Glossaire*, I, 85). Voir aussi Enlart, *op.cit.*, p.400.

¹⁰⁴⁰ Voir les vers cités ci-dessus.

l'aumône devant une église, elle cache son visage dans une aumusse, afin qu'*aucun sa biauté ne veïst et aucun ennuy lui feïst*:

Tant que par aventure avint
 Que li grans aumosniers la vint.
 Tout cherche a destre et a senestre
 Que nus n'i soit qui n'i doie estre;
 Vint a celle qui si se muce.
 "Qu'est ce? fet il; as tu **aumuce**?
 Tu par ez trop envelopee;
 Lieve la chiere. Ou fuz tu nee? (v.4639-46)

Coiffure très pratique, protégeant la tête du froid, l'aumusse demeure un élément du costume civil jusqu'au XVI^e siècle¹⁰⁴¹.

COIFFE, coife, quaffe

Le terme *coife*¹⁰⁴² est attesté dès le XI^e siècle pour désigner une pièce du costume militaire¹⁰⁴³. Dans le costume civil masculin, elle évoque dès le XIII^e¹⁰⁴⁴ et jusqu'au XVI^e siècle, une pièce de tissu blanche¹⁰⁴⁵, généralement de lin, qui enveloppe la chevelure en épousant la forme de la tête. Lorsque la coiffe possède des brides qui se nouent sous le menton, elle reçoit le nom de *cale*¹⁰⁴⁶.

La coiffe se porte seule ou sous un chaperon, un chapeau, voire un bonnet de nuit¹⁰⁴⁷. Aux XIII^e et XIV^e siècles, elle est confectionnée dans une toile blanche, mais

¹⁰⁴¹ J.Quicherat pense que les femmes portent l'aumusse jusqu'à l'avènement des Valois (*op.cit.*, p.192), mais selon C.Enlart, elle est en usage encore au XVI^e siècle (*op.cit.*, pp.198, 207; fig.67, 68, 199, 384).

¹⁰⁴² Du bas latin **cofea*, *FEW*, II-1, 836, d'origine germanique.

¹⁰⁴³ Voir chapitre *Costume militaire*.

¹⁰⁴⁴ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.145; Pinasa, *op.cit.*, p.99.

¹⁰⁴⁵ « Il m'ala maintenant querre **coiffes blanches** et me pingna moult bien; et lors m'envoya querre le roy pour manger avec li » (Joinville, *Vie de Saint Louis*, p.123; cité dans Gay, *Glossaire*, I, p.405).

¹⁰⁴⁶ Voir Gay, *Glossaire*, I, p.250; *FEW*, XVII, 79; *T-L*, 2, 16.

¹⁰⁴⁷ Enlart, *ibid.* pp.145, 155, 164.

dès la fin du XIV^e, on la préfère *déliée*, c'est-à-dire fine et transparente¹⁰⁴⁸. Au XV^e siècle, la coiffe peut être fabriquée en taffetas¹⁰⁴⁹ ou en soie de couleur.

Dans le costume féminin aussi, la coiffe est une pièce d'étoffe légère qui enveloppe la chevelure. Dès le XIII^e siècle, lorsque les femmes se couvrent les cheveux en les rassemblant sur la nuque, les tresses sont soigneusement cachées dans une coiffe recouverte par une résille¹⁰⁵⁰. Le même ajustement est utilisé en guise de bonnet de nuit:

N'avez seur chief, seur cors, seur hanche
c'une **coiffe** de *teile blanche*
et les treçons, indes ou verz,
espoir, souz la **coiffe** couverz. (*Roman de la Rose*, v.8839-42)

La coiffe féminine est fabriquée dans différentes couleurs qui contrastent avec celle de la résille¹⁰⁵¹. Elle devient plus rigide dès la seconde moitié du XIV^e siècle, sa coupe se rapprochant de celle des hommes; chargée alors de broderies, de perles et d'orfèvrerie¹⁰⁵², elle est généralement en soie unie ou côtelée ou en velours, et ses couleurs sont variées. Au XV^e siècle, la coiffe féminine subit quelques modifications dans sa forme, mais elle enveloppe toujours la chevelure et sert de base à des coiffures sophistiquées¹⁰⁵³.

¹⁰⁴⁸ « Le roy osta tout jus son chaperon dont il pesa à l'empereur qui recouvrir le vout et il dist: que il lui monstreroit sa **coiffe** que encore n'avoit vue. Car est assavoir que, ès anciennes guises, les rois portoient *déliées* soubz leurs chaperons » (Christine de Pisan, part. 3, ch.37, cité dans Gay, *Glossaire*, I, p.405).

¹⁰⁴⁹ En 1491, Charles VIII commande sept coiffes de taffetas noir "à la façon de Hongrie" "pour trousser et tocquer les cheveux" (Gay, *Glossaire*, I, p.405).

¹⁰⁵⁰ Cf. Enlart, *op.cit.*, pp.179, 181, 182; *Roman de la Rose*, v.9242. Voir aussi le *Mesnagier de Paris*, p.42: « comme il est d'aucunes yvrontes, foles, ou non sachans... qui vont les yeulx ouverts.., leurs cheveux saillans hors de leurs **coiffes**... »

¹⁰⁵¹ Enlart, *op.cit.*, p.183.

¹⁰⁵² Enlart, *ibid.*, pp.190-194 et 195-198.

¹⁰⁵³ *Ibid.* et pp.207, 210-211.

Au XVI^e siècle, même si les dames recommencent à montrer leur chevelure, la coiffe subsistera, le terme désignant alors une "sorte de coiffure d'homme aussi bien que de femme"¹⁰⁵⁴.

D'autres types de coiffure apparaissent à la fin du XIV^e siècle pour devenir très populaires le siècle suivant, tels la *huve* et ensuite le *hennin*. Elles confirment la tendance des coiffures montantes qui allongent la silhouette de la femme et donnent libre cours aux excentricités.

HUVE¹⁰⁵⁵ désigne une coiffure féminine ou masculine¹⁰⁵⁶, une sorte de voilette qui enveloppe le crâne et retombe en plis jusqu'aux épaules, et qui peut être recouverte d'une autre coiffe¹⁰⁵⁷. A la fin du XIV^e siècle, elle devient un voile de femme qui se pose par-dessus une coiffure en forme de cornette, évasée des deux côtés du visage¹⁰⁵⁸ et maintenue par devant à l'aide de fils d'archal. Cette *huve* est plus ou moins ample et empesée; elle peut être bordée d'une ruche tuyautée à plusieurs volants¹⁰⁵⁹.

Ordinairement de soie blanche, la *huve* peut recevoir une broderie d'or et de perles¹⁰⁶⁰. Posée sur une *guimpe*, elle constitue souvent une coiffure de deuil¹⁰⁶¹.

Au XIV^e siècle, apparaissent des dérivés comme *huvet*, qui est généralement synonyme de *huve*, ainsi que *huveter* et *enhuveter*, c'est-à-dire "mettre la huve ou le huvet"¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁴ Huguet, *op.cit.*, 2, 334.

¹⁰⁵⁵ Du francique **hûba*, FEW, XVI, 255, dès le XIII^e siècle.

¹⁰⁵⁶ FEW, XVI, 255; T-L, 4, 1254; God., IV, 534; DEAF, H1, p.762.

¹⁰⁵⁷ Cf. Quicherat, *op.cit.*, p.242.

¹⁰⁵⁸ Cf. les illustrations de cette coiffure dans Enlart, *op.cit.*, pp.83, 102, 104, 196, 197, 198 et 532; dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.3, p.476.

¹⁰⁵⁹ Voir l'illustration dans Enlart, *op.cit.*, fig.206.

¹⁰⁶⁰ Voir des exemples dans T-L, 4, 1254-55; God., IV, 534.

¹⁰⁶¹ Viollet-le-Duc, *ibid.*

4. CHAUSSURES

SOLERS, sollers, soliers, solliers, soulers, soullers, sorlers, souliers

Si au Moyen âge, il existe des chausses *semelees*, le plus souvent on porte des chaussures par-dessus les chausses¹⁰⁶³. Le terme générique de *soler*¹⁰⁶⁴, désigne ainsi toute chaussure qui couvre le pied jusqu'à la cheville ou qui monte un peu plus haut. *Solerez* est un diminutif de *solers*¹⁰⁶⁵.

Les chaussures du XII^e siècle sont souples, légèrement pointues; ce sont des souliers découverts ou à languette. Ils sont fréquemment ouverts au cou-de-pied, cette fente étant quelquefois fermée par des cordons¹⁰⁶⁶. Vers 1140, apparaît la mode extravagante des *pigaches*, dont la pointe très allongée est comparée à la queue des coulevres¹⁰⁶⁷. Ces chaussures restent en vogue jusqu'au début du XIII^e siècle avant de réapparaître au milieu du XIV^e sous le nom de *poulaines*.

Au XIII^e et au début du XIV^e siècle, la chaussure fendue subsiste mais la variété la plus répandue est le soulier *escoleté*, découvert, retenu sur le cou-de-pied par une

¹⁰⁶² *God.*, III, 19; *T-L*, 3, 427; *FEW*, XVI, 256; *DEAF*, H1, p.764.

¹⁰⁶³ Pour s'infliger une souffrance physique supplémentaire, le comte de Bourges porte des souliers sans chausses:

Lors a sa bonne robe osee,
Celle a un serf a endossee;
D'uns **soulers a liens** se chauce,
Si ne mist dessouz nulle **chauce**.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.5293-96).

Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 919; *Ysaïe*, § 77.

¹⁰⁶⁴ Du bas latin **subtelare*. *FEW*, XII, 362. La forme *soller* est datée par *FEW* du XII^e siècle.

¹⁰⁶⁵ et marche jolivetement
de ses biaux **solerez** petiz,
que fere avra fet si fetiz. (*Roman de la Rose*, v.13510-12)

¹⁰⁶⁶ Enlart, *op.cit.*, p.261.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p.262.

courroie et une bouclette, parfois par un bouton ou une boutonnière à l'extrémité de deux pattes.

Pour protéger leurs chaussures de l'humidité du sol et de la boue, les gens de la campagne peuvent utiliser des patins. Ils sont composés d'une semelle en bois, avec un talon placé au milieu de la semelle, ou bien deux à chaque extrémité, et de courroies qui fixent la semelle à la jambe.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, il est fait mention de *solers à laz* (*solers a liens*, *solers a noiiiaus*)¹⁰⁶⁸ qui, attachés à la jambe à l'aide de cordons de cuir, peuvent monter jusqu'au genou. Si dans les œuvres littéraires du XIII^e siècle, ils sont présentés comme courants, les textes du XIV^e les considèrent plutôt comme des chaussures de paysans:

Li autre font **soulers a laz**

Ouvrez a molt tres granz solaz. (*Claris et Laris*, v.870-71)¹⁰⁶⁹

Si dist: "Bien samblés marcheans.

"Vous escourcerés hault vos pans,

"Et vous chainerés par maniere

"Pour mieulz bocier par derriere.

"Mais vous avés trop blances mains,

"Point ne sont teles de villains [...]

"Et si vous faudra en vos piés

"Mettre ces **sorlers a noiiiaus**."

(*Meliador*, v.12035-40; 12044-45)

Les *solers* sont fabriqués dans des cuirs de qualité variable¹⁰⁷⁰. Les plus fins peuvent être doublés de *blanchet* ou de feutre et garnis intérieurement de semelles de liège¹⁰⁷¹. Teints ou dorés, ornés de dessins variés ou magnifiquement ciselés, les *solers* sont parfois de véritables chefs-d'œuvre.

¹⁰⁶⁸ Ce type de chaussures a des origines lointaines: on les retrouve chez les Romains et les Goths (cf. Enlart, *op.cit.*, p.259-260).

¹⁰⁶⁹ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.824-25.

¹⁰⁷⁰ Les cuirs les plus utilisés sont le *cordouan*, une peau de chèvre corroyée et non tannée, originaire de Cordoue; la peau de chevreau, plus fine; l'*aurpel* ou *oripeau*, un cuir doré; mais aussi la peau de bœuf, plus grossière.

¹⁰⁷¹ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.265; Gay, *Glossaire*, II, p.357: « Por dis paires de **solliers feutrés** à reson de 2 s. la paire, valent 20 s. » (v.1304)

Terme générique, du fait aussi de ses diverses qualités, *soler* est à la base de nombreuses locutions proverbiales, telles *sanx point user vostre souler*¹⁰⁷² ou *boire en un soulier percé*¹⁰⁷³.

ESTIVAUX

Les *estivaux*¹⁰⁷⁴ sont des bottines légères, plus hautes que les *solers*¹⁰⁷⁵, souples, confectionnées en cuir ou en étoffe, généralement teintes en noir, quelquefois en rouge, et qui sont parfois doublées de fourrure¹⁰⁷⁶. Dans les comptes, ce type de chaussures est nettement distingué des *solers* et des *heuses*¹⁰⁷⁷. Au XIII^e siècle, les *estivaux* font partie des éléments du costume communs à toutes les classes de la société¹⁰⁷⁸, mais ils semblent réservés au XIV^e à la noblesse¹⁰⁷⁹:

Lanpars le voit, si s'est levés;
De blanc poil ert entremelés;
Robe ot d'eskerlate, por voir,
Et de vair a un seble noir;
Sans aligos la roube estoit;
Uns **estivals** cauciés avoit
Et d'une corioie baree
Fu çains a argent bien ouvree.
Molt i avoit bon chevalier. (*Bel Inconnu*, v.2587-95)

¹⁰⁷² *Roman de la Rose*, v.7877.

¹⁰⁷³ Voir Di Stefano, *op.cit.*, p.808; *FEW*, XII, 362.

¹⁰⁷⁴ D'après *FEW* (XII, 271), il s'agit d'un dérivé d'*estive* "jambe" (1^{ère} moitié du XII^e siècle, Psautier Oxford, éd. F.Michel, 146, 11), lui-même emprunté au latin *stipes*, proprement "pieu, bâton", "jambe" par dérision. C. Enlart penche plutôt pour la dérivation du latin *aestivalia* (Voir Enlart, *op.cit.*, *Index* et p.266). La première proposition semble la plus pertinente, car nous n'avons relevé aucune occurrence d'*estivaux* au sens de "chaussures d'été", mais uniquement "courtes bottines" (cf. aussi *estivals – tibialia* dans le *Dictionnaire* de Jean de Garlande). Par ailleurs, il faut considérer la tendance générale de la langue du Moyen Age à nommer les pièces du costume par leur matière, leur forme ou la partie du corps qu'elles couvrent, davantage que par leur destination ou la saison pendant laquelle elles se portent.

¹⁰⁷⁵ *Estivals* est rendu par *tibialia* dans le *Dictionnaire* de Jean de Garlande.

¹⁰⁷⁶ Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.169.

¹⁰⁷⁷ Cf. les exemples cités par V. Gay dans son *Glossaire*, I, p.670-671.

¹⁰⁷⁸ Voir l'*Oustillement au villain*, cité par Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.168), où les *estivaux* sont mentionnés parmi les accessoires jugés nécessaires.

¹⁰⁷⁹ Une ordonnance somptuaire de 1385 interdit les *estivaux* (*Petit Thalamus de Montpellier*, p.163).

HEUSES (hoeses, hueses, houses) et houseaux (housiaux, housiaus, housiux, houseaus, heusiaux)

Les *heuses*¹⁰⁸⁰ sont des bottes en cuir, utilisées par les hommes surtout pour monter à cheval¹⁰⁸¹:

Es vos poignant un veneor
 Deseur un ronci caceor.
 Ses ciens sivoit, son cor tenoit,
 En sa main en espiel avoit,
 Corte cote avoit d'un burel,
 Le cors ot avenant et biel,
 D'unes **houses** estoit *hosés*;
 Estrangement estoit hastés. (*Bel Inconnu*, v.1305-12)¹⁰⁸²

L'action d'enfiler ou de retirer les *heuses* est désignée par le verbe *houser* (*hoser*) ou *deshouser*¹⁰⁸³.

Les *houseaux*, eux, sont des jambières ou des bottes¹⁰⁸⁴ qui sont portées essentiellement par les cavaliers¹⁰⁸⁵. Ce sont des guêtres fabriquées en cuir ou en toile qui peuvent se lacer en partie¹⁰⁸⁶:

et estoit cauciés d'uns **housiux** et d'uns *sollers* de buef fretés de tille dusque deseure le genol, et estoit afulés d'une cape a deus envers, si estoit apoiés sor une grande maçe. (*Aucassin et Nicolette*, XXIV, 20)¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁰ Du germanique *hosa*, *FEW*, XVI, 228. La forme *huese* est attestée dès le XI^e siècle; celle de *heuse*, dès 1220 (*ibid.*).

¹⁰⁸¹ Voir Gay, *Glossaire*, II, p.27.

¹⁰⁸² Voir aussi la *Clef d'Amour*, p.15; *Jehan et Blonde*, v.5511.

¹⁰⁸³ Cf. *Jehan et Blonde*, v.5397; *Roman de la Rose*, v.15376.

¹⁰⁸⁴ *FEW*, XVI, 228; dès le XII^e siècle.

¹⁰⁸⁵ Voir M. Leloir, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Librairie Gründ, 1992 (2^e éd.), p.189.

¹⁰⁸⁶ C. Enlart dans son *Index du Manuel d'archéologie*, ne distingue pas les *heuses* des *houseaux*, les définissant comme des "jambières ou guêtres à chevaucher". E. Viollet-le-Duc considère aussi *heuses* et *houseaux* comme synonymes (*op.cit.*, t.3, p.167-168). Dans le *Glossaire* de V. Gay et H. Stein, les exemples illustrant les deux mots sont réunis dans l'article *Heuse* qui cite cependant le *Statut des cordonniers de Troyes* où ils sont différenciés: « Art. 3. Que l'on ne puisse mettre en tiges de **heusiaux** ne d'estiveaus ne **heuses** de cordoan qu'il n'y ait demi pied de giron ou plus de cordoan par-dessous » (*Stat. des cordonniers de Troyes*, ap. *Ordonn.*, XII, p.434^o; 1317). Dans l'extrait d'*Aucassin et Nicolette*, cité ci-dessus, les *housiux* couvrent une partie de la jambe et les *sollers de buef* le pied, se nouant sous le genou à l'aide de courroies.

¹⁰⁸⁷ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.9275-76.

Les *houseaux* sont portés par les nobles autant que par les vilains dont ils constituent un élément nécessaire du costume¹⁰⁸⁸. Ils sont aussi parfois adoptés par les femmes¹⁰⁸⁹.

Très populaires, les *heuses* et les *houseaux* font partie de locutions proverbiales similaires à celles des chausses, dont ils sont proches par la forme et la fonction: *a courtes hoeses longues lanieres* "deux choses doivent correspondre parfaitement pour former une unité pertinente", *avoir ses heuzes plaines* "avoir peur". L'expression *la heuse a pris son viés ploy*¹⁰⁹⁰ évoque le fait de prendre une habitude¹⁰⁹¹.

Les *bottes (botes)* sont des chaussures en cuir, généralement fauves, souvent fourrées. Elles sont à l'usage surtout des femmes et servent notamment "à relever la nuit", les religieuses les adoptant volontiers¹⁰⁹².

D'autres chaussures existent aux XIII^e et XIV^e siècles, mais ne sont que rarement mentionnées dans les œuvres littéraires. Ce sont les *eschapins (escharpins, escarpins)*, des chaussures légères, découvertes, fabriquées en tissu ou en cuir fin¹⁰⁹³ dès le XII^e siècle, qui sont portées par les hommes et les femmes surtout à la maison¹⁰⁹⁴; les *cherboles* ou sabots; et les *bobelins*, de grosses chaussures en cuir de vache¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁸⁸ L'*Oustillement au villain*, cité par Viollet-le-Duc.

¹⁰⁸⁹ Voir le *Roman de la Rose*, vv.11912, 20965.

¹⁰⁹⁰ Di Stefano, *op.cit.*, p.440.

¹⁰⁹¹ Cf. *Tristan*, v.16553: « Mais Guion lui a dit que ja n'en ysterroit Et que s'estoit la heuse qui avoit prins son ploït » (cité dans Di Stefano, *op.cit.*, p.400).

¹⁰⁹² Enlart, *op.cit.*, p.273. Voir *Roman de la Rose*, vv.11912, 14670.

¹⁰⁹³ Voir Goddard, *op.cit.*, p.112, qui cite un extrait du *Roman de Thèbes*:

Ele ot chaucié uns eschapins;
Sollers ne sunt cordouanins,
Mais d'un[e] pe(i)l de chameil
Ffurent cosu o(ue) tout le peil... (v. 2885-88)

¹⁰⁹⁴ Cf. Quicherat, *op.cit.*, p.157; Lundquist, *op.cit.*, p.20.

¹⁰⁹⁵ Enlart, *op.cit.*, p.267-268.

5. MATERIAUX DE FABRICATION

a. Etoffes

Le substantif *drap* est le plus utilisé en ancien et moyen français pour signifier "étoffe"¹, le terme *estoffe* désignant toutes sortes de matières, comme le tissu mais aussi la pierre, le bois ou le métal. *Tissu* (*tessu*, *texu*) est réservé au galon des ceintures². Les étoffes fabriquées en France au Moyen Age sont très nombreuses, aussi avons-nous choisi de présenter celles le plus souvent mentionnées dans nos romans.

Etoffes de soie et d'or

Les étoffes de soie³ sont les plus appréciées au Moyen Age. Importées en France jusqu'au XV^e siècle, ce sont de riches tissus de fabrication persane, byzantine, hispano-mauresque ou arabo-sicilienne. Elles sont généralement ornées de dessins de diverses couleurs, à motifs de rinceaux, d'animaux ou de personnages. Dès le XIII^e siècle, elles sont parfaitement imitées par les tisserands de Gênes, de Sienne, de Venise et d'autres villes d'Italie et d'Espagne, mais les soieries d'Orient ne cesseront jamais d'être importées en Europe. A l'origine produit de grand luxe, elles sont réservées aux rois et aux princes. Lorsque la fabrication des tissus de soie et d'or se répand dans les villes d'Europe, ils deviennent plus accessibles, surtout sous la forme de rubans et de

¹ Nous avons vu que *drap* au pluriel signifie aussi "vêtement" ou "robe" (entendu comme un ensemble de garnements).

² Participe passé substantivé, *teissuz* "tissé, fait au métier" du verbe *teistre* (*tistre*) (ca 1165). Cf. *Roman de la Rose*, vv.1081, 9255; *Roman du comte d'Anjou*, vv.1766, 2996.

³ Le substantif *soie* provient du latin *sericum* qui a été formé sur le nom du peuple des Seres, c'est-à-dire des Chinois (voir G. Gougenheim, *Les Mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Picard, t.3, p.126).

galons, mais leur coût reste suffisamment élevé pour qu'ils ne profitent qu'à la haute noblesse et à l'Eglise⁴.

Dans les textes littéraires, les *draps de soie* et d'*or* apparaissent comme les plus précieux et habillent les personnages de haut rang. Les expressions "draps de soie" et "draps d'or" sont souvent accompagnées d'épithètes qui en soulignent la beauté, la qualité et la richesse, tels que *chiers*⁵, *riches (rices)*⁶, *de molt cier pris*⁷, *biaus*⁸, *fins*⁹ et *emperial*¹⁰. Quelquefois la mention d'une provenance lointaine, précise ou intentionnellement vague, vient renforcer l'idée de richesse¹¹: *d'oultre mer*¹², de *Surie*¹³, *d'Esclavonnie*¹⁴.

La supériorité des tissus de soie peut être exprimée par leur comparaison avec d'autres types d'étoffes:

Puis ont les barons afuble,
Chaucun d'un mantel grant et le;
N'estoient pas **tissu de laine**,
Onques n'i ot euvre vilaine. (*Claris et Laris*, v.22895-98)

Les vêtements confectionnés dans des étoffes en soie, sont souvent ornés de galons ou de fourrures, ce qui n'est pas le cas pour les tissus de qualité inférieure:

Molt lieement les desarmerent
De .II. mantiaus les afublerent
D'un **drap de soie** a or bende;
Li dras iert d'un vermeil rende,
Les .II. pennes ierent d'ermine,
Blanches con noir, bones et fines,
Cousues bien menuement. (*Claris et Laris*, v.1252-58)¹⁵

⁴ Cf. F. Piponnier, *Se vêtir au Moyen Age*, op.cit., p.28-31.

⁵ *Claris et Laris*, v.21013.

⁶ *Aucassin et Nicolette*, XL, 37; *Escanor*, v.16136; *Claris et Laris*, v.14469.

⁷ *Bel Inconnu*, v.4745-46.

⁸ *Bel Inconnu*, v.4244; *Roman du comte d'Anjou*, v.2990; *Meliador*, v.12819.

⁹ *Escanor*, v.7987.

¹⁰ *Escanor*, v.8477.

¹¹ Si la fabrication des tissus de soie se répand progressivement en Europe au XIII^e siècle, ceux de provenance orientale demeurent les plus appréciés; c'est la raison pour laquelle la mention de la distance est importante pour souligner la richesse et le coût de l'étoffe et, le cas échéant, l'importance ou la générosité du personnage qui en fait cadeau.

¹² *Bel Inconnu*, v.358.

¹³ *Escanor*, v.16131.

¹⁴ *Roman du comte d'Anjou*, v.2371.

¹⁵ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.1527-32, 4233-45; *Roman du comte d'Anjou*, v.2859.

Parfois la qualité du tissage ou de la confection du vêtement est soulignée afin de mettre en valeur le tissu:

Molt estoit li **dras** bien ouvrés
De coi estoit fais li mantials. (*Bel Inconnu*, v.4242-43)¹⁶

A l'instar des fourrures, des pierres précieuses et des chevaux, les tissus en soie font partie des luxueux présents que les rois ou les comtes offrent à leurs sujets ou à leurs égaux: éléments d'une chaîne énumérative, ils soulignent la richesse et la largesse des personnages¹⁷.

Les vêtements confectionnés en tissu de soie et d'or sont nécessairement apparents. Leur nature peut ne pas être précisée; dans ce cas, la forme pronominale du verbe *vestir* ou la périphrase *estre vestu(e)* (*vesti(e)*) *de* ou *estre paré de*¹⁸ sont utilisées afin de montrer la profusion de ces vêtements et ainsi le luxe des personnages:

Adonques vint par devant lui
Une route de damoiseles,
De puceletes jouvenceles,
Vestues de finz dras de soie. (*Escanor*, v.7984-87)¹⁹

Lorsque le vêtement est précisé, il s'agit le plus souvent de la *robe*, en tant qu'ensemble de *garnements* ou vêtement de dessus, du manteau, qui est la partie la plus visible du costume, souvent orné de pelleteries²⁰, et de la *cote*, qui peut être mentionnée avec le surcot ou le manteau pour accroître l'impression d'opulence de la tenue:

Je m'en iray et vous demourés cy encore ung pau, sy vous feray aporter une **robe** de **soye**. (*Ysaïe*, § 121)²¹

De .II. **dras** de **soie** molt *chiers*
Avoit vestu **cote** et **sercot**. (*Clariss et Lariss*, v.21013-14)²²

¹⁶ Au vers 4232 du même roman, il est fait mention d'un *dras de soie d'osterin pers*. Voir aussi *Escanor*, v.16131-32.

¹⁷ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.6133-38; *Roman du comte d'Anjou*, v.2728-38.

¹⁸ Voir *Roman du comte d'Anjou*, v.2370-72. Le verbe *parer* et notamment la périphrase *estre paré* sont employés au sens d'*embellir* dès la fin du XIII^e siècle.

¹⁹ Voir aussi *Aucassin et Nicolette*, XL, 37; *Bel Inconnu*, v.1527; *Escanor*, v.8116-18; *Meliador*, v.12818-19.

²⁰ Voir *Clariss et Lariss*, vv.1253-58, 22896-98; *Cléomadés*, v.503

²¹ Voir aussi *Bel Inconnu*, v. 4230-32; *Clariss et Lariss*, v.14469-71; *Ysaïe*, §§ 156 et 180.

²² Voir aussi *Bel Inconnu*, v.357-358 (*cote a armer*); *Cléomadés*, v.503; *Roman du comte d'Anjou*, v.2990.

Certains objets de valeur qui décorent les palais royaux ou la demeure des fées sont fabriqués également en soie et or. On relève dans les textes la mention de *draps* de lit²³, d'une *ceute pointe*²⁴, d'une *toie*²⁵ et d'un drap qui couvre le *sarcus* d'une fille de roi²⁶.

Privilège des rois et des princes, les tissus de soie et d'or constituent un signe distinctif qui permet de définir le rang des personnages d'après leur apparence vestimentaire:

Et pardessus celle couche seoit un chevalier de moult bel eage, vestu de **drap d'or** representant qu'il estoit roy d'aucun royaume. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 956-958)²⁷

Inversement, lorsqu'il est fait mention de *draps royalx*²⁸, il ne fait aucun doute que le tissu soit de soie et d'or.

Les étoffes de soie recensées dans les textes de notre corpus sont le *paile*, le *cedal*, le *samit*, le *siglaton*, le *velours*, le *pourpre*, l'*osterin*, le *diaspre*, le *bofu*, le *baudequin*, le *tartaire* et le *tire*.

Le terme *paile* (*paille*, *palie*, *pale*)²⁹ désigne une étoffe de soie³⁰ brochée, ordinairement rayée, d'origine orientale et importée largement dès le XII^e siècle³¹. Le

²³ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 955.

²⁴ *Aucassin et Nicolette*, XL, 37.

²⁵ *Escanor*, v.130-131.

²⁶ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIX, 431.

²⁷ Cette remarque peut être implicite: lorsque Estonné voit une couche de draps de soie, il devine qu'il s'agit d'un lit royal (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 954-956: « Mais il vey tresbien qu'a ung coing de la sale avoit une couche couverte de **drap** de soye, tant riche qu'a merveilles »).

²⁸ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 939.

²⁹ Du latin *pallium*, *FEW*, VII, 506. *Pallium* signifie initialement “manteau, vêtement de dessus”, mais aussi “couverture de lit” et “tenture”.

³⁰ *T-L*, 7, 29; *God.*, V, 689, 710; X, 255.

³¹ Le *Dictionnaire historique des étoffes* suit l'avis de J.Bezon (*Dictionnaire général des tissus anciens et modernes*, Lyon, imprimerie de T.Lépaignez, 1859-1863, 2^e éd.) en considérant *paile* comme un terme générique, utilisé parfois à la place de *samit* et *cedal*. Pourtant, dans le *Roman de la Violette*, le *paile* côtoie le *samit* et le *cedal* dans l'énumération des tissus précieux, ce qui prouve qu'il s'agit bien d'étoffes différentes:

paile est très présent dans les textes littéraires du XII^e siècle qui indiquent souvent son lieu de provenance: Alexandrie, Pavie, Frise, Tyr³², Damiette, ou Almería. Le *paile* sert à confectionner des manteaux, des robes, voire des chausses³³, ainsi que des couvertures de lit³⁴, des tentures, des draps d'autel et des linceuls. On en fabrique de différentes couleurs: principalement en vert, brun, bleu et blanc. Dans les textes, il fait régulièrement partie de la chaîne énumérative des riches tissus de soie³⁵.

La popularité du *paile* dans la fabrication des vêtements diminue dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Ses mentions qui se font alors plus rares désignent surtout un tissu pour enseignes³⁶.

Le ***cedal*** (*sendal, sandal, cenal, cendel, cendax*)³⁷ est un tissu de soie léger et souple, analogue au taffetas actuel, dont l'usage remonte au IX^e siècle³⁸. Les lieux de provenance fréquemment cités sont l'Extrême-Orient, Alexandrie³⁹ et, plus tard, Lucques, Milan, Venise et Tripoli. Il est fabriqué à partir de soie crue ou parfois de bourre de soie, ce en quoi il se distingue des autres soieries en fils tors. S'il en existe en blanc⁴⁰, jaune, vert ou bleu⁴¹, presque toujours le *cedal* est teint en rouge, si bien que

A tant vinrent laiens des routes
De chevaliers maigres et pailles;
N'estoient pas viestu de **pailes**
Ne de **samis** ne de **cendaus**;
Povre atour avoit chascuns d'iaus. (v.1572-76)

³² Voir les exemples cités dans *T-L*, 7, 29-30.

³³ *Erec et Enide*, v.99; *Blancandin*, v.3837.

³⁴ Cf. *Bel Inconnu*, v.2279-81:

Sor une kiute de brun **pale**,
Qu'aportee fu de Tesale,
Iluec se sont andoi asis.

³⁵ Voir *Bel Inconnu*, vv.3447, 4748-49.

³⁶ *Claris et Laris*, v.14627.

³⁷ De nombreuses étymologies sont proposées: le grec *sindôn*, "étoffe fine", l'arabe *sindali*, "feuille" ou "lame mince et déliée", le *sandal, sedal, sital*, "fil de soie" (*Dictionnaire historique des étoffes*, article *Cedal*).

³⁸ Enlart, *op.cit.*, p.11; Gay, I, p.295.

³⁹ Le roman *Escanor* cite le *cedal* d'Acre et d'Aumerie (Almeria) (v.17901).

⁴⁰ Cf. *Amadas et Ydoine*, v.4296; *Ysaïe*, § 179.

⁴¹ Voir les exemples cités dans Zangger, *op.cit.*, p.42 et dans Gay, I, p.296.

le nom sert à désigner cette couleur. Le *cedal* vermeil est le plus coûteux⁴², et le noir le moins cher. Ce tissu est régulièrement cité parmi les riches soieries, même si en réalité sa qualité est variable. Outre la création des vêtements d'apparat⁴³, comme la robe de la mariée⁴⁴, le *cedal* est utilisé pour doubler des étoffes plus précieuses⁴⁵ ainsi que les pièces de l'armure⁴⁶ dès le milieu du XIV^e siècle; renforcé, il sert à la fabrication des tentures, des housses⁴⁷ et des couvertures de lit⁴⁸, mais aussi des *pennons*, des bannières⁴⁹ et des pièces d'orfèvrerie de l'église.

Au XVI^e siècle, le *cedal* subsiste encore, même s'il est mentionné moins souvent dans les textes. Le terme tombe en désuétude vers 1550, remplacé par *taffetas*.

Le *samit* (*samis*, *samist*)⁵⁰ est une étoffe de soie sergée⁵¹, plus solide que le *cedal* et le satin, grâce à une trame de fil qui soutient la chaîne de soie, et qui n'est visible qu'à l'envers. D'origine grecque, cette soierie est très appréciée durant tout le Moyen Age; dès le XII^e siècle, elle est largement importée de Constantinople, de Syrie et d'Asie Mineure, puis d'Italie. Le *samit* entre dans la confection des vêtements de la noblesse⁵², en paramentique, des coussins⁵³, de la couverture des chevaux⁵⁴, des lits⁵⁵ et des livres, mais aussi dans la fabrication des ornements sacerdotaux et du riche

⁴² Voir *Claris et Laris*, v.861-862.

⁴³ Voir *Ysaïe*, § 147.

⁴⁴ Voir *Claris et Laris*, v.14461-68.

⁴⁵ Voir Bezon, *op.cit.*, t.II, p.175.

⁴⁶ Cf. *Gay*, I, p.296: "Une pièce et aune et demie de *cedal* vermeil des fors, en graine, pour faire cote à plates et garnir garde-bras, avant-bras, cuissos, grevetes, heaumes, bacinès et hernois de maille" (*D'Arcq, Comptes de l'argenterie*, p.142, 1352).

⁴⁷ Notamment les housses des boucliers ce qui montre que le *cedal* est un tissu assez épais, non transparent: "A tant se partentent. Hergo va a sa tente et Ysaïe prent une *houce* de *blancq cenal* que Tronc avoit, et en ceuvre son escu" (*Ysaïe*, § 179).

⁴⁸ Voir *Escanor*, v.17898-901.

⁴⁹ *Zangger, op.cit.*, p.42.

⁵⁰ Du grec *ἑξάμυτος*, *FEW*, IV, 418, signifiant "par six", c'est-à-dire en sergé de six fils. Dès le XII^e siècle.

⁵¹ *God.*, VII, 302.

⁵² Voir *Bel Inconnu*, vv.135-137, 2245, 2397; *Roman de la Rose*, v.859-860; *Escanor*, v.23039.

⁵³ Voir *Escanor*, v.16137.

⁵⁴ Voir *Bel Inconnu*, vv.1719-20, 2058-59.

⁵⁵ Voir *Escanor*, v.17900; voir aussi des exemples cités dans *God.*, VII, 302.

ensevelissement des morts. Ce tissu est assez épais et solide car le héros d'*Ysaïe le Triste* l'utilise pour bander sa blessure⁵⁶.

Uni ou mêlé à des fils d'or ou d'argent⁵⁷, le *samit* peut être de couleurs différentes⁵⁸, mais le plus souvent il est rouge et blanc⁵⁹, et orné de broderies. Dans le *Roman de la Rose*, le *samit* qui habille *Deduit* est orné de fils d'or:

un **samit** portret a oisiaus,
qui estoit toz a or batuz. (v.818-19)

Il subsiste jusqu'au XVII^e siècle, mais il existe déjà à cette époque des *samits* sans soie⁶⁰.

Le ***siglaton*** (*ciglaton*, *ciclaton*, *singlaton*, *syglaton*, *sigladon*)⁶¹ est un riche tissu, comparable au *samit* et au *cedal*, dont les premières mentions remontent au XI^e siècle⁶². C'est une lourde étoffe de soie damassée ou brochée, d'origine orientale, d'abord importée d'Alexandrie et de l'Espagne musulmane, plus particulièrement d'Almería, puis d'Italie. Souvent teint en rouge, mais existant aussi en blanc et en bleu, le *siglaton* peut être orné de figures géométriques ou zoomorphes⁶³. On en fabrique des vêtements, en particulier des manteaux, des cottes d'armes⁶⁴ et des pourpoints⁶⁵, qui

⁵⁶ *Ysaïe*, § 468 : « Et Marcq [...] lava se plaie, et mist dedens une puignee d'erbe et le loya d'un bendiel de samit... »

⁵⁷ Voir *Roman de la Rose*, vv.818-820, 859-860

⁵⁸ Voir Zangger, *op.cit.*, p.93-94: il existe du *samit* azuré, jaune, noir, vert, violet et ynde; *Bel Inconnu*, v.2397; *Escanor*, v.16180 (vert).

⁵⁹ Voir *Gay*, II, p.323-324; *Bezon*, *op.cit.*, t.2, p.162; *Bel Inconnu*, v.2058.

⁶⁰ *Bezon*, *ibid.*, t.II, p.169.

⁶¹ *FEW* propose l'étymologie *siqlāt*, "brokatstoff", mais le *Dictionnaire historique des étoffes* lui préfère *cyclas*, "vêtement féminin de forme arrondie".

⁶² *FEW*, XIX, 159: *ciclaton* (*Roman de Roland*).

⁶³ Voir *Gay*, II, p.348; *Dictionnaire historique des tissus*, article *Ciglaton*.

⁶⁴ Voir exemple tiré de *La Chronique de Bertrand Du Guesclin* (t.II, p.96), cité dans *Bezon*, *op.cit.*, t.II, p.180:

Qui devant sa bataille veoit sor un gascon,
Armez et haubergez, couvert de **siglaton**.

⁶⁵ *Agamanor* est *desarmé*;

Si demeure en son **singlaton**. (*Meliador*, v.22391-92)

adoptent par métonymie le nom de *siglaton*, ainsi que des housses de chevaux et des tentes⁶⁶.

Étoffe de prestige aux XII^e et XIII^e siècles, le *siglaton* égale en renommée le *samit* et le *cedal*, avant que sa popularité ne commence à décroître au XIV^e siècle et qu'il ne soit définitivement délaissé au XV^e.

Le **velours** (*velos, velox, velus, velous, veloux, veluiau*)⁶⁷ est une étoffe de soie à deux chaînes, l'une de fond et l'autre de poil, velue à l'endroit et lisse à l'envers. *Velos, velus, velox* et *velous* s'appliquent primitivement à de modestes étoffes velues de laine ou de lin⁶⁸. Mais dès la fin du XIII^e siècle⁶⁹, le mot *velours* désigne une étoffe de grande qualité⁷⁰, devenant l'emblème des gens de condition élevée⁷¹. Il est depuis considéré comme un matériau noble⁷².

En tant que tissu précieux, le velours apparaît dans les textes littéraires au XIV^e siècle. Il est mentionné dans le *Roman du comte d'Anjou*⁷³, *Perceforest*⁷⁴ et *Ysaïe le Triste* comme servant à confectionner des vêtements d'apparat, teint de rouge et de bleu, les couleurs les plus appréciées de l'époque:

⁶⁶ La veissiez par verite
Mainte tente, maint pavillon
Et maint bon tref de **siglaton** (*Claris et Laris*, v.29771-73)

⁶⁷ Du latin *villōsus*, *FEW*, XIV, 456.

⁶⁸ Bezon, *op.cit.*, t.II, p.160.

⁶⁹ *Gay*, II, p.445.

⁷⁰ A propos du velours *broché, ciselé* (ou de Gênes) ou *coupé*, voir Enlart, *op.cit.*, p.11.

⁷¹ Au XV^e siècle, le velours est adopté par les gens de condition inférieure, ce qui provoque l'indignation des prédicateurs: « Je diz à propos que chacun est maintenant vestu de velours et de drap de soye; il n'y a maintenant menestrier, varlet de chambre ne gens d'armes (je ne parle pas des nobles), qui ne sort vestu de velours, qui n'ait collier et signet d'or es doiz comme les princes ». (Jean de Rély, *Discours aux Etats généraux*, ap. *Tarbé, Gloss. sur Coquillart*, v^o *train*, cité dans *Gay*, II, p.445)

⁷² « Une chaise couverte de **velours** et d'autre drap de soye, mais le **velour** est le plus honorable ». (*Aliénor de Poitiers*, 241, 1485, cité dans *Gay*, II, p.445)

⁷³ v.6363.

⁷⁴ « Et par especial la pucelle Cordille avoit dessus elle la cote a parer et le manteau dont couvert fut le coursier que Estonné chevauchoit. Et vous prommés que ces parures estoient d'un *fin velours asuré*, puis bordé de franges de fin or. Et avoit en chascune pointe une rose vermeille, et ou lieu de la graine une sonnette de fin or et en la champaigne asuree avoit une trannine d'argent. Sy n'estoit point de pareille chose que de veoir le soleil estinceler en l'or bruny et entre les fines couleurs ». (III^e partie, t.2, XXXI, 70)

Lors se leva Marte et Ysaïe qui se vesti d'une robe de **vellours** *vermel*, et s'appareilla sy gracieusement que plus pot; et autressy fist Marte. (*Ysaïe*, § 182)

Le terme **pourpre** (*porpre*, *popre*)⁷⁵ désigne un tissu précieux⁷⁶ d'importation orientale⁷⁷, en particulier d'Alexandrie, teint à l'aide de la pourpre, une matière colorante tirée du murex, variant de l'écarlate au violet⁷⁸. En latin, le pourpre est un tissu dont la couleur rouge marque la dignité des personnes de haute condition; cette acception est héritée par le Moyen Age⁷⁹. Mais en ancien et moyen français, le substantif *pourpre* désigne davantage la qualité de l'étoffe que sa couleur⁸⁰, ce qui explique des expressions comme *porpre vermeille*⁸¹, ainsi que la présence dans les textes de pourpres d'autres couleurs⁸². Le pourpre peut être uni, à dessins ou brodé⁸³; on en fait des manteaux, des biaux⁸⁴, des robes, ainsi que des couvertures d'apparat pour chevaux:

Richece ot d'une **porpre** robe,
nu tenez ore pas a lobe,

⁷⁵ Du latin *pūrpura* (*FEW*, IX, 616), du grec *porphura*.

⁷⁶ Dans le *Roman de la Rose*, le *porpre* est opposé au *burel*, drap de laine grossier (v.4402). Dans *Ysaïe le Triste* (§ 147), *pourpre* est mis en collocation avec *cedal*, comme deux draps égaux en prix.

⁷⁷ Dans le *Roman de la Rose*, il est fait mention de la *porpre sarazinesche* (v.1162).

⁷⁸ *God.*, X, 392.

⁷⁹ Voir Ott A.G, *Etude sur les couleurs en vieux français*, Genève, Slatkine, 1899, p.109-110: « Il seroit estre quidiez rois tant des services ke des vestures de propre ». (*Dial. Greg. lo pape*, p.78). Le *porpre imperial* (par exemple, *Troie*, v.7526) est donc toujours de couleur rouge éclatant.

⁸⁰ En même temps, *pourpre* garde son acception de "couleur rouge violacée":

Elle (la rose) embellist la saison;
Et si est de coulour tres fine,
Sus le pourpre et sus la sanguine,

Et si oudoure doucement. (Froissart, *Plaidoirie de la rose et de la violette*, *Poésies*, II 236, 22)

⁸¹ Voir *Thèbes*, vv.3984, 5282; *Enéas*, v.1468; *Troie*, v.2478; *Blancandin*, v.1818 (cités dans *T-L*, 7, 1544).

⁸² Voir l'exemple tiré d'*Ysaïe le Triste* cité ci-dessous, et des exemples dans *T-L*, 7, 1543-44: pourpre noir, inde, rouge, vert, d'argent, etc. M.Pastoureau note que le mot *pourpre* "qualifie rarement une couleur ou une teinture, mais presque toujours une qualité d'étoffe, en général de peu de prix" (*Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p.380, note 26), tandis que les textes nous montrent au contraire que le pourpre est toujours apprécié indépendamment de sa couleur, le substantif étant accompagné soit d'un adjectif qualificatif: *une porpre chiere* (*Erec*, v.5328; *Enéas*, v.1468); soit d'un complément indiquant sa provenance: pourpre d'Aumarie, d'Alexandrie, de Bonivent, *porpre outremarin*, etc. (voir *T-L*, *ibid.*); enfin, l'étoffe peut être brodée d'or ou ornée de pelletteries précieuses (*Troie*, v.1231; *Perceval*, 1799).

⁸³ Dans le *Roman de la Rose*, *Richece* est vêtue d'une *porpre robe*:

La **porpre** fu toute enfroisie,
s'i ot portrete a orfrois
estoires de dus et de rois. (v.1056-58)

⁸⁴ *Bel Inconnu*, v.3277-93.

que je vos di bien et afiche
 qu'il n'ot si bele ne si riche
 el monde, ne si envoisie. (*Roman de la Rose*, v.1051-55)

Va t'ent par lez tables tant que voyes une dame qui siet entre deux chevaliers lez quelz sont mi-parti de *noir pourpre* a *vermeil*, mais garde bien que ne parlez mie a elle. (*Ysaïe*, § 150)

L'*osterin* (*ostorin*) est un tissu de soie luxueux⁸⁵, de provenance orientale⁸⁶, assez fin⁸⁷, qui peut être rouge ou d'une autre couleur:

Une robe aporte molt biele
 Partie de deus dras divers,
 De *soie* d'un *osterin pers*
 Et d'un diaspe bon et biel. (*Bel Inconnu*, v.4230-33)⁸⁸

L'*osterin* est une étoffe distincte du pourpre⁸⁹. Elle est surtout mentionnée dans les œuvres du XII^e et du début du XIII^e siècle, rarement après. On en fait des *bliauts*, des manteaux, des robes, des chausses, des couvertures et des bannières⁹⁰.

Le *diaspre* (*diaspe*, *dyaspe*, *dyape*)⁹¹ désigne une étoffe de soie à fleurs⁹², à arabesques ou à ramages⁹³, à l'origine surtout de couleur blanche⁹⁴. Le diaspre le plus apprécié est importé de Grèce et d'Antioche. Plus tard, il est produit en Italie, notamment à Lucques, où on réalise des nuances de blanc sur blanc, de vert sur vert et

⁸⁵ Voir *Bel Inconnu*, v.4238: *rice osterin*.

⁸⁶ Deux étymologies sont proposées: le germanique *öster*, "Orient" (*Vocabulaire historique du Moyen Age*, p.229) et le latin *ostrinus*, "pourpre" (*FEW*, VII, 443; Ott A.G., *op.cit.*, p.107).

⁸⁷ A.G. Ott, *op.cit.*, p.107.

⁸⁸ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.4748.

⁸⁹ Cf. *Floire et Blanche flor*, v.3262-63; *Erec et Enide*, v.1854.

⁹⁰ Voir *T-L*, 6, 1386-87; entre autres *Erec et Enide*, vv.5220, 5225; *Floire et Blanche flor*, v.2348 sqq; *Blancandin*, v.179.

⁹¹ Du grec *διασπρον*, "deux fois blanc". Latin médiéval *dasprum* (*Dictionnaire historique des étoffes*, *Diapré*; Bezon, *op.cit.*, t.II, p.186).

⁹² Voir par exemple, *Ju de la capete*, 23 (Raynaud, *Romania*, X, p.523), cité dans *God.*, II, 708:

Et chins qui de leur acointanches
 Et de leur compengnie fu
 Avoit .I. dyasre vestu
 Aussi que tout semé de flours
 Blancques.

⁹³ *FEW*, V, 32; *God.*, II, 708.

⁹⁴ Cf. *Dictionnaire historique des étoffes*, *Diapré*; Bezon, *op.cit.*, t.II, p.185-186.

de rouge sur vert⁹⁵. Le mot devient par la suite un terme générique qui décrit une couleur chargée de nuances nombreuses. Le diaspre est fréquemment cité parmi les tissus les plus précieux⁹⁶, comme le *samit*, le *cedal*, le *siglaton* et *l'osterin*⁹⁷. On en confectionne des vêtements, mais aussi des ornements d'église, des couvertures de lit, des coussins ou des housses de chevaux.

Le **baudequin** (*badequin*, *baldaquin*) est un drap d'outremer, provenant, comme son nom l'indique, de la ville de Bagdad⁹⁸. A l'origine, c'est une étoffe toute de soie, appartenant au genre des draps figurés, damas et brocarts, à dessins formés dans le tissage par un mélange de satin, de sergé, de taffetas et d'or ou d'argent. Au XIII^e siècle, sa fabrication est transportée à Chypre et Palerme, avant de figurer au XIV^e parmi les produits des manufactures d'Italie, de France et d'Angleterre. Il peut être blanc, jaune, ardent, vermeil, azuré, inde, pers, vert, etc.⁹⁹ Dès 1315, sa matière commence à s'altérer; le *baudequin* devient demi-soie, le fil de soie étant mêlé à un fil de laine, de lin ou de coton¹⁰⁰. Mais au début de sa diffusion, le *baudequin* est un tissu recherché, dont on fabrique des vêtements, notamment liturgiques. Dans le roman *Claris et Laris*, les demoiselles de la sœur d'*Yvain* en sont habillées¹⁰¹:

.C. puceles tant seulement
 En a oveques lui menee,
 Molt sont richement atornees,
 Vestues sont de **badequin**,
 Et granz mantiax ferrez d'ermin
 Avoit chaucune a son col mis. (v.29153-58)

⁹⁵ « Il y avait des diaspres de toutes les couleurs avant le XIV^e siècle, mais principalement à cette époque » (Bezon, *op.cit.*, t.II, p.186).

⁹⁶ *Bel Inconnu*, v.4751; *Roman de la Rose*, v.20916-19.

⁹⁷ Dans le *Bel Inconnu*, une jeune fille apporte une robe magnifique, faite de *diaspre* et *d'osterin* (v.4230-41).

⁹⁸ Cf. *FEW*, XIX, 18; *Gay*, I, p.133; Enlart, *op.cit.*, p.14.

⁹⁹ Voir *Gay*, *ibid.*, p.134.

¹⁰⁰ Voir *Gay*, *ibid.*; *Dictionnaire historique des étoffes*, article *Baudequin*.

¹⁰¹ Le *baudequin* est beaucoup plus rare dans les textes de notre corpus que les tissus énumérés ci-dessus.

Le *tartaire* est un tissu de soie et d'or précieux, originaire d'Extrême-Orient, d'où son nom¹⁰². Connu en Italie grâce à Marco Polo, il est très rapidement imité et vendu sous des appellations diverses¹⁰³. Le *tartaire* est très en vogue au XIV^e siècle¹⁰⁴, où on l'utilise pour la confection des vêtements d'apparat et devient un des emblèmes de la richesse¹⁰⁵. Il existe du *tartaire* de couleur rouge, jaune, vert ou inde¹⁰⁶; ainsi que du *tartaire* changeant¹⁰⁷, broché d'or et décoré de raies d'or et d'animaux¹⁰⁸.

Le *tire*¹⁰⁹ est une étoffe de soie dont la description reste incertaine. Il serait destiné à la fabrication des couvertures et des manteaux¹¹⁰:

Li couvertours d'un **drap de Tir**
Refu, d'uevre trop merveilleuse. (*Escanor*, 16154-55)¹¹¹

Le *tire* est régulièrement cité parmi les tissus de soie les plus riches ou d'autres objets précieux:

¹⁰² La première mention du *tartaire* dans les comptes date de 1317 (Zangger, *op.cit.*, p.105), mais le latin *tartarico* est attesté dès 1313 (Gay, II, p.387).

¹⁰³ *Dictionnaire historique des étoffes*, article *Tartare*. Cf. aussi Gay, II, p.387: « Une piece de tartaire vert que l'on clame tapheta, tenant 18 aunes, dont l'on fist une chape à damoiselle Mahaut de Suelly ». (*Compte de Geoffroi de Fleuri*, p.11 - 1317)

¹⁰⁴ Cf. F. Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident principalement en France pendant le Moyen Age*, Amsterdam, International General, 2001 (rééd. de 1852-1854), II, 167-168.

¹⁰⁵ Cf. dans le *Roman du comte d'Anjou*, l'opposition entre riches et pauvres est exprimée par l'opposition *estre vestu de tartaire* et *aveir robe desciree*:

Entre riches genz pas n'abite,
Mez entre gent povre et petite;
N'est pas vestue de **tartaire**
Ne fourree de penne vaire,
Ainçois a robe desciree. (v.5273-77)

Dans le même roman, le *tartaire* est mentionné parmi les tissus les plus riches:

« Va tost, dit il, et si m'achate
Dras de brunecte et d'escarlade,
D'or et de soie et de tartaire,
Et fourreüres me fai faire
De menu ver, de gris, d'ermes
Et toutes fourreüres fines... » (v.2729-34)

¹⁰⁶ Gay, II, p.387.

¹⁰⁷ Cf. Gay, *ibid.*: « Trois aulnes et trois quartiers de tartaires changeant, à 26 s. l'aune, valent 4 l. 17 s. 6 d. » (*Archives de Pas-de-Calais*, A 494, 1329)

¹⁰⁸ *Dictionnaire historique des étoffes*, *ibid.*

¹⁰⁹ De *Tyrus*, ca 1160-1268 (*FEW*, XIII-2, 464).

¹¹⁰ Voir Gay, II, p.400.

¹¹¹ Voir aussi *Blanchandin*, v.3835-36:

Blanchandins le fait revestir
D'un **drap** qui fu ouvré a **Tir**.

Puis l'en mainnent en une canbre
 U ot asés d'or d'Alixandre,
Tires, pales et siglatons,
 Mantials vairs et gris peliçons,
 Et maint bon autre garniment... (*Bel Inconnu*, v.3445-49)

Tiret et *tiretaine* sont deux dérivés de *tire*: le premier désigne "une sorte de soie précieuse"¹¹², et le second "une étoffe dont la trame est de laine et la chaîne de lin ou de coton"¹¹³.

Etoffes de laine

La fabrication des tissus en laine prospère au Moyen Age, surtout dans les régions productrices de la matière première, tels les Pays-Bas, la Flandre, le Hainaut et l'Artois; elle est également tissée en Picardie, en Champagne, en Bourgogne et en Ile-de-France¹¹⁴. Moins recherchées que les draps de soie, les étoffes en laine sont toutefois les plus répandues et il en existe de diverses qualités¹¹⁵. Les draps de soie devenant un symbole du luxe, ceux en laine expriment au contraire la modération:

Jadis, au tens des prumiers peres
 et de noz prumereines meres...
 ne queroient saumonz ne luz
 et vestoient les queurs veluz,
 et fesoient robes des **laines**,
 sanz taindre en herbes ne en graines,
 si con el venoient des bestes.
 (*Roman de la Rose*, v.8325, 55-59)

On appelle *auversins* ou *adversins* les draps qui possèdent une double face¹¹⁶, comme les draps blancs. Parmi les *adversins*, un des plus estimé est le *camelin*.

¹¹² FEW, *ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Pour une liste exhaustive des centres de fabrication des tissus en laine les plus importants voir Enlart, *op.cit.*, p.4-5.

¹¹⁵ La qualité du tissu dépend surtout de la qualité de la laine: "la laine dite "prime" ou "refin", provenant du dos et du cou, est la plus appréciée, réservée aux draps blancs. La seconde, ou *refleuret*, prise sur la queue et les cuisses, est utilisée pour les lisières et les tissages plus communs" (*Dictionnaire historique des étoffes*, article *Laine*).

¹¹⁶ Enlart, *op.cit.*, p.5.

Le *camelin* (*chamelin*, *kamelin*)¹¹⁷ est un drap fabriqué en Orient à base de poil de chameau¹¹⁸. Mentionné dès le début du XIII^e siècle¹¹⁹, il est imité à la même époque principalement à Bruxelles, Châlons, Louviers, Metz, Paris, Pontoise et dans d'autres lieux¹²⁰. C'est une étoffe légère, fine et souple, de bonne qualité¹²¹, mais pas très riche, rarement teinte, dont la couleur varie du blanc au brun¹²². Le *camelin* est uni ou jaspé, mais sans rayures ni dessins. Il est utilisé pour la confection des *cotes* et des surcots, des chaperons, des manteaux¹²³ et même des chausses¹²⁴. Il reste très populaire jusqu'au XV^e siècle¹²⁵.

¹¹⁷ Du mot arabe *hamlāt*, pluriel de *hamla*, désignant une étoffe à long poil (*FEW*, XIX, 64). *FEW* rapproche les mots *camelin* et *camelot*, leur attribuant une origine commune, tandis que d'autres auteurs soulignent leur différence étymologique (voir *Dictionnaire historique des étoffes*, selon lequel le mot *camelin* provient du néerlandais *cammelinc*, "peignon" ou "blouse de laine peignée"; et *camelot* de l'arabe *hamlat*).

¹¹⁸ Cf. Marco Polo, *Le devisement du monde*, éd. Ph. Ménard, L. Harf-Lancner et al., Genève, Droz, 2003, t. II, p.41.

¹¹⁹ Selon K.Zangger, le premier témoignage du *camelin* date de 1225 (sous la forme latine *camelinus* (*op.cit.*, p.36).

¹²⁰ Voir, par exemple, *Actes du 112^e congrès national des sociétés savantes* (Lyon, 1987), Paris, Editions du C.T.H.S., 1989: Gonon, Marguerite, *Les étoffes en Forez au Moyen Age*, p.157: *camelin d'Allençon* (1358), *camilin d'Evreux* (1358).

¹²¹ Dans le *Roman du comte d'Anjou* (v.6725-34), la comtesse de Bourges récompense une de ses bienfaitrices en lui offrant du bon tissu, mais assez sobre pour respecter son rang de religieuse:

Vous estes de religion,
Si sai bien que ne vestéz mie
Robe de couleur ne vairie
N'erminee, c'est chose voir.
Unne brunecte bonne et noire
Et un **camelin** de Douai
Molt *bon* et molt *fin* que je ai
Avecques vous emporteréz
Et vos garnemens en feréz
Tiex com a plaisir vous vendra.

¹²² *Gay*, I, p.261; Enlart, *op.cit.*, p.5. Le *Dictionnaire historique des étoffes* évoque un *camelin* rouge mais sans donner d'exemples; d'autres auteurs insistent, eux, sur l'absence de coloration. Voir aussi le *Dictionnaire* de Jean de Garlande, §40: « Camelinus dicuntur a camelo, qui habent colorem similem camelo ». Le *camelin* donne donc son nom à une couleur (voir *Gay*, I, p.264: exemples de 1325 et de 1342). Pourtant, *Le Livre des Mestiers*, cite des « quamelins bruns et blancs et pers ». (*T-L*, 2, 194)

¹²³ Voir *Jehan et Blonde*, v.5454-55 (*clokes*); *Roman de la Rose*, v.12015 (*robe*); *Gay*, I, p.264: exemples datés de 1202 (*capa*), de 1307 (*cotes ardies*) et de 1309 (*surcot*); *T-L*, 2, 194: « Li sires... Me fist donner boin wardecors Et caperon de camelin » (*Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par A.A.Scheler, Bruxelles, 1866-67; 173, 631).

¹²⁴ « Le berger doit avoir chausses de blanchet gros ou de camelin » (*Le Bon Berger*, cité dans *T-L*, 2, 194). Cirées, ces étoffes deviennent imperméables.

¹²⁵ *FEW*, XIX, 64.

Tissu de qualité, le *camelin* désigne cependant, dans certains textes, une étoffe bon marché¹²⁶:

Tantost Atenance Contrainte
vest une robe **kameline**
et s'atourne comme *beguine*¹²⁷.

(*Roman de la Rose*, v.12014-16)¹²⁸

Le **camelot** (*kamelot, chamelot, camelos*)¹²⁹ désigne une étoffe fine et lisse, non croisée, faite originairement avec du poil du chameau¹³⁰. On le fabrique en Asie Mineure¹³¹, en Syrie et en Chine, d'où il est importé dès avant le XIII^e siècle. A partir de cette époque, il est souvent mélangé avec de la soie. Il en existe deux types: l'un, fait de poil de jeune chameau; l'autre, de poil fin de chèvre d'Arménie.

A la fin du XIII^e siècle, le *camelot* est une étoffe très prisée, placée dans les textes à côté des tissus de soie¹³²:

Les vairs, les gris et les hermines
Et les penes riches et fines
De l'autre part retrovissies
Et en pluisors lix veïssiez
Biauz dras d'or et nobles et cointes,
Samis et riches coutes pointes
Et cendauz d'Acre et d'Aumarie
Et biaux **camelos** de *Surie*. (*Escanor*, v.17895-17902)¹³³

¹²⁶ C. Enlart évoque l'apparition d'imitations de qualité inférieure à la fin du Moyen Age (p.5). K. Zangger suggère qu'il en existe déjà auparavant, « à en juger par les comptes des ducs de Bourgogne, où il s'agit presque toujours d'une étoffe très bon marché » (*op.cit.*, p.36).

¹²⁷ Les béguines apparaissent à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle. On les désigne comme des *mulieres religiosae* ou *devotae*; elles peuvent vivre seules ou en petits groupes, en adoptant un mode de vie ascétique, respectant un vœu personnel de pauvreté et de chasteté (Voir *Dictionnaire du Moyen Age*, PUF, 2002, article *Béguines, Bégards* de Michel Parisse).

¹²⁸ Cf. Rutebeuf, *Poésies*, t.II, p.74, cité dans *Gay*, I, p.264 et dans *T-L*, 2, 194:

VIII aunes d'un **camelin** pris
Brunet et groz, d'un povre pris
Dont pas ne fui à grant escot
S'en fit faire cote et sorcot,
Et une houce.

¹²⁹ De l'arabe *hamlāt*, désignant une étoffe à poil long (*FEW*, XIX, 64, qui date l'apparition du mot de 1213). Certains auteurs donnent comme étymon latin *camelus*, chameau, emprunté au grec *kamelos*.

¹³⁰ Cf. « Cameloz que on fait du poil des chameus », *Livre de Marc Pol*, LXXIII (cité dans *God.*, IX, 34).

¹³¹ Surtout à Famagouste, à Alep et au Kurdistan.

¹³² *FEW* caractérise le *camelot* comme une « grosse étoffe fabriquée du poil de chameau ou de chèvre » (*ibid.*), tandis que les premiers *camelots* importés sont fins et de très bonne qualité, ce que confirment nos textes (voir *infra*).

¹³³ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv.9049-53, 9236-37; *Roman du comte d'Anjou*, v.6362-63.

Au tournant du XIV^e siècle, on exporte la matière première du *camelot*, ce qui permet de le fabriquer à Reims. Confectionné à partir de la laine locale le siècle suivant, la qualité de l'étoffe diminue considérablement¹³⁴.

Initialement blanc, le *camelot* peut être teint de diverses couleurs: à la fin du XIV^e et au XV^e siècle, il en existe ainsi de vermeil, cendré, violet, azuré, pers, vert, changeant ou tanné¹³⁵.

Le substantif *brunete* (*brunette*, *brunecte*, *burnete*, *brunète*, *bruneite*)¹³⁶ désigne une étoffe de laine fine de bonne qualité¹³⁷ et de couleur sombre qui avoisine le noir¹³⁸. Le terme *brunete* apparaît à la fin du XII^e siècle¹³⁹, figurant parmi les draps désignés par leur couleur. Mais c'est surtout la qualité de la matière et de ses apprêts

¹³⁴ Le *Tarif de Paris* (1296) distingue deux sortes de camelots: l'un très riche, le "camelot de Tripe", l'autre ordinaire, le "camelot de Rains". Ce dernier figure dans la rubrique des "sarges", un inventaire parlant même d'un "serge de camelot" (Zangger, *op.cit.*, p.38). Dans les comptes des Ducs de Bourgogne, le camelot est toujours nommé avec d'autres étoffes de soie.

¹³⁵ Voir exemples dans *Gay*, I, p.262; dans K. Zangger, *op.cit.*, p.38-39; *ibid.*: dans les textes provençaux, du *camelot negre* sert presque exclusivement aux vêtements des religieux.

¹³⁶ Du germanique **brun* (*FEW*, XV-1, 306).

¹³⁷ *Gay*, I, p.231; *FEW*, XV-1, 306; *God.*, I, 747; Zangger, *op.cit.*, p.28; Piponnier, *op.cit.*, pp.76, 89, *Glossaire*. Mais dans les textes littéraires, cette étoffe peut être rangée parmi les draps peu appréciés:

Mout fu li rois poissanz et larges:
Ne dona pas manteax de sarges,
Ne de coniz, ne de **brunetes**,
Mais de samiz et d'erminetes,
De vair entiers et de dyapres (*Erec et Enide*, v.6659-63)

ou

ert ele povrement vestue.
Cote avoit viez et derompue...
Delez li pendoit ses mantiaus
a une *percheite* greilleite,
et une cote de **bruneite**. (*Roman de la Rose*, vv.207-8, 212-14)

Pourtant dans le *Roman de la Rose*, les vers 4302-4304 opposent la *brunete* au *burel*, qui est un drap très grossier:

les porpres et les **buriaus** use,
car ausint bien sunt amoretes
souz **bureaus** comme souz **brunetes**.

Dans le même roman, aux vers 9051 et 20911, la *brunete* apparaît comme un drap de très bonne qualité. On peut supposer qu'il existe des brunetes de qualités diverses, comme c'est le cas pour d'autres étoffes, la différence pouvant porter autant sur la qualité du matériau et du tissage, que sur la couleur, ou plutôt la coloration (voir aussi la note 612 *infra*).

¹³⁸ Elle peut être bleu foncé, noire ou adopter des nuances de brun plus ou moins sombres. Voir, par exemple, *Gay*, I, p.231 (*God.*, I, 747): « 1254 – "Li noire burnette et li clère burnete, 100 s." » (1234, *Ordonn. des draps*. D.Grenier, vol.XCI, p.144)"

¹³⁹ *FEW*, XV-1, 306; Zangger, *op.cit.*, p.28.

qui définit cette étoffe, analogue au mérinos. Celle-ci rend la brunete très recherchée auprès des classes riches, tandis que les conciles l'interdisent aux religieux¹⁴⁰:

Son senescal a fet venir:
 "Va tost, dit il, et si m'achate
 Dras de **brunecte** et d'escarlate,
 D'or et de soie et de tartaire,
 Et fourreüres me fai faire
 De menu ver, de gris, d'ermines
 Et toutes fourreüres fines.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.2728-34)¹⁴¹

La meilleure brunete est fabriquée dans les centres du Nord: Amiens, Douai, Bruxelles et Abbeville; mais au XIV^e siècle, on en produit aussi dans le Sud de la France, même si elle est de qualité inférieure¹⁴². Le mot survit jusqu'au XVII^e siècle, où il désigne une étoffe noire.

Le mot **escarlate** (*escarlatte, eskerlate, escarlette, escallate, esclatlatt, escrallatte*)¹⁴³ est attesté dès 1192¹⁴⁴ pour désigner une étoffe de laine fine de qualité supérieure, qui possède de nombreuses variétés et teintes. L'*escarlate* est tissée en fine laine d'Angleterre, et vendue semble-t-il avant teinture, pratique courante dès le XI^e siècle. Les familles royales et la noblesse en font un usage très large pour leurs vêtements. Réservée aux classes supérieures, cette étoffe ainsi que les vêtements

¹⁴⁰ Pourtant dans l'extrait du *Roman du comte d'Anjou*, cité *supra* (voir note 594), la comtesse de Bourges, dans le désir de récompenser la *mestresse de la Meson Dieu*, lui offre du *camelin* et de la *brunecte*, deux draps à la fois chers pour constituer un cadeau et sobres par leur couleur, convenant selon elle aux gens "de religion" qui *ne vestent mie* « Robe de couleur ne vairie N'erminée » (v.6727-29).

¹⁴¹ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv.9051, 20911.

¹⁴² Les comptes de la Cour pontificale d'Avignon contiennent de grandes quantités de *brunete*, fabriquée dans les régions voisines (Comtat-Venaissin, Languedoc), dont l'acquisition est faite au titre de l'aumônerie. K. Zangger en tire la conclusion que la *brunete* est imitée dans le Midi de la France sans pour autant égaler en qualité celle produite au Nord (Zangger, *op.cit.*, pp.28-29).

¹⁴³ Du néerlandais *scarlaken*, "drap à retondre". Cette étymologie, proposée par J.-B. Weckerlin dans son ouvrage *Le drap "escarlate" au Moyen Age. Essai sur l'étymologie et la signification du mot écarlate et notes techniques sur la fabrication de ce drap de laine au Moyen Age*, Lyon, 1905, est soutenue par K. Zangger, qui affirme que « plus un drap est fin, plus on le tondait » afin d'obtenir une très bonne qualité. La confusion avec *escarlate* (du perse *saquirilāt*), « colorant rouge obtenu à partir de "graine" » provient, selon lui, du goût pour les couleurs vives, éclatantes, que l'on applique de préférence aux draps de haut prix, le rouge au kermès ou à la graine répondant entièrement à ces exigences (Zangger, *op.cit.*, pp.50-52).

¹⁴⁴ Zangger, *op.cit.*, p.52.

confectionnés dans ce tissu, servent fréquemment de présents pour récompenser les services rendus ou en signe d'hospitalité:

Molt riche feste li menerent;
 Premierement le desarmerent,
 Puis l'afublerent d'un mantel
D'escarlade fres et nouvel,
 Molt richement le herbergerent.
 (*Claris et Laris*, v.14074-78)¹⁴⁵

La plus usuelle est *l'escarlade* rouge, mais il en existe d'autres couleurs: blanche, noire, grise, brune, rosée, etc.¹⁴⁶:

Dras de soie a fin or bendez
 Et les autres euvrent cendez
Vermaux come **escarlade** en **grainne**.
 (*Claris et Laris*, v.860-62)¹⁴⁷

Car du veoir estoit merveilles:
Riches escarlades vermeilles,
Noires et blanches et sanguines
 I trovissiez bien d'aussi *fines*
 Comme on trovast en nule terre. (*Escanor*, v.17865-69)

Dans les textes, *l'escarlade* fait souvent partie de la chaîne énumérative des draps riches et nobles¹⁴⁸; parmi ses qualités, sa finesse est surtout soulignée:

Puis li afublent voirement
 .I. mantel d'**escarlade** *fine*,
 Qui jusqu'a la terre traîne. (*Claris et Laris*, v. 21742-44)¹⁴⁹

Cette étoffe sert à confectionner des robes¹⁵⁰, des *cotes*¹⁵¹ et des manteaux¹⁵², c'est-à-dire les parties apparentes du costume, la *cote* et le manteau étant parfois coordonnées dans la même matière¹⁵³. Les vêtements en *escarlade* peuvent être fourrés

¹⁴⁵ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.3007-3011, 21739-44, 25162-65, 26161-170; *Ysaïe*, §§ 52 et 79.

¹⁴⁶ Voir exemples dans *Gay*, I, p.593; *God.*, III, 354; Zangger, *op.cit.*, p.51-52.

¹⁴⁷ Voir aussi *Lai de Désiré*, 445; *Escanor*, vv.17866, 23039; *Ysaïe*, § 128. Dans *Meliador*, on trouve un *mantiel de grainne* qui est « un mantiel en escarlade de grainne » (cf. *Glossaire de Jehan et Blonde: graine (grainne) – « cochenille employée pour la teinture de l'écarlate »*).

¹⁴⁸ Cf. *Escanor*, v.17865-77; *Roman de la Rose*, v.9049-53, 20907-14; *Roman du comte d'Anjou*, v.2728-38; *Ysaïe*, § 53.

¹⁴⁹ Voir aussi *Claris et Laris*, v. 26168; *Escanor*, v.17868.

¹⁵⁰ Voir *Bel Inconnu*, vv. 163, 2589; *Roman de la Rose*, vv. 9052, 20908-10; *Claris et Laris*, v. 26168; *Ysaïe*, § 79.

¹⁵¹ Voir *Lai de Désiré*, v.444-445; *Escanor*, v.1638-39.

¹⁵² Voir *Claris et Laris*, vv.3009-10, 14078-79, 21742-43, 25164-65; *Escanor*, v.1638-39; *Ysaïe*, § 128.

¹⁵³ Cf. *Escanor*, v.1638-39.

des pelleteries les plus chères et demandent un savoir-faire, qui est mis en valeur par les textes:

Li sire li a fait donner
 Robe d'une **escarlate** fine,
 Forree le penne d'ermine,
 Molt estoit *richement ouvree*
 Et environ bien *geronnee*. (*Escanor*, v.26167-71)¹⁵⁴

Le terme *escarlate* ne survit pas au XV^e siècle, n'apparaissant que rarement dans les comptes dès les premières années.

Les textes littéraires autant que les documents commerciaux s'attachent naturellement à citer ou à décrire des étoffes de bonne qualité, davantage que celles de qualité médiocre. On relève cependant des tissus de faible valeur dans nos romans, dont les mentions sont toujours justifiées.

Burel (*bure*, *burriel*)¹⁵⁵ est attesté dès 1234 sous la forme latine *burellu*¹⁵⁶. C'est un terme qui désigne un drap de laine épais, de qualité grossière¹⁵⁷ fabriqué, à Douai du moins, dans une laine spéciale, la "laine de burel". Le *burel* appartient à la draperie légère; il sert à la confection des vêtements du peuple et des frocs pour les ordres mendiants¹⁵⁸. Sa couleur ordinaire est le brun foncé, mais on rencontre aussi du *burel* blanc¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.163-166, 2489-90; *Roman de la Rose*, v.9052-53, 20907-14; *Ysaïe*, §§ 79, 128.

¹⁵⁵ Du bas latin *burrus*, "brun foncé".

¹⁵⁶ Zangger, *op.cit.*, p.33.

¹⁵⁷ Voir Enlart, *op.cit.*, p.6; *God.*, VIII, 395; Zangger, *op.cit.*, p.33; Piponnier, *op.cit.*, *Glossaire; Actes du 112^e Congrès national des sociétés savantes* (Lyon, 1987), Paris, Editions du C.T.H.S., 1989: *La draperie*, p.151.

¹⁵⁸ Voir *Gay*, I, p.237; Piponnier, *op.cit.*, pp.28 et 56; *God.*, VIII, 395: « Pour bureaux et pour soulers a donner aux povres de la paroisse d'Orgeval ». (1299, *Testament de J.d'Orgeval*); « Pour acheter buriaus a departir aux povres ». (1326, Archives Nationales JJ 64, f^o 120 v^o).

¹⁵⁹ Cf. Froissart, *Chroniques*, I.4, ch.29: « Il lui vint (à Charles VI dans la forêt du Mans) soudainement un homme en pur le chef et tout deschaux, et vestu d'une povre cotte de **burel blanc** ».

La littérature présente plusieurs cas où un noble personnage revêt une *cote* de *burel*, en signe d'humilité ou de pénitence¹⁶⁰. Dans nos romans, le burel apparaît à deux reprises. Dans le *Bel Inconnu*, il vêt un *veneor*:

Corte *cote* avoit d'un **burel**,
Le cors ot avenant et biel,
D'unes houses estoit hosés... (v.1309-11)

Dans le *Roman de la Rose*, il s'oppose à la *pourpre* et à la *brunette*, draps de bonne facture, pour traduire une métaphore de l'amour qui touche toute personne sans considération d'ordre social:

Les **porpres** et les **buriaus** use,
car ausint bien sunt amorettes
souz bureaux comme souz **brunettes**. (v.4302-04)

Le *brussequin* (*brossequin*, *brosquin*, *brosekin*)¹⁶¹ est attesté pour la première fois en 1316. C'est un drap de laine, mélangé ou marbré, teint avec l'écorce du noyer¹⁶², de couleur probablement brun foncé ou noir. On en fabrique des surcots, des *cotes hardies* et des chaperons. Si certains spécialistes considèrent le brussequin comme une étoffe de qualité inférieure¹⁶³, d'autres penchent davantage pour un drap de luxe¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Voir les citations dans *T-L*, I, 1203-04. Par exemple: « Li quens de burel se vest » (*Eust. Moine*, 997) ou « Et si avoit buriau vestu Et desoz la haire poignant » (*Tournoiement d'Enfer*, 1420, in *Romania* XLIV 544).

¹⁶¹ Du néerlandais *brosekin* (*FEW*, XXI, 547; Zangger, *op.cit.*, p.32).

¹⁶² « L'en fera brussequins, de quoy la chainne sera de blanc filé taincte en escorce de nouyer, et la traïmme sera de noirs aingelins ou de la laine taincte en ladicte escorce. » (*Statut des drapiers de Reims*, l'an 1340, cité dans *God.*, I, 741). K. Zangger fait le rapprochement entre *brussequin* et l'anglais *brusk*, ou *bruske*, « nom donné jadis, en terme de blason, à la couleur tannée ou orange » (A. Delboulle, *Mots obscurs et rares de l'ancienne langue française*, dans *Romania*, t.XXXVI, p.260).

¹⁶³ *Gay*, I, p.231; *Dictionnaire historique des étoffes*, article *brussequin*.

¹⁶⁴ Zangger, *op.cit.*, p.32, note que « dans les deux achats de "panni brucequini" pour les chevaliers du pape Jean XXII, il s'agit même de draps de luxe, vu leur prix fort élevé ». V. *Gay* mentionne un compte où le *brussequin* est cité à côté de *l'escarlante* (1316, *Compte de Geoffroy de Fleuri*, ap. *Douet d'Arcq*, *Comptes de l'Argenterie*, p.7 – *Gay*, I, p.231).

Parmi les étoffes de laine mélangée, on relève aussi la *tiretaine*¹⁶⁵ qui est un tissu mixte, intermédiaire entre le drap et la toile, dont la trame est en laine et la chaîne de fil ou de coton. Il en existe de différentes qualités¹⁶⁶. Dans le *Roman de la Rose*, par exemple, la *tiretaine* prend place parmi de riches étoffes de laine:

Puis li revest en maintes fuises
 robes fetes par granz mestrises
 de blans dras de soëve laine,
 d'escallate, de **tiretaine**,
 de vert, de pers et de brunete,
 de couleur fresche, fine et nete. (v.20907-12)

De nombreuses autres étoffes sont dénommées par leur couleur sans qu'on en connaisse vraiment les caractéristiques. Mais il est possible de définir leur qualité d'après leur prix et leur nature d'après leur provenance qui est parfois indiquée. Tels sont le **vert** de Douai, de Gand ou de Lille¹⁶⁷, le **pers** de Provins ou d'Ypre¹⁶⁸, le **gris** de Montauban¹⁶⁹; le **sanguin**, l'**azur**, l'**ysenbrin**, le **jaune**, le **noir**, le **rosé**, le **marbré**, le **violet** et bien d'autres¹⁷⁰.

Etoffes en coton

Le mot *coton*¹⁷¹, d'abord écrit *cotun* (v.1160), désigne le duvet végétal soyeux qui enveloppe les graines du cotonnier puis, par métonymie, le fil et l'étoffe que l'on en

¹⁶⁵ Attestée dès 1247 (Zangger, *op.cit.*, p.107). Probablement, un dérivé de *tire* (de *Tirus*, cf. *FEW*, XIII, 464) et du suffixe *-taine* (cf. *fustaine*), signalant un drap mélangé. Cette étymologie est plausible du fait de l'existence de *tiretaines* de différentes qualités.

¹⁶⁶ Voir Zangger, *op.cit.*, p.107. Considérée ordinairement comme un drap grossier, la *tiretaine* qui apparaît dans les *Comptes de Mahaut d'Artois* (cités dans Zangger, *ibid.* ou dans Gay, II, p.401) est d'un prix supérieur; elles sont de *blanche de Florence*, *camelingue* ou *mellée camelingue*, *broussequine*, *flamenge*, et même *sur soie* ou *tainte en graine* (Zangger, *ibid.*).

¹⁶⁷ Attesté dès la fin du XII^e siècle (Zangger, *op.cit.*, p.119; *FEW*, XIV, 507 – ca.1200). Mentionné dans *Roman de la Rose*, vv.562, 14687, 20911; *Escanor*, v.17870-71.

¹⁶⁸ Attesté dès la fin du XII^e siècle (Zangger, *op.cit.*, p.78; *FEW*, VIII, 257). Voir aussi *Proverbes et dictons populaires avec les Ditz du mercier et des marchands et les crieries de Paris aux XIII^e et XIV^e siècles*, publiés par G.A. Crapelet, 1831, pp.96 et 97. Le *pers* est mentionné dans *Roman de la Rose*, vv.9050, 14687, 20911; *Escanor*, 17870-71.

¹⁶⁹ Enlart, *op.cit.*, p.6; Zangger, *op.cit.*, p.62

¹⁷⁰ Voir Enlart, *ibid.*; Zangger, *op.cit.*

¹⁷¹ Emprunté à l'arabe *qutun*.

ture. Importé à l'origine d'Egypte et des Indes, mais très utilisé en Occident, il est cultivé à partir du XII^e siècle en Italie¹⁷². En France, les cotonnades sont fabriquées dès le XIII^e siècle. A la fin du siècle, le coton reçoit aussi un autre nom, *bombace*, duquel provient le nom des cotonnades, appelées *bombasins*¹⁷³. Du XII^e au XVI^e siècle, il est souvent fait mention d'*auqueton*¹⁷⁴, une toile en coton qui donnera son nom à un vêtement¹⁷⁵.

Fustaine (*futaine, fustaigne*)¹⁷⁶ désigne un tissu de coton mélangé avec du lin, de provenance orientale, déjà connu en France au XII^e siècle¹⁷⁷. A la fin du Moyen Age, il est fabriqué dans les principaux pays d'Europe. Il existe des fustaines unies, généralement blanches¹⁷⁸, mais également rayées, croisées, moirées, ouvrées à grain d'orge et à ramages. Ce tissu sert à doubler les habits, à confectionner des pourpoints, des coiffes, des vêtements de dessus pour l'été, de dessous pour l'hiver, ou à fabriquer des bannières et des couvertures de livres¹⁷⁹. De moindre valeur que les étoffes de soie, la *fustaine* n'est pas mentionnée dans nos romans, même si dans la réalité ce type de tissu est très courant, comme l'atteste la survie du mot *futaine* jusqu'à nos jours.

¹⁷² Italien *cotone* et latin médiéval *cutto, cuttonis*, 1158.

¹⁷³ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.3.

¹⁷⁴ De l'arabe *al qutun*, qui a donné en espagnol *algodon* et en français *auqueton*.

¹⁷⁵ Voir ci-dessous, article *Auqueton*.

¹⁷⁶ Deux étymologies sont proposées: 1. Du bas latin *fustaneum*, de *fustis*, "bois d'arbre" (*FEW*, III, 919); 2. Du nom d'un quartier du Caire, Fustat ou Fostat (*Dictionnaire historique des étoffes*, article *Futaine*).

¹⁷⁷ Zangger, *op.cit.*, p.61; Piponnier, *op.cit.*, p.33.

¹⁷⁸ Zangger cite deux exemples de *fustaine* noire (*ibid.*), T-L un exemple de *fustaigne* rouge (3, 2371).

¹⁷⁹ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.3-4; Gay, I, p.750; Bezon, *op.cit.*, t.7, p.110-111; Piponnier, *op.cit.*, p.33. T-L cite un extrait du *Miroir de mariage* d'Eustache Deschamps, in *Poèmes français sur les biens d'un mariage* (U.Nyström, Helsinki, 1940): dans le *Glossaire*, *fustaine* est définie en tant que « tissu dont la chaîne est en fil et la trame en coton; sorte de corsage de dessous confectionné en cette étoffe »:

Encore je vueil
Une fustaine, mon seigneur,
Et me fault un mantel greigneur,
Que je n'ay.

Dans ce contexte, en effet, on peut supposer que la *fustaine* est un vêtement, symétrique du manteau des vers suivants, par un phénomène métonymique courant (voir *auqueton*, *blanchet*, etc.); mais l'absence de description et d'autres exemples ne permet pas d'en établir la forme exacte.

Etottes de fil¹⁸⁰

Les tissus de **lin** sont appelés *linges* ou *langes*. Ils sont plus ou moins fins et blancs. Le **cainsil** ou **chainsil**¹⁸¹ désigne la toile de lin dont on fait les draps de lit, les chemises, les *chaineses*, les braies et les *calettes*. Elle sert fréquemment de doublure et, pour cet usage, on la teint parfois.

Le **chanvre** est un tissu fabriqué à partir des fibres textiles extraites d'une plante appelée *cannabis* ou *kannabis*¹⁸². Au filage, le chanvre ne se débarrasse pas complètement des fragments végétaux qui, en pourissant, fragilisent le tissu. Tissu rêche, peu solide, le chanvre est utilisé par les paysans, la toile de lin, plus onéreuse, étant réservée à la classe supérieure:

Si n'ai pas, ne vous i fiéz,
Dras de *lin*, largez, deliéz,
Mez de **chanvre**, gros et estrois.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.1233-35)¹⁸³

b. Pelleteries

Le mot *fourrure* (*forreüre*, *foreüre*) signifie "doublure" en ancien français, que la doublure soit de pelleterie ou de tissu¹⁸⁴. Les vêtements fourrés sont opposés aux vêtements *sangles*, dépourvus de doublure. Le verbe *forrer*, ainsi que son participe

¹⁸⁰ A ce propos, voir F.Piponnier, *op.cit.*, p.31-32.

¹⁸¹ Du latin *camisilis*.

¹⁸² FEW, II, 210; *Dictionnaire historique des étoffes*, article *Chanvre*.

¹⁸³ Le comte de Bourges se lamente sur le sort de sa femme qui, après avoir échappé à la mort, est forcée de mendier. Voir aussi *Roman de la Rose*, v.9265-70:

N'avrez de moi, par le cors Dé,
fors cote et sercot de cordé
et une toële de **chanvre**,
mes ne sera mie tenvre,
ainz sera grosse et mal tessue
et desciree et recousue...

¹⁸⁴ *God.*, IX, 653; Enlart, *op.cit.*, p.229. Pourtant il semble que *fourrure* prend son sens moderne dès le XIV^e siècle, car aux XII^e et XIII^e siècles, la doublure de pelleterie est beaucoup plus fréquente que celle de tissu: « ...Son chaperon en fourrure, et la cornète du chaperon vient sur le front... » (*Inventaire des bijoux de Louis de France, Duc d'Anjou*, n° 76 (éd. De Laborde, p.14).

passé¹⁸⁵, sont couramment utilisés dans la littérature pour décrire les vêtements d'apparat:

Ele ot d'une chape **forree**
mout bien, si come je recors,
abrié et vestu son cors. (*Roman de la Rose*, v.398-400)¹⁸⁶

Les vêtements fourrés les plus récurrents dans les textes littéraires sont: la *robe*¹⁸⁷, le *manteau*¹⁸⁸ et la *chape*¹⁸⁹ mais aussi le *bliaut*¹⁹⁰, la *cote*¹⁹¹, le *surcot*¹⁹² et le *chaperon*¹⁹³. Le nom du vêtement peut être remplacé par le terme générique *draps*¹⁹⁴ ou par le tissu censé être garni¹⁹⁵. Dans les œuvres du XIV^e siècle, (*estre*) *fourré* (*de*) est employé uniquement pour les pelleteries, avec ou sans précision du type de peau, l'attention se déplaçant vers l'idée de présence et d'absence, et celle de richesse et de pauvreté qui en découle:

N'est pas vestue de tartaire
Ne **fourree de penne vaire**,
Ainçois a robe desciree,
Povre et en mains lieus renoee.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.5275-78)¹⁹⁶

A partir du XII^e siècle, la doublure porte aussi le nom de *penne* (*pene*, *pane*, *panne*)¹⁹⁷, qui est toujours accompagné d'une épithète ou d'un complément prépositionnel qui en précise le sens:

¹⁸⁵ *God.*, IX, 652: *fouerrer* « doubler de quelque chose qui garnit »; *fourré* « doublé de quelque chose qui garnit, en particulier d'une peau d'animal ayant encore ses poils ».

¹⁸⁶ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.3294 ; *Blancandin*, v.174; *Roman de la Rose*, vv.9048, 9053; *Roman du comte d'Anjou*, vv. 2732, 2859, 2991, 3020, 3248, 5276, 6718; *Meliador*, v.2573; *Ysaïe*, § 79, 128.

¹⁸⁷ *Roman de la Rose*, v.9053; *Claris et Laris*, v.26167-68; *Roman du comte d'Anjou*, v.6717-18; *Ysaïe*, §79.

¹⁸⁸ *Claris et Laris*, v.29157; *Roman de la Rose*, vv.2859, 2991.

¹⁸⁹ *Roman de la Rose*, v.398.

¹⁹⁰ *Bel Inconnu*, v.3292-94.

¹⁹¹ *Roman de la Rose*, v.9615.

¹⁹² *Roman de la Rose*, v.3248.

¹⁹³ *Roman de la Rose*, v.14669.

¹⁹⁴ *Bel Inconnu*, v.1527; *Meliador*, v.2573.

¹⁹⁵ Voir *Roman de la Rose*, vv.9047-48, 9050-53.

¹⁹⁶ Cf. E. Deschamps, Ballade « Va a la court, en use souvent », *Poésies*, t.V, p.365-366:

Pigne toy bel, ton chaperon abat,
Soies vestus de robe tresjolie,
Fourre toy bien, qoy qu'il soit de l'achat,
Tien toy brodé d'or et de pierrerie.

Voir aussi *Ysaïe*, § 128.

Li sire li a fait donner
 Robe d'une escarlate fine,
 Forree le **penne** d'*ermine* (*Clariss et Laris*, 26166-68)¹⁹⁸

L'engouement pour les pelleteries entraîne, dès le XII^e siècle, la consommation effrénée des fourrures de luxe dans les cours princières. Pourtant, dans l'imaginaire médiéval, la méfiance suscitée par les peaux velues, signe du monde sauvage, est toujours réelle, même si elle est atténuée par la manière dont ces fourrures apparaissent ou sont dérobées au regard. Les pelleteries servent surtout à doubler les vêtements, dont la richesse est le garant de leur "civilisation" et permet donc à la doublure d'être montrée¹⁹⁹:

a .II. mains doit le mantel prendre,
 les braz eslargir et estandre,
 soit par bele voie ou par boe;
 et li souviegne de la roe
 que li paons fet de sa queue:
 face ausinc du mantel la seue,
 si que la **penne**, ou *vere* ou *grise*,
 ou tel con el l'i avra mise,
 et tout le cors en apert montre
 a ceus qu'el voit muser encontre.

(*Roman de la Rose*, v.13535-44)

On entrevoit donc la fourrure par les ouvertures du vêtement, sur les bords, à l'encolure, aux poignets et à l'ourlet. Afin de décrire la richesse d'un costume, les textes littéraires jouent entre les habits fourrés et ceux qui sont ornés d'un **orles** (*orlés*, *orle*, *ourle*)²⁰⁰.

Les trois pelleteries les plus appréciées et les plus luxueuses sont l'hermine, la zibeline et le vair. L'hermine est réservée aux rois, aux princes et aux papes, ainsi qu'à

¹⁹⁷ De *pīnna*, "feder, flügel" (*FEW*, VIII, 526, 530). Le sens de "fourrure, souvent employée comme doublure" est attesté dès ca 1150. *Penne* au sens de "plume, plumage" est utilisé à la même époque (voir des exemples dans *T-L*, 7, 629-630; *Escanor*, v.16164-65; *Clariss et Laris*, v.17934-35). C'est le sémème "surface rêche" qui permet à *penne* (*pane*) de développer ce sens figuré "étoffe de soie à longs poils" dès 1306 (*FEW*, VIII, 531).

¹⁹⁸ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv. 1529, 2247, 3283-84, 4228-32, 5155; *Roman de la Rose*, vv. 215, 8845, 13541, 14669, 20913-14; *Escanor*, vv. 16164, 17896; *Clariss et Laris*, vv.1256, 17934-35, 26168; *Roman du comte d'Anjou*, vv.5276, 6362.

¹⁹⁹ Cf. Piponnier, *op.cit.*, p.33.

²⁰⁰ "Bord, bordure d'un vêtement", du verbe *orler*, "garnir d'un ourlet" (dès le XII^e siècle) – *FEW*, VII, 423-24. Voir *Bel Inconnu*, vv. 2250, 2402-03, 4240-41, 5157.

l'ornementation des objets religieux méritant une grande vénération. La couronne des rois et des princes d'Angleterre est doublée d'hermine, et lorsque celle-ci se portera tachetée, le nombre de taches révélera le rang de son possesseur²⁰¹. La zibeline, d'un prix élevé, n'est destinée qu'aux princes très riches; en Russie, la couronne des tsars est une calotte de zibeline ornée d'or et de pierreries. Le vair est dévolu aux seigneurs ; le lynx, la martre et le loup aux riches ; le *connin* (le lapin), l'agneau et le mouton aux paysans²⁰². A la fin du XIII^e siècle, les femmes bénéficient d'une dérogation à cette règle: par un édit de 1294 de Philippe le Bel, les nobles se voient octroyer le droit de porter des vêtements fourrés d'hermine, tandis que les bourgeoises ne peuvent garnir leurs que de chat²⁰³.

Les textes littéraires reflètent cette « réhabilitation » de la fourrure de plusieurs façons: ils insistent sur la qualité et la noblesse des fourrures et des vêtements doublés²⁰⁴, sur leur aspect esthétique²⁰⁵ aussi que sur l'harmonie avec le tissu de l'endroit.

La majorité des mentions concernent l'*hermine* qui garnit les robes²⁰⁶, les manteaux²⁰⁷ et les couvertures²⁰⁸, ou qui fait partie des richesses d'un seigneur. La plus appréciée est l'hermine blanche, devenue un symbole de chasteté dans la société

²⁰¹ Jean Prat, *Fourrures et pelletiers à travers les âges*, Paris, éd. du Tigre, 1953, p.82.

²⁰² Cette liste des fourrures portées au Moyen Age n'est pas exhaustive: on peut y ajouter le chat, le renard, le lièvre, l'écureuil, la loutre, la belette, le loir, le chien, le daim, la genette, le blaireau et la fouine.

²⁰³ Prat, *op.cit.*, p.111.

²⁰⁴ Voir *Bel Inconnu*, vv.1529-32, 2247-49, 3279-81, 3291-94, 4227-32, 4242, 5155-56; *Roman de la Rose*, v.20913; *Escanor*, v.17895-96; *Claris et Laris*, v.17930-31; *Roman du comte d'Anjou*, vv.2733-34, 3020, 6717.

²⁰⁵ Voir *Bel Inconnu*, vv.3291-94, 4224, 5154-56; *Claris et Laris*, v.1256-58; *Roman de la Rose*, v.20908. On décrit le mariage du noir et du blanc dans *Le Bel Inconnu*:

Et d'un mantiel fu afublee
D'un vert samit o riche hermine [...];
L'orle les sa face portoït;
Li **sebelins**, qui **noirs** estoit,
Les le **blanc** vis molt avenoit. (v.2396-97et 2402-04)

²⁰⁶ *Bel Inconnu*, vv.3292-94, 4230-37; *Claris et Laris*, v.26168-169.

²⁰⁷ *Bel Inconnu*, vv.2396-96, 3281-84; *Claris et Laris*, vv.1253-58, 2397, 29157; *Roman du comte d'Anjou*, vv.2859, 2991; *Meliador*, v.17835-36; *Ysaïe*, § 128.

²⁰⁸ *Escanor*, v.17895-96; *Roman du comte d'Anjou*, vv.617-618, 2733-34.

médiévale, mais aussi l'hermine *mouchetée* ou *herminée*²⁰⁹, c'est-à-dire ornée des pinceaux noirs de la queue de l'animal ou, plus tard, de laine noire²¹⁰. Les étoffes dignes de couvrir cette fourrure sont le *drap de soie a or bende*²¹¹, les *draps d'or*²¹², l'*escarlante*²¹³, le *samit*²¹⁴, le *pourpre*²¹⁵ et l'*osterin*²¹⁶.

La ***zibeline*** (*sebelins*, *seble*, *sable*) est une autre fourrure très prisée mais qui apparaît rarement dans la doublure d'un vêtement entier²¹⁷, de toute évidence à cause de sa couleur sombre, noire dans les textes²¹⁸; elle sert plutôt à confectionner des ourlets²¹⁹, des collets²²⁰ ou est combinée avec d'autres types de peaux.

Très recherché aussi aux XIII^e et XIV^e siècles, avant d'être abandonné à la Renaissance, l'***écureuil*** procure des fourrures de diverses couleurs: le pelage d'hiver du dos offre la fourrure gris-bleu de *gris* ou de petit *gris*, le *ventre* une fourrure blanche, le *vair* (*ver*, *veir*) combinant le ventre et le dos de l'animal²²¹. Le *vair* compte le plus grand nombre d'occurrences avec l'hermine: il double les manteaux²²², les robes²²³, les surcots²²⁴, les peliçons²²⁵ et les couvertures²²⁶. Les étoffes qui le couvrent

²⁰⁹ Les .II. pennes ierent **d'ermes**,
Blanches con noir, bones et fines... (*Claris et Laris*, v.1256-57)
Voir aussi *Bel Inconnu*, v.2247-49:

La pene en fu molt bien ouvree,
D'ermine tote eschekeree,
Molt sont bien fait li **eschekier**,

F.Godefroy traduit *eschekere* par "bariolé comme un échiquier, divisé en carrés de diverses couleurs" (*God.*, III, 385). La même technique est appliquée pour la création du menu ou du gros *vair* (voir *infra*). Cf. Enlart, *op.cit.*, p.231.

²¹⁰ *Gay*, I, p.657.

²¹¹ *Claris et Laris*, v.1254.

²¹² *Roman du comte d'Anjou*, vv.2858, 2991.

²¹³ *Claris et Laris*, v.26168; *Ysaïe*, § 128.

²¹⁴ *Bel Inconnu*, vv.2245, 2397.

²¹⁵ *Bel Inconnu*, v.3279.

²¹⁶ *Bel Inconnu*, v.4238.

²¹⁷ Nous n'avons recensé que deux exemples de manteaux fourrés de zibeline: dans *Le Bel Inconnu*, v.5155 et dans le *Roman de la Rose*, v.8902.

²¹⁸ *Bel Inconnu*, vv.2403, 2590.

²¹⁹ *Bel Inconnu*, vv.2402-03, 2390, 4240-41; *Blancandin*, v.175-176.

²²⁰ *Bel Inconnu*, v.3282-83.

²²¹ Voir Enlart, *op.cit.*, p.231.

²²² *Bel Inconnu*, vv.2589-90; 3448, 6135.

²²³ *Bel Inconnu*, vv.163, 4230-36; *Roman du comte d'Anjou*, vv.6717-18.

²²⁴ *Roman du comte d'Anjou*, v.3248.

ne sont pas moins somptueuses: l'*eskerlate*²²⁷, le *tartaire*²²⁸, les tissus *de soie et d'or*²²⁹ ou encore la *brunete*²³⁰, le *pers*²³¹ et le *vert*²³². Quant au *gris*, il côtoie souvent le *vair* et l'hermine dans les textes²³³, de par sa valeur réelle, mais aussi pour assurer la rime²³⁴. Dans les textes, il est fait mention aussi de l'*escureus* (*escuriaus*, *escureaus*) qui évoque, outre l'animal lui-même, la fourrure rousse "d'été" de l'écureuil²³⁵, de prix plus modique mais très en faveur chez les dames²³⁶.

Les autres fourrures, comme l'*agneau* (*aigniaus*, *agneaus*) sont plus rarement représentées dans nos romans. Au début du XIII^e siècle, l'agneau blanc est le plus prisé, l'agneau noir étant considéré comme la fourrure des pauvres:

El mantel n'ot pas penne veire,
ainz fu vil et de povre afeire,
d'**aigniaus** noirs, veluz et pesans. (*Roman de la Rose*, v.215-217)²³⁷

A cette époque, en effet, la préférence va aux pelleteries de couleur claire, le noir étant cantonné à la simple ornementation des vêtements en créant un contraste. L'agneau noir permet ainsi de moucheter l'hermine. La fourrure rousse de l'écureuil aussi est moins appréciée, à cause de sa couleur, même si l'on teint les fourrures en rouge. Mais

²²⁵ *Bel Inconnu*, vv.4227, 6136.

²²⁶ *Roman du comte d'Anjou*, vv.617-618, 1237-38.

²²⁷ *Bel Inconnu*, vv.163, 2589-90; *Roman de la Rose*, v.9052-53.

²²⁸ *Roman du comte d'Anjou*, vv .2732, 5275-76.

²²⁹ *Roman du comte d'Anjou*, v.2731.

²³⁰ *Roman de la Rose*, v.9051.

²³¹ *Roman du comte d'Anjou*, v.2730.

²³² *Roman de la Rose*, v.9050-52.

²³³ Couvertures y out molt fines

De *vair* et de **gris** et *d'ermes*. (*Roman du comte d'Anjou*, v.617-618). Voir aussi *Bel Inconnu*, v.6139; *Roman de la Rose*, v.9053; *Escanor*, v.17895-96.

²³⁴ Voir *Bel Inconnu*, v.3447-48; *Roman de la Rose*, v.8843-44; *Escanor*, v.17895.

²³⁵ *Escureus* est souvent mis en collocation avec *vair*. Voir par exemple dans *Gay*, I, p.607: « Nul garnement de ventres, de braieus ou de creistes, de croupes, de gorges ou d'escroies ne doit rien de tonlieu, se li garnement n'est de ventre de *vair* ou *d'escureus* » (*Registre des mestiers de Paris*, p.329 - 1260).

²³⁶ L'écureuil jouit d'une certaine popularité auprès des dames car il s'apprivoise facilement: « La reine Isabeau de Bavière portait avec elle son petit écureuil muni d'un collier à broderies de perles. Ce fut une mode qui de la Cour passa à la ville, car nous avons vu maintes figures de femmes auxquelles l'image de ce petit rongeur sert d'accompagnement » (*Gay*, I, p.607).

²³⁷ Voir aussi le *Roman de la Rose*, v.9046-47, où l'agneau double un vêtement de *burel*:

forré d'**agneaus** cist miens *bureaus*
comme pers forré d'escureaus.

quand, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, la couleur noire devient à la mode, les toisons d'agneau de Lombardie ou d'Aragon deviennent des objets de luxe²³⁸.

Dans nos textes, on ne trouve qu'une seule mention de l'*édredon* (*edre*), le fin et soyeux duvet de l'eider des mers glaciales, qui est rangé au XIII^e siècle parmi les fourrures de luxe. Dans le roman le *Bel Inconnu*, le héros rencontre une *damoisele* vêtue de la façon la plus luxueuse qui soit:

D'un **drap** de **soie** estoit **vestue**,
Si bele riens ne fu veüe:
La **pene d'edres** fu **bendee**,
D'ermine de **gris geronee**;
Li **sebelins** molt bons estoit,
En nul país millor n'avoit. (*Bel Inconnu*, v.1527-32)

Cet exemple, comme bien d'autres, illustre le goût et le penchant du XIII^e siècle pour les mélanges de couleurs et de textures. Plusieurs sortes d'étoffes et de fourrures sont fréquemment combinées afin de rehausser la richesse du costume et souligner ainsi le rang de celui qui le porte:

Une robe aporte molt biele
Partie de deus dras divers,
De soie d'un osterin pers
Et d'un diaspe bon et biel.
La pene qui fu el mantiel
Refu molt de rice partie,
De rice **vair** de vers Hongrie;
L'autre **d'ermine** bon et fin,
Ki estoit d'un rice osterin;
Et li vairs el diaspe estoit. (*Bel Inconnu*, v.4224-33)²³⁹

²³⁸ Voir *Gay*, I, p.10: « Pour 63 peaux noires de fins aigneaux d'Arragon à fourrer les chapeaux de nos Sgts des comptes et des tresoriers pour leur livrée de Toussaint – 38 l. » (*3^e Compte d'Étienne de La fontaine*, f^o 123 v^o - 1352).

²³⁹ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv. 2247-50, 2397-2403, 3282-84.

6. ELEMENTS ET ACCESSOIRES DU COSTUME²⁴⁰

Les éléments et les accessoires du costume, même s'ils sont moins fréquents, apparaissent dans les textes littéraires avec diverses fonctions. Dans ce chapitre, sont répertoriés ceux qui présentent le plus d'occurrences dans nos romans²⁴¹.

PAN

Le pan²⁴² est la partie tombante et flottante d'un vêtement, civil ou militaire. La présence de cet élément dans un texte est toujours très éloquente: il est mentionné pour insister sur la manière particulière de porter un vêtement, qui caractérise un groupe de la société. Par exemple, lorsque Meliador se déguise en marchand, son écuyer lui donne ce conseil:

Si dist: "Bien samblés marcheans.
"Vous *escourcerés hault* vos **pans**,
"Et vous chainerés par maniere
"Pour mieulz bocier par derriere. (*Meliador*, v.12035-38)

Sans énumérer toutes ses fonctions, on doit noter que le geste de monter les pans à la ceinture afin d'être plus à l'aise est très courant. Le même geste dans le but de courir plus vite donne lieu à cette expression plaisante: (*mettre*) *les pans à la ceinture*²⁴³, équivalent du moderne (*prendre*) *les pieds à son cou*:

Dangiers, li horribles maufez,
Quant il se santi eschaufez,
S'an fuit plus tost que cers an lande.
N'i ra nus d'aus qui l'autre atande;
Chascuns, les **pans a la ceinture**,
Met au foir toute sa cure. (*Roman de la Rose*, v.21237-42)²⁴⁴

²⁴⁰ Certains éléments du vêtement ont été décrits dans d'autres chapitres.

²⁴¹ La partie du vêtement qui couvre le buste, porte le nom de *cors* (du latin *corpus* "corps" – *FEW*, II-2, 1213). Dans nos textes, le mot *cors* n'apparaît pas dans cette acception, mais il est présent dans d'autres œuvres (voir *Guillaume de Dôle*, v.4348; *Clef d'Amors*, p.13).

²⁴² Du latin *pannus* "morceau d'étoffe, pièce, lambeau" (*FEW*, VII, 555 – 1080).

²⁴³ Voir Di Stefano, p.632.

²⁴⁴ Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v.3441-42.

L'expression *tenir son pan* signifie "soutenir son honneur, tenir tête à un adversaire"²⁴⁵.

Le pan coupé en pointe à droite et à gauche d'un vêtement, porte le nom de **giron** (*geron*)²⁴⁶, le verbe **gironer** (*geroner*)²⁴⁷ signifiant "orner de pans coupés en biais". Dans nos textes le mot *giron* est toujours synonyme de *pan*²⁴⁸, car sa forme n'est pas précisée. C'est plutôt comme « contenant » que le giron est mentionné dans les romans²⁴⁹.

MANCHES

Au Moyen Âge, les manches²⁵⁰ jouent un rôle important dans le costume: leur présence ou leur absence (dès le XIII^e siècle, on porte le *surcot ouvert*, sans manches) est toujours significative. Affectant des longueurs et des formes différentes, elles demeurent un élément mobile, indépendant du vêtement, car elles sont cousues aux emmanchures une fois celui-ci enfilé²⁵¹.

Aux XII^e et XIV^e siècles, elles sont d'une longueur excessive et d'un grand évasement; au XIII^e siècle, au contraire, on les porte serrées du coude au poignet, ce qui nécessite l'utilisation de boutons, de lacets ou de coutures. La partie ajustée de ces manches appelée *gresle*²⁵², doit bien épouser l'avant-bras pour en souligner la beauté²⁵³

²⁴⁵ Cf. le *Roman du Castelain de Coucy*, v.1459-61.

²⁴⁶ Du francique **gêro* "pan coupé en pointe" (*FEW*, XVI, 32a – ca 1140; *God.*, IV, 280).

²⁴⁷ Voir *Claris et Laris*, v.26170-71.

²⁴⁸ L'acception "pan d'un vêtement" est mentionnée dans *God.*, IV, 280.

²⁴⁹ Voir *Ysaïe*, § 293: « Lors emplist son **geron** de le fruit et s'en afuit aval, sy fait lever Ysaïe et armer hastivement »; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1570-74: « Et quant le chevalier vey la pucelle tant marrie et tant doulente, il fut sy atteint de pitié qu'il fut contraint de cliner la teste sus la pucelle qui gisoit en son **giron**, car le cuer lui failli, combien qu'il revint a lui tout a coup... » (Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVI, 1663 et 1754).

²⁵⁰ Du latin *manica* "longue manche de tunique couvrant la main", dérivé de *manus* "main" (*FEW* VI-1, 206b - ca 1130).

²⁵¹ Dans le *Roman de la Rose*, on trouve appliquée aux manches l'épithète *vestanz* (v.2136), qui signifie "ce dont on se revêt" (*God.*, VIII, 217), laissant entendre que les manches sont séparées du reste du costume.

²⁵²

Les robes les font avenanz,
Lors ont les **gresles** si tendanz

ainsi que celle des mains²⁵⁴; mais les manches peuvent rester aussi décousues ou déboutonnées, pour créer un air de nonchalance²⁵⁵. Au XIV^e siècle, elles s'allongent de nouveau en coudières parfois démesurées. Laissant apparaître les manches du vêtement de dessous d'une autre couleur que celle du surcot, le costume crée ainsi un élégant jeu de couleurs et d'épaisseurs.

Parfois les manches ne tiennent qu'à une courte couture aux emmanchures: on peut donc les dépasser pour les laisser flotter derrière les épaules comme des ailerons²⁵⁶; plus tard, au début du XIV^e siècle apparaissent les *ailettes* qui jouent un rôle purement décoratif²⁵⁷. Enfin, dès le XIII^e siècle, la mode est aux manches fendues pouvant être dépassées; dans ce cas, la fente se situe au niveau du coude²⁵⁸.

Le XIV^e siècle offre une riche variété de manches en fonction des vêtements portés. Celles du pourpoint et de la cotte sont toujours serrées à l'avant-bras, mais ont tendance à s'élargir vers l'épaule: c'est la manche à gigot qui s'amplifiera au XV^e siècle; celles du surcot se portent souvent ouvertes et forment une coudière dont la longueur atteint parfois le sol. Il faut encore citer les *moufles*, apparues dans la seconde moitié du XIV^e siècle: ce sont des manches dont le poignet se prolonge en s'évasant pour couvrir la moitié de la main²⁵⁹. Dans le costume de la fin du XIV^e siècle, les manches contribuent à la création d'un contraste entre le vêtement de dessus et la houppelande,

Qu'a paines puéent lor braz tendre. (Jubinal, *Recueil de contes*, t. II, p.122)

²⁵³ Voir *Roman de la Rose*, v.20969-72.

²⁵⁴ Cf. *Bel Inconnu*, v. 3984-86:

Molt se vestoit bien de ses **mances**.
Bras ot bien fais et blances *mains*
 Plus que flors d'espine sor rains.

²⁵⁵ Cette mode est réprouvée implicitement par Guillaume de Lorris car, à plusieurs reprises, il évoque les manches cousues pour souligner l'effet qu'elles produisent (*Roman de la Rose*, v.557-558: *Por estre plus apertement Ot andeus cousues ses manches*), ou conseille à Amant de coudre ses manches (vv.2157).

²⁵⁶ Voir Enlart, *op.cit.*, p.54.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.55.

²⁵⁸ *Ibid.*, fig.341. Voir aussi Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.4, pp.90, 92, fig.12.

²⁵⁹ Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.4, p.90, fig.9, 10.

les manches serrées à l'avant-bras de l'un tranchant avec les larges manches imposantes de l'autre.

Dans les romans du XIII^e siècle, les personnages sont parfois décrits en train de coudre leurs manches, ce qu'ils font toujours très habilement:

Lors très une aiguille d'argent
d'un aguillier mignot et gent,
si prins l'aiguille a enfiler [...]
Cousant mes **manches** a videle²⁶⁰. (*Roman de la Rose*, v.91-93; 98)²⁶¹

Quelquefois, les dames détachent une manche de leur robe pour l'offrir en souvenir à leur chevalier servant; celui-ci la fixe alors au bras ou sur le heaume, affichant ainsi ouvertement sa passion²⁶². C'est dans cette fonction surtout que les manches apparaissent dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles²⁶³.

Comme les manches, cousues et décousues en permanence, ne peuvent résister longtemps à cet usage, une robe comporte toujours des "manches de rechange", lesquelles ont donné naissance à la célèbre expression *c'est une autre paire de manches*. Mais cette partie du vêtement, qui remplit dans la vie courante une grande quantité de fonctions, a engendré de nombreuses autres expressions: *terdre ses eulz de sa manche* "s'essuyer les yeux avec la manche", *estoper son nes de sa mance* "se

²⁶⁰ Godefroy traduit *a videle* "longues manches plissées" (*God.*, VIII, 228); F. Lecoy, dans le *Glossaire* de son édition du *Roman de la Rose*, propose "(coudre) en lacets" (t.III, p.272). Il est légitime de rapprocher *videle* des formes *viselle* et *vizelle* (que l'on retrouve dans d'autres textes: voir *Pastourelles*, II, 33, v.19-21 et II, 60, v.21-22), provenant de *vis* "pièce de métal cannelée en spirale" que l'on enfonce en la faisant tourner sur elle-même (attesté dès la fin du XI^e siècle): *videle* signifierait alors "lacet, disposition en spirale du cordon ou du fil qui lace".

²⁶¹ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.20969-72.

²⁶² *Perceforest* met en scène un tournoi où les dames, prises d'enthousiasme, se dépouillent afin d'offrir les différentes parties de leur costume aux chevaliers: « Les dames estoient si dénuées de leurs atours que la plus grande partie étoit en pur chief. Car elles s'en alloient les cheveux sur leurs épaules gisans, pus jaunes que fin or, en plus leurs cotes sans manches, car tout avoient donné aux chevaliers pour eux parer, et guimples, et chaperons, manteaux et camises, manches et habits » (1^{ère} partie, p.155).

²⁶³ Voir l'extrait de *Perceforest*, cité *supra*. Voir aussi *Bel Inconnu*, v.5585-88; *Blancandin*, v.1784-86; *Continuation de Perceval*, t.1, v.4454; *Richars li Biaus*, v.1569-71; *Galeran*, vv.5894-97, 6286-90. Cf. aussi le *Roman du Châtelain de Coucy*, v.703-706:

Vouroie une mance de vous,
Ridée as las, large dessous,
Qu'en mon destre bras porteroie;
Espoir que plus preus en seroie.

moucher dans sa manche", *tenir les manches à quelqu'un* "aider le puissant ou une dame qui se lave les mains avant le repas en lui soutenant les manches"²⁶⁴.

COL (colet)

Le col est la partie du vêtement qui entoure le cou²⁶⁵. Dans les textes, *col* est souvent synonyme de *cheveçaille*:

mes ele ot son **col** desfermé,
qu'ele avoit ilec em present
a une dame fet present,
n'avoit guerres, de son fermal.
Mes ce ne li seoit pas mal
que la **cheveçaille** ert overte. (*Roman de la Rose*, v.1164-69)

Mais il peut désigner aussi la partie de la *cheveçaille* la plus proche du cou²⁶⁶. Dans nos romans, l'encolure est ouverte²⁶⁷, ou bien fermée avec un *fermail*²⁶⁸. Il est fortement recommandé, pour avoir une apparence soignée, de veiller à ce que les cols des vêtements de dessous n'apparaissent pas:

Et avant que vous partiez de vostre chambre ou hostel, ayez par avant avisé que le **colet** de vostre chemise, de vostre blanchet, ou de vostre coste ou seurcot ne saillent l'un sur l'autre. (*Le Mesnagier de Paris*, p.42)

CEINTURE, çains, çainture, chainture, cheinture, ceinture²⁶⁹ / coroine, corroie²⁷⁰

Sous des noms différents, la ceinture apparaît fréquemment dans la littérature, que ce soit dans la description des tenues complètes, pour souligner la taille fine des

²⁶⁴ Voir *Guillaume de Dôle*, v.396-401; *Galeran*, v.4790-96. Voir aussi Di Stefano, p.519-520.

²⁶⁵ Du latin *collum* "cou" (*FEW*, II-2, 915, 1165-1170).

²⁶⁶ D'une bende d'or naelee
a esmaus fu au **col** orlee
mout richement la *cevaçaille*. (*Roman de la Rose*, v.1059-61)

²⁶⁷ Voir l'extrait cité ci-dessus.

²⁶⁸ *Bel Inconnu*, v.2255; *Roman de la Rose*, v.20950; *Clef d'Amors*, p.14.

²⁶⁹ Du latin *cinctūra* "bande de tissu enserrant la taille" (*FEW*, II-1, 677a - 1^{ère} moitié du XII^e s.).

²⁷⁰ Du latin *corrigia* "courroie" (*FEW*, II-2, 1221a - ca 1150).

dames²⁷¹ ou dans l'énumération des cadeaux précieux²⁷². En effet, la ceinture constitue un accessoire important pour l'homme médiéval, car marquant le milieu de son corps, elle est chargée d'une forte symbolique. Elle définit la position de l'homme dans l'espace et l'ancre dans la société ; elle symbolise l'ordre et l'intégrité de l'être. Mettre ou enlever la ceinture devient alors un geste juridique²⁷³.

Le geste de mettre la ceinture est exprimé par le verbe *ceindre* (*chaindre*, *çaindre*) et la périphrase verbale (*estre*) *çaint(e)*. Dans les textes du XIII^e siècle, la ceinture est longuement décrite; on vante sa matière, ses ornements et parfois son coût. A l'époque romane, on distingue la ceinture masculine, un ceinturon bouclé, généralement en cuir, et la ceinture féminine, un ruban ou un cordon noué, ordinairement en étoffe. Au XIII^e siècle, la ceinture féminine devient semblable à celle des hommes, même si elle est portée en dessous de la taille. Les femmes peuvent être ceintes aussi d'un galon²⁷⁴.

Le *Roman de la Rose* révèle qu'une ceinture comporte une boucle, un *mordanz* et des *clous*²⁷⁵, toutes les pièces en métal portant le nom de *ferreüre*²⁷⁶. *Richece* possède une ceinture dont la boucle merveilleuse, faite d'une pierre précieuse, est dotée du pouvoir de protéger du poison celui qui la porte; le *mordanz* lui même est une pierre qui guérit du mal de dents. La ceinture fait ainsi office de cercle-protecteur pour son possesseur. Dans le costume réel, la boucle est toujours très élégante: constituée de

²⁷¹ Même si à la fin du XIII^e siècle, la mode est aux ceintures lâches dans le costume féminin, elles servent aussi à souligner la finesse de la taille.

²⁷² Voir *Roman du comte d'Anjou*, v.2815-22, 3015-21, 6399-6402; *Ysaïe*, §§ 585-586.

²⁷³ Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.3, p.114-115.

²⁷⁴ Cf. *Bel Inconnu*, v.5166-69 :

Et d'une çainture de soie,
A or broudee tot entor,
Si s'en estoit çainte a un tor
Molt cointement la damoisele.

Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v.2996-97 (...d'une riche texu chainte/ Dont de fin or estoit la boucle).

²⁷⁵ v.1066-84. Voir aussi *Claris et Laris*, v.14471 (*clous d'or*). Il s'agit de rivets de métal affectant la forme de fleurettes ou de chatons.

²⁷⁶ *Roman de la Rose*, vv.9256, 9274, 14386.

riches ferreries²⁷⁷, ornée des motifs les plus ingénieux et de pierres précieuses, elle attire le regard et constitue l'accessoire central de la tenue²⁷⁸. Elle représente aussi un cadeau inestimable, car elle fait partie des riches présents offerts par les nobles à leurs sujets²⁷⁹.

Les ceintures peuvent être de couleurs différentes²⁸⁰. Blanches, elles sont réservées au XII^e siècle aux chevaliers. C'est seulement en 1298 que la coutume de Beaucaire autorise les bourgeois à la porter également de cette couleur²⁸¹. Or, dans le *Roman de la Rose*, Jaloux, afin de faire fuir les coureurs de jupons, veut habiller sa femme de vêtements plus discrets, comme un vieux surcot de chanvre, des souliers taillés dans ses vieux houseaux et une ceinture de cuir blanche *sanz ferreüre*²⁸². Cela signifierait-il que l'usage est antérieur à l'autorisation officielle ?

Dès la fin du XIII^e siècle, est introduite la mode des ceintures tout en métal, en plaquettes articulées. Le *Roman de la Rose* met en scène une femme qui demande *robe*, *guimple* et ceinture d'argent:

Le tierz reserve d'autel lobe;
ou **ceinture** d'argent ou robe
ou guimple lo qu'el li demande,
et puis deniers qu'ele despande. (v.13747-50)

GANZ, gans

Héritage celtique, les gants²⁸³ sont très en usage durant tout le Moyen Age. Ils sont fabriqués en cuir, en soie ou en tricot et sont souvent ornés de broderies, de perles

²⁷⁷ Cf. *Roman du comte d'Anjou*, v.2991 (*de fin or*).

²⁷⁸ Cf. *Roman de la Rose*, vv.2143-44, 3414-20.

²⁷⁹ *Roman du comte d'Anjou*, vv.2817-22, 3017-21, 6399-6403; *Meliador*, v.2211-14.

²⁸⁰ Voir *Le Dit du mercier*, éd. Ph. Ménard, *op.cit.*, p.800:

J'ai mainte ferree corroie,
Rouges et verz, blanches et noires. (v.86-87)

²⁸¹ C.Enlart, *Manuel d'archéologie*, *op.cit.*, p.279.

²⁸² v.9265-77.

²⁸³ Du francique **want* "moufle, mitaine", le mot *gant* a sans doute été introduit dans le gallo-roman du Nord, les Romains ne connaissant pas cet accessoire. Les Francs ayant coutume d'offrir une paire de

ou de plaques de métal précieux²⁸⁴. Leur port est si fréquent qu'ils se sont chargés d'une forte symbolique au fil des siècles. Ainsi, la remise d'un gant signifie l'hommage et son jet le défi. Au XIV^e siècle, c'est encore une grave insulte que de serrer la main d'un ami sans se déganter. Le XV^e siècle inventera toute une science de porter les gants²⁸⁵.

Les gants sont portés aussi bien par les hommes que par les femmes, par les ecclésiastiques que par les paysans. Ils peuvent être *sangles* ou *doubles*, c'est-à-dire doublés d'un tissu ce qui les rend plus épais²⁸⁶. Leur fonction première est de protéger les mains des intempéries et des épines. Entre autres malheurs que subissent les deux fugitives du *Roman du comte d'Anjou* dans la forêt, l'auteur décrit les blessures aux mains:

Molt grant mal leur font leur escrins
 Que en leur mainz portent pendant,
 Quer, quant elles s'en vont fendant
 Par mi un hous ou unne ronche,
 Le cuir des mains souvent lor tronche,
 Quer fors **gans de cerf** pas n'avoient. (v.834-39)

Les gants permettent aussi d'afficher son élégance. Ils sont mentionnés parmi les accessoires que le galant doit posséder²⁸⁷ et sont volontiers offerts en cadeau²⁸⁸. On considère les gants blancs comme particulièrement avenants. Pour les femmes, ils protègent également la peau du soleil à une époque où la pâleur est à la mode²⁸⁹.

Nous n'avons recensé qu'une seule mention des *moufles* (*mofles*) dans nos romans. Ce sont des gants où les doigts de la main sont couverts par une seule

gants et un morceau de gazon découpé lors de la remise d'une terre, *gant* appartient donc dès l'origine à la terminologie juridique de l'investiture (*FEW*, XVII, 505b; *DEAF* col. 121-127).

²⁸⁴ Enlart, *op.cit.*, p.256-257.

²⁸⁵ Cf. par exemple, les *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne, éd.1731, p.53.

²⁸⁶ Voir Ph. Ménard, Edition du *Dit du mercier*, dans *Mélanges offerts à Jean Frappier*, *op.cit.*, p.801-802.

²⁸⁷ *Roman de la Rose*, v.2143-44.

²⁸⁸ *Roman de la Rose*, v.13684-85.

²⁸⁹ Voir *Roman de la Rose*, v.560-61:

et por garder que ses mains blanches
 ne halassent, ot uns *blans ganz*.

enveloppe et dont le pouce est détaché. Elles semblent être portées par les ouvriers et les paysans²⁹⁰, mais aussi par les femmes²⁹¹.

AUMOSNIERE, aumouniere, omosniere

L'aumônière²⁹² est un petit sac à coulants ou à fermoir, que l'on attache à la ceinture et où l'on range son argent et divers objets dont on se sert régulièrement²⁹³ ou de la monnaie. Dès le XII^e et jusqu'au XV^e siècle, elle représente un accessoire indispensable dans la tenue des deux sexes. Elles peuvent être confectionnées en soie ou en cuir, ou encore en toile²⁹⁴. Le *Roman de la Rose* recommande aux galants de se munir d'une aumônière de soie²⁹⁵ qui est présentée comme digne d'être montrée²⁹⁶. Très riches par la matière ou le travail, brodées souvent de la main de la dame, ornées de pierres précieuses ou de perles²⁹⁷, les aumônières sont volontiers acceptées en cadeaux²⁹⁸.

²⁹⁰ *Le Dit du mercier* (éd. Ph. Ménard, *op.cit.*, p.799) présente les *mouffles* comme des gants de *vilains*:
S'en ai de chanvre a cez vilains,
Et **moffles** a metre en lor mains. (v.56-57)

²⁹¹ *Roman de la Rose*, v.13684-85:

Facent tuit tant que cil leur doigne
seurcot ou cote ou **ganz** ou **mofles**.

²⁹² Dérivé d'*almosne* "don charitable fait aux pauvres", issu du latin populaire **alemōsīna* "don charitable; acte, œuvre de charité", emprunté au grec *eleēmosynē* "compassion" (ca 1165).

²⁹³ Cela peut être des aiguilles, des clés, des remèdes, des bijoux et même de petits cailloux avec lesquels jouent « les puceles quant beles et rondes les treuent » (*Roman de la Rose*, vv.1999-2000, 20955-60). Dans le *Roman de la Rose*, *Amors* sort de son aumônière une petite clé afin de fermer le cœur d'Amant (v.1997-98).

²⁹⁴ Cf. *Le Dit du mercier*, éd. Ph. Ménard, *op.cit.*, p.798:

J'ai les diverses **aumosnieres**
Et de *soie* et de *cordoan*
Que je vendrai encor oan;
Et si en ai de plaine *toile*. (v.34-37)

²⁹⁵ v.2143.

²⁹⁶ v.13533-34.

²⁹⁷ Cf. *Miracles de S.Eloi* (ca 1260), XI (éd. Peigné-Delacourt, p.31):

...les **aumosnieres**
Avoit tant iches et tant chieres
D'or et de gemmes bien ouvrées,
De boutons d'or enfrangelées.

²⁹⁸ *Roman de la Rose*, v.14383; *Castelain de Coucy* (1285), v.5338-44.

BORSE, bource, bourse

La *borse*²⁹⁹ est un petit sac de cuir ou d'étoffe, à cordons ou à fermoir, destiné à contenir l'argent de poche ou de menus objets. Elle s'attache par un cordon à la ceinture. La *borse* est un accessoire qui se distingue de l'aumônière par son utilité mais, richement ornée, elle peut embellir une tenue ou être offerte en cadeau³⁰⁰:

Se veuls estre en notre couvent
Aiez chaint de cuier ou de soie
Bele **bourse** et bele couroie
Bieaux couteaux bele gibechiere. (*Clef d'Amors*, p.14)

Objet d'utilisation précise, elle peut créer dans les textes des images pittoresques, telle Avarice du *Roman de la Rose* qui serre les cordons de sa *borse*:

Avarice en sa main tenoit
une **borse** qu'el reponoit
et qu'el nooit si durement
qu'el demorast mout longuement
avant qu'ele en peüst rien treire;
mes el n'avoit de ce que fere,
el n'aloit pas a ce beant
que de la **borse** ostast neant. (v.227-34)

Facilement exposée à un emploi métonymique de par sa fonction, *borse* est à l'origine d'un grand nombre d'expressions: *a borse ouverte* "donner largement, généreusement"³⁰¹; *avoir borse trovée* "avoir bien de la chance"³⁰²; *par lor borse* "payer comptant"; *faire borse* "tenir ses propres comptes"; *prendre a aucun sa borse* "prendre quelqu'un à sa solde"; *estre d'une borse* "vivre dans une parfaite union"³⁰³, etc.

²⁹⁹ Du bas latin *byrsa* (*bursa*) "peau, cuir", attesté en latin médiéval au sens de "sac de cuir". *Byrsa* est lui-même emprunté au grec *bursa* "cuir apprêté, outre" (*FEW*, I, 667b - ca 1150).

³⁰⁰ Cf. *Clef d'Amors*, p.56-57.

³⁰¹ Voir *Clef d'Amors*, v.1481.

³⁰² Voir *Claris et Laris*, v.10976.

³⁰³ Voir *Jehan et Blonde*, v.5383-84.

FERMAIL, fermal, afremail, fremail, fremaill

L'un des accessoires du costume les plus visibles, qui attire le regard sur sa richesse, est le *fermail*³⁰⁴. Il s'agit d'une boucle composée d'une plaquette et d'un ardillon qui permet de fixer l'amigaut du surcot ou l'attache du manteau. Les *fermaux* les plus riches sont fabriqués en or³⁰⁵ ou en argent et sont ornés de pierres précieuses³⁰⁶.

A l'instar d'autres accessoires, le *fermail* est chargé d'une forte symbolique qui est fondée sur sa forme dédoublée et sur sa fonction: composé de deux parties qui se réunissent lorsque le vêtement est fermé, il représente l'unité reconstituée. Les parties forment généralement un motif religieux sur une chape liturgique, et un blason ou des initiales sur le costume civil³⁰⁷. Comme les bijoux ou d'autres accessoires, le *fermail* est souvent offert en cadeau³⁰⁸.

Même s'il adopte différentes formes dès la fin du XIII^e siècle, s'adaptant au type du vêtement, le *fermail* contribue à l'intégrité de la tenue: le fermer clôt le processus de l'habillement et rend la tenue achevée³⁰⁹. Ne pas refermer l'agrafe, surtout sur la cote, est un geste audacieux, car non seulement la tenue n'est pas finie, mais encore la fente laisse entrevoir certaines parties du corps qui doivent rester cachées. Guillaume de Lorris justifie l'absence de fermail sur la *cote* de *Largesce* et fait l'apologie d'une telle attitude³¹⁰:

Largesce ot robe tote fresche
d'une porpre sarazinesche,
s'ot le vis bel et bien formé;
mes ele ot son col desfermé,
qu'ele avoit ilec em present

³⁰⁴ Dérivé de *fermer*, du latin *firmare* (FEW, III, 570a - ca 1165).

³⁰⁵ Cf. *Roman de la Rose*, v.9228.

³⁰⁶ *Roman de la Rose*, v.9253: ces *fermauz d'or a pierres fines*.

³⁰⁷ Voir Enlart, *op.cit.*, p.243.

³⁰⁸ Voir *Roman de la Rose*, v.12398; *Meliador*, v.2211-14.

³⁰⁹ Voir *Bel Inconnu*, v.2245-55; *Roman de la Rose*, v.20949-50.

³¹⁰ Comme nous le verrons plus loin, ce geste permet de mieux appréhender le caractère de Largesce.

a une dame fet present,
 n'avoit guerres, de son **fermal**.
 Mes ce ne li seoit pas mal
 que la cheveçaille ert overte,
 s'avoit sa gorge descoverte
 si que par outre la chemise
 li blancheoit la char alise. (*Roman de la Rose*, v.1161-72)

AFFICHE, afiche

On nomme *affiches*³¹¹ des petites agrafes, des boucles, des bijoux de parure, des épingles, des accessoires qui sont distincts des fermaux dans les textes³¹² mais qui possèdent la même fonction³¹³. L'*affiche* peut être retirée du vêtement pour être épinglée par exemple sur une aumônière³¹⁴. Dans nos romans, elle est mentionnée à plusieurs reprises dans le *Roman du comte d'Anjou* dans les chaînes énumératives de cadeaux, principalement pour des raisons d'assonance:

Chevaus, coronnes et **afiches**,
 Dras, cheintures et enniaus riches... (v.6299-6300)³¹⁵

Dans le *Chastoiement des Dames* de Robert de Blois, l'*affiche* possède la fonction "protectrice" du *fermail*, qui est de garder le collet fermé pour se protéger des regards indiscrets:

Gardez qu'à nul home sa main
 Ne lessiez metre en vostre sain,
 Fors celui qui le droit i a:
 Sachiez qui primes controuva
Afiche, qu por ce le fist
 Que nus hom sa main n'i méist,
 En sain de fame où il n'a droit,

³¹¹ Déverbal d'*afichier* (FEW, III, 508a - ca 1200).

³¹² Selon E.R. Lundquist, *affiche* est synonyme de *fermail* et de *nosche* (*op.cit.*, p.30).

³¹³ Cf. l'extrait du *Chastoiement des Dames* de Robert de Blois, cité ci-dessous.

³¹⁴ Cf. *L'Escoufle*, v.3832-37:

La damoisele se deschaint,
 S'a l'aumosniere despendue
 De la ou ele estoit pendue,
 Puis la ratache a une **afiche**
Quarrée, a pierres, bele et riche
 Dont ele ot son col *afichié*.

³¹⁵ Voir aussi *ibid.* vv. 684-685, 2819-21, 6714-17.

Qui espousée ne li soit. (v.91-98)

Le changement de mode qui se produit au XIV^e siècle fait perdre à l'*affiche* sa valeur pratique. Dorénavant, elle ne sert plus que de bijou ou d'ornement: petite et gracieuse, on l'épingle là où elle fait le meilleur effet, surtout dans la coiffure. Ainsi, dans les textes, l'*affiche* apparaît régulièrement à côté d'autres bijoux ou objets de valeur:

De porter ces biaux anelès,
Ces **affikès**, ces fremillès. (*Meliador*, v.11946-47)³¹⁶

ANIEL, anel, aneau, enniel³¹⁷

Si les textes littéraires mentionnent souvent les anneaux, curieusement ils n'en décrivent jamais le type ou la forme. Les bagues apparaissent dans les chaînes énumératives des richesses³¹⁸ et des cadeaux, en gage d'amour ou bien en tant qu'agent de l'intrigue. Plus rarement, elles ont une fonction d'alliance:

Anelez d'or es doiz li boute,
et dist con fins leaus espous. (*Roman de la Rose*, v.20982-83)

³¹⁶ Cf. Du Cange, au mot *affectura*: « Comme le lundy lenemain de Pasque, le suppliant fust allez au lieu ou l'en a accoustumé de vendre en la ville de St.Quentin, par les festes de Pasques, Afiches et autre joueles de plont,... regardant acheter lesdiz Affiches et joeles, print trois ou quatre aguilletes en sa main ». (1392)

³¹⁷ Du latin *anellus* "petit anneau, bague", diminutif de *anulus* "anneau" (*FEW*, I, 95a - ca 1050).

³¹⁸ *Roman du comte d'Anjou*, vv.681-686, 2820-21, 6399-6403, 6717-18; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLVI, 79 ; *Meliador*, v.2211-14.

7. MANIÈRES DE FAIRE ET APPRÉCIATION DU RÉSULTAT

a. Technique

Les textes fournissent peu de renseignements sur le processus de création du vêtement. Les quelques termes techniques, présents seulement dans certaines œuvres, ne sont pas tous spécifiques au costume. Parmi eux, on recense les verbes *faire*, *ouvrer* et *taillier* ainsi que *cousdre*, *tistre* et *charpir*, plus spécialisés. Dans la majorité des cas³¹⁹, ils sont employés dans la périphrase *estre + participe passé* ou en tant que participes passés adjectivés afin d'indiquer le résultat, le vêtement achevé; plus rarement, ils sont au passé composé dont la valeur résultative "présente l'action comme accomplie"³²⁰.

Hyperonyme des autres verbes, *faire*³²¹ les remplace pour désigner divers travaux de couture ou de tissage: on fait des robes³²², des fourrures³²³, des manteaux³²⁴, des *chapels* de roses³²⁵, des *ataces*³²⁶, des oreillers³²⁷, des étoffes³²⁸...

Le plus fréquent est le verbe ***ouvrer*** (*ovrer*, *euvrer*)³²⁹ qui possède plusieurs traits sémantiques: d'abord, il désigne un travail étiré dans le temps, d'une technique complexe qui peut être la couture³³⁰, le tissage³³¹ ou un procédé plus sophistiqué, comme le découpage et la couture pour créer par exemple une fourrure *eschekerée*³³²,

³¹⁹ Nous n'avons relevé qu'un seul cas où le verbe *faire* est au présent (*Roman de la Rose*, v.20979), et un autre où il est employé au factitif (*Roman du comte d'Anjou*, v.2732).

³²⁰ Ph. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, 1994, p.130: « C'est là une manière expressive de rendre l'action présente, de la mettre sous les yeux par anticipation ».

³²¹ Toujours au participe passé.

³²² *Bel Inconnu*, v.2124; *Roman de la Rose*, vv.61, 20908.

³²³ *Roman du comte d'Anjou*, v.2732.

³²⁴ *Bel Inconnu*, v.4243.

³²⁵ *Roman de la Rose*, vv.826, 20979; *Escanor*, v.632-33.

³²⁶ *Bel Inconnu*, v.3285-86.

³²⁷ *Escanor*, v.16143-44.

³²⁸ *Escanor*, v.16131-32.

³²⁹ Du bas latin *operare* "travailler, s'occuper à" (*FEW*, VII, 365a et b – 1155).

³³⁰ Cf. *Clariss et Laris*, v.14467: *ouvree lonc sa mesure* (la robe).

³³¹ Cf. *Clariss et Laris*, v.861: *Et li autres euvrent le cendez*. Voir aussi *Escanor*, v.16131.

³³² La pene en fu molt bien **ouvree**

ou encore le collage³³³. C'est la raison pour laquelle ce verbe est souvent utilisé non seulement pour les vêtements, mais aussi pour les accessoires et les objets, tels la ceinture³³⁴, le *capitel*³³⁵, les *soulers*³³⁶, la taie d'oreiller³³⁷, le tapis³³⁸, l'*aniel*³³⁹ ou la targe³⁴⁰.

Ouvrer signifie "créer" et "orner", joignant au processus de réalisation l'idée du beau. Ses formes les plus fréquentes sont donc le participe passé adjectivé et la périphrase *estre + participe passé*, qui présentent le résultat de l'action. Le verbe est accompagné de compléments de manière précisant la technique ou les matériaux utilisés (*d'or, d'argent, de soie, d'asur, de flors, de mainte color, a clous d'or*, etc.) ou exprimant l'appréciation du résultat (*bien, richement, apertement, lonc sa mesure, a molt tres granz solaz, de bonne maniere*), ce qui explique l'emploi fréquent du dérivé *euvre (oeuvre)*³⁴¹. Dans les textes du XIV^e siècle, ce sème d'"ornement" prend l'avantage, le participe passé adjectivé sans complément signifiant "orné"³⁴², et le substantif *ouvrages* "ornements"³⁴³.

Le verbe *taillier* (*tailler*)³⁴⁴ décrit, lui, l'action de couper un vêtement dans le tissu et, accessoirement, de le coudre³⁴⁵. Couper un vêtement demande un savoir-faire

D'ermine tote eschekeree. (*Bel Inconnu*, v.2247-48)

³³³ Furent les mains et bien **ouvrees**

Et descur le cendal posees. (*Bel Inconnu*, v.2059-60)

Voir aussi *Cleomadés*, v.715-717. Dans les deux cas, il s'agit de la création d'un blason.

³³⁴ *Bel Inconnu*, v.2593 (*a argent bien ouvree*); *Claris et Laris*, v.14469-71 (*a clous d'or richement ouvree*).

³³⁵ *Bel Inconnu*, v.3972-75 (*ouvres fu de mainte color*); *Roman de la Rose*, v.858 (*chapel si bien ovré de soie*).

³³⁶ *Claris et Laris*, v.870-71.

³³⁷ *Escanor*, v.16179-85.

³³⁸ *Roman du comte d'Anjou*, v.622-23.

³³⁹ *Meliador*, vv.12007-13 (*ouvres d'asur et d'or*), 12017, 14409-10 (*ouvres de bonne maniere*).

³⁴⁰ *Meliador*, v.14841-44 (*d'argent ouvree*).

³⁴¹ Voir par exemple, *Claris et Laris*, v.22898: « Onques n'i ot **euvre** vilaine » (du manteau).

³⁴² Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 352-354: « ...Qu'il vey pardessus elle la cotte **ouvree** et le chapel ou l'or refflamboyoit... »

³⁴³ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 136-140: « Le manteau [...] reluisoient contre le soleil les coulleurs fines et les riches **ouvrages** dont il estoit enrichi ».

³⁴⁴ Du latin populaire **taliare* "tailler des boutures", dérivé du latin classique *talea* "bouture, scion" (*FEW* XIII-1, 40).

particulier: le verbe actif est employé dans les contextes où ce savoir est souligné. La nomination de l'artisan est aussi un gage de qualité :

et si doiz ta robe baillier,
a tel qui sache bien **taillier**. (*Roman de la Rose*, v.2133-34)³⁴⁶

Li parmentiers³⁴⁷ a chacun **taille**
Robes et mantiaus a plenté.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.6366-67)

Parmi les termes techniques, les verbes *cousdre*, *tistre* et *charpir* possèdent une sémantique plus restreinte. **Cousdre** (*cosdre*)³⁴⁸, au sens d'"attacher deux éléments du vêtement au moyen d'une aiguille et du fil"³⁴⁹ désigne surtout l'action de fixer les manches à la cote ou au surcot³⁵⁰, ou les ornements au costume, les compléments mettant l'accent sur le savoir-faire et le résultat³⁵¹. Parmi les synonymes qui décrivent le procédé de la couture, *faire les pointes* est opposé quelquefois à *taillier*, signifiant "découper"³⁵².

Les compléments de manière attirent l'attention sur la maîtrise du métier et contribuent à louer la qualité du vêtement achevé: *par grande estude*³⁵³, (*fu fais*) *par*

³⁴⁵ D'après le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau, la coupe ("la taille") ne peut être réalisée que par le maître tailleur, les ouvrages de couture étant exécutés par les valets (les *cousturiers*). Lorsqu'un vêtement est mal coupé, les gardes l'examinent et, s'ils le jugent gâché par la maladresse du tailleur, ils condamnent celui-ci à l'amende et à la restitution du dommage causé. (1^{ère} partie, LVI, p.4-6). Dans les textes littéraires, cette répartition du travail n'apparaît pas.

³⁴⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, v.27634-35:

El chastel une dame avoit,
Qui de **taillier** assez savoit.

³⁴⁷ *Parmentier* coexiste au XIV^e siècle avec *tailleur*, dont l'acception "celui qui fait les robes" est attestée dès 1305 (*God.*, X, 740). Cf. *Dialogues français-flamands*, 1b (ca 1340). Mais dans les romans l'artisan qui confectionne les vêtements est rarement nommé, le factitif *faire taillier* étant privilégié (*Roman du comte d'Anjou*, v.2817; *Ysaïe*, § 79).

³⁴⁸ Du latin populaire **cosere*, réfection du latin classique *consuere*, dérivé de *suere* "coudre" (*TLF*, ca 1160).

³⁴⁹

D'une *aguille* bien afilee
d'or fin, de *fil* d'or anfilee,
li a, por mieuz estre vestues,
ses .II. manches estrait **consues**. (*Roman de la Rose*, v.20969-72)

³⁵⁰ *Roman de la Rose*, vv.98, 559, 2157, 20972.

³⁵¹ *Roman de la Rose*, v.562-64 (*cosue a lignel tot entor (la cote)*); *Claris et Laris*, v.1256-58 (*bien menuement*).

³⁵² *Roman de la Rose*, v.2133-36.

³⁵³ *Bel Inconnu*, v.3288.

*grant seingnorie*³⁵⁴, *par mout grant maistrise (par granz mestrises*³⁵⁵), *de bonne maniere*³⁵⁶. Au figuré, le couple *cosdre* et *taillier* signifie "disposer librement"³⁵⁷.

Tistre³⁵⁸ "tisser, filer" n'est employé que pour les étoffes et toujours au participe passé adjectivé pour présenter le tissu d'un vêtement dont on juge la qualité (*bien*³⁵⁹, *grosse*, *mal tessue (une toële)*³⁶⁰), la nature ou l'ornement (*de soie*³⁶¹, *de laine*³⁶², *d'or*³⁶³), ou encore l'aspect (*de soies de plusieurs couleurs*³⁶⁴). Le verbe **charpir**³⁶⁵, qui signifie "étirer, effiler (la laine)", appartient au vocabulaire des "briseurs de laine"³⁶⁶; nous n'en avons relevé qu'une seule occurrence³⁶⁷.

b. Ornement

Les principales techniques d'ornementation du costume sont le dessin du tissage, la broderie et la bordure de l'encolure ou du bas du vêtement. Le résultat du tissage de figures géométriques, zoomorphes ou anthropomorphes dans l'étoffe est désigné par le participe passé **portrait(e)** (*portret(e)*, *pourtrait(e)*); ainsi, sur la robe de *Richece* dans le *Roman de la Rose*

³⁵⁴ *Escanor*, v.16132.

³⁵⁵ *Escanor*, v.16144; *Roman de la Rose*, v.20908.

³⁵⁶ *Meliador*, v.14410.

³⁵⁷ Cf. *Escanor*, v.24231-33:

Chastelainz, **cousez** et **tailliez**:
Je suis trestouz apareilliez
De faire vostre volenté.

³⁵⁸ Du latin *texere* "tisser" (*FEW*, XIII-1, 290, ca 1160).

³⁵⁹ *Meliador*, v.22181.

³⁶⁰ *Roman de la Rose*, v.9267-69.

³⁶¹ *Meliador*, v.20288.

³⁶² *Clariss et Laris*, v.22897.

³⁶³ *Clariss et Laris*, v.17930.

³⁶⁴ *Meliador*, v.20288.

³⁶⁵ Du latin populaire **carpire*, de *carpere*, "déchirer, arracher" (fin du XI^e s. - *TLF*).

³⁶⁶ Ils procèdent à l'effilage de la toison en la débarrassant des parties inférieures et détériorées et la tire dans divers sens afin de la préparer aux opérations suivantes. Une fois charpie, la laine est vendue au poids.

³⁶⁷ Mes qui voudroit charpir la laine,
tant est mole et soëve et plaine. (*Roman de la Rose*, v.20199-200)

... ot **portretes** a orfrois³⁶⁸
estoires de dus et de rois. (v.1057-58)³⁶⁹

L'action de "rehausser (un tissu) d'ornements en relief faits à l'aiguille"³⁷⁰ est traduite par le verbe **brosder** (*brouder, brusder, brouder*)³⁷¹. Le substantif *bende* désigne le riche galon qui orne l'encolure et le bas d'un vêtement, le verbe **bender** signifiant "orner d'un galon". Le *Roman de la Rose* décrit une robe dont l'encolure est bordée d'un galon doré, orné de nielles:

D'une **bende** d'or naelee
a esmaus fu au col orlee
mout richement la cevaçaille. (v.1059-61)

Pour décrire un vêtement bordé de fourrure, on utilise jusqu'au XIV^e siècle³⁷² le verbe **engoler** (*engouler*)³⁷³ qui signifie littéralement "border le collet de *guelles* (*goles*)"³⁷⁴. Enfin, dans le *Roman de la Rose*³⁷⁵, il est fait mention du **lignel**³⁷⁶: fil de lin ou bien enduit de poix par les cordonniers, il désigne ici un cordon de soie, ce qui convient mieux pour une tenue aussi élégante que celle d'Oiseuse.

Ainsi que nous l'avons remarqué, le costume est généralement décrit dans cet état achevé qui suscite les éloges des auteurs. Afin de louer le costume, qui est une manière de flatter la personne qui le porte, les textes mettent en œuvre divers moyens

³⁶⁸ *orfrois* "tissu mêlé de fils d'or" (*Roman de la Rose, Glossaire*). Il s'agit ici du fil d'or employé pour le tissage.

³⁶⁹ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.3977, 5147-53; *Roman de la Rose*, vv.818, 879-884; *Roman du comte d'Anjou*, v.2901-03.

³⁷⁰ *God.*, VIII, 383.

³⁷¹ Si l'origine germanique du verbe semble avérée, il est difficile d'affirmer s'il est issu du francique **brozdôn* ou bien du germanique **bruzdan* (*FEW*, XV-1, 319b).

³⁷² Il est encore attesté dans cette acception en 1360 (*Chevalier au cygne*, dans *God.*, III, 173).

³⁷³ Cf. *Bel Inconnu*, v.6133.

³⁷⁴ *FEW*, IV, 307b – ca 1130; *God.*, III, 173.

³⁷⁵ *cote cousue a lignel tot entor* (v.563).

³⁷⁶ *lignel* (1220, Coincy; lat.pop. **lineolum*, de *linea*, fil de lin): 1. fil de lin, fil enduit de poix (pour le cordonnier), 2. cordon de soie. *God.* cite les vers du *Roman de la Rose* pour illustrer l'acception de "fil de lin" (IV, 783), alors que pour *lignoel* il donne la définition de "cordon de soie" (IV, 784). *FEW* (V, 355b) cite l'acception "cordon de soie" faisant référence à *God. T-L* traduit *lignel* "Schnürchen" ("cordon") (5 (I), 455).

stylistiques, dont le principal est la mise en valeur de la bienséance et de l'harmonie du vêtement par des compléments de manière comme (*ouvré*) *lonc sa mesure, à sa mesure*³⁷⁷, *à son point*³⁷⁸, qui témoignent de l'avancement technique dans la coupe et dans la confection et d'un souci esthétique. La beauté du vêtement par la qualité du travail apparaît dans des compléments tel (*cousues*) *bien menuement*³⁷⁹. D'autres (*de grant nobleté, de si noble affaire, molt a prisier, molt faisoient a proisier, d'uevre trop merveilleuse*³⁸⁰) louent à la fois le matériau, le travail et, de façon détournée, le propriétaire de l'accessoire ou du vêtement. Des épithètes comme *fres* et *nouviaux*³⁸¹ montrent, elles, le souci de posséder ou offrir un vêtement fraîchement confectionné. Ces compléments laudatifs sont très caractéristiques de la littérature médiévale.

³⁷⁷ *Bel Inconnu*, v.165; *Claris et Laris*, v.14467.

³⁷⁸ *Meliador*, v.213.

³⁷⁹ *Claris et Laris*, v.1258: l'auteur décrit des manteaux en soie rouge bordée d'or et doublée de fourrure d'hermine blanche à petites queues noires. *Menuement* signifie ici « délicatement », « avec une grande finesse ».

³⁸⁰ *Bel Inconnu*, vv.2251, 2626; *Escanor*, vv.8116, 16148, 16155.

³⁸¹ *Claris et Laris*, v.25165.

COSTUME MILITAIRE

Entre le XII^e et le XV^e siècle, le costume militaire se perfectionne sans cesse afin d'assurer une meilleure protection aux hommes d'armes. Sa fonction première étant de garantir le corps des blessures, nous avons choisi de classer les éléments de l'armure en fonction des parties du corps qu'elle protège, certains vêtements de dessous étant par ailleurs empruntés au costume civil.

1. PROTECTIONS DU CORPS

AUQUETON, hauqueton, oqueton, ocqueton, aucqueton

*L'auqueton*³⁸² militaire est une tunique collante et rembourrée, faite à l'origine d'une étoffe de coton éponyme, couvrant le torse et le haut des cuisses et que l'on place sous le haubert afin de diminuer le frottement des mailles. Confectionné de plusieurs épaisseurs d'étoffe et rembourré avec du coton, il est plus léger que le *gambison*. Au XIV^e siècle, *l'auqueton*, qui peut se mettre par-dessus la cotte de mailles, est fabriqué parfois dans de la soie, du *cedal* ou du *sanguin*³⁸³. Il persiste jusqu'à la fin du XIV^e siècle.

Ce vêtement est généralement pourvu de manches qui se lacent:

...le Chevalier au Noir Lyon lui vesty le **hauqueton**, le Chevalier au Noir Lupart lui lacha la destre manche, le Chevallier au Cerf Asuré lui lacha l'autre. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 435-438)

³⁸² De l'arabe *al qutun*, qui a donné en espagnol *algodon*, en français *auqueton*, à l'origine désigne le tissu de coton. Attesté dans l'acception de "tunique rembourrée" vers 1130 (*FEW*, XIII-2, 72a).

³⁸³ *Claris et Laris*, v.2001.

Comme au XIII^e siècle, *l'auqueton* se place sous le haubert³⁸⁴ et non par-dessus,

l'inversion de ces deux vêtements dans le roman *Escanor* suscite un effet comique:

Li escuiers sans grant aroy
S'arma tost et delivrement
Et si vouz dirai bien comment:
Un hauberjon ort et soullié,
Noir et lait et enrueillié,
Endossa sanz faire demeure.
un **auqueton** vesti deseure;
Je ne sai pas se c'ert par guile,
Mais onques païsanz de vile
Ne vesti si *rouz* ne si *lait*. (v.7872-81)

GAMBISON, gamboison, gambeson; gambois, gambais, gambès

Le *gambison*³⁸⁵ est une cote de protection, faite de cuir ou d'étoffe, piquée et rembourrée, de longueur variable, descendant le plus souvent sur les cuisses, qui se met à l'origine sous le haubert afin d'éviter le frottement des mailles.

Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, le *gambison* est porté sur le haubert pour protéger la cote de mailles du soleil et de la pluie, et devient ainsi un équivalent rembourré de la cote d'armes³⁸⁶. Le vêtement de dessous reste *l'auqueton*³⁸⁷. Le

³⁸⁴ Voir *Claris et Laris*, vv.1396-98, 2001-06; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 434 sqq; t.2, XXXIII, 269 sqq; t.2, XLIV, 573 sqq; *Ysaïe*, §§ 42 et 69.

³⁸⁵ La forme *gambais* est issue du croisement du gotique **wamba* "ventre, panse" (cf. al. Wamme "panse, fanon") et du grec médiéval βάμβαξ / πάμβαξ - "coton", d'origine persane, auquel correspond le latin médiéval *bombyx*, *bombax* "coton", "tissu de coton" (*FEW*, XVII, 498b; DEAF, G, p.106-108 – dès 1160-1174). La forme *gambois* est attestée dès 1268 (*FEW*, *ibid.*) et la forme *gambison*, dérivée de *gambais* à l'aide du suffixe *-aison**, remplacé dans certains dialectes par *-ison** (*TLF*, t.9, p.58), est attestée dès le XIII^e siècle (*FEW*, *ibid.*).

³⁸⁶ C. Enlart et V. Gay écrivent que la *cotte gamboisée* n'est pas portée sur le haubert avant la seconde moitié du XIV^e siècle, époque où elle devient analogue au jaque civil (Enlart, *op.cit.*, pp.464 et 479; Gay, I, p.757). Pourtant, dans le roman *Claris et Laris*, écrit dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le *gambison* est déjà sur le haubert:

Li rois Nador meismement
Se fait unes chaucés chaucier
Forz et tenanz de bon acier;
.I. *auqueton* cort endosser,
Bon *hauberc*, qu'on ne puet fauser,
Jete en son dos isnelement
Et le **gambois** meismement;
Son escu prent, le hiaume lace. (v.1393-1400)

Voir aussi *Claris et Laris*, vv.1999-2009, 2025-34.

gambison est souvent confectionné dans deux étoffes différentes: riche et solide, comme le *cedal*, à l'endroit, de toile ou de coton à l'envers³⁸⁸. Au XIV^e siècle, apparaissent des broderies, qui représentent notamment les blasons³⁸⁹.

Pour les gens de pied, le *gambison* constitue la protection de corps principale³⁹⁰, car il est plus léger et moins onéreux que le haubert. Mais la littérature fournit des exemples où les chevaliers, afin d'avoir plus de liberté de mouvements ou ne pas être reconnus, enlèvent leur haubert et ne conservent que le *gambison*:

Lors dist, qu'il se desarmera,
S'ira au chastel herbergier,
Lors se prent a deshaubregier;
Toutes ses armes qu'il savoit
Entor soi, ou il fer avoit,
A ostees delivrement,
Son **gambison** lait seulement. (*Claris et Laris*, v.22726-32)

Au XIV^e siècle, devenu court, ajusté et fortement rembourré sur la poitrine, le *gambison* se confond avec le pourpoint³⁹¹, il couvre d'abord le haubert qui se raccourcit, puis l'armure à plates³⁹².

³⁸⁷ Voir *Claris et Laris*, vv.1393-1400, 1999-2009.

³⁸⁸ Cf. *Gay*, I, p.757: « Si l'en fait cote ne **gamboison** dont l'endroit soit de cendal et l'envers soit de tèle, si vuelent il que ele soit noeve... » (*Ordonnance des métiers de Paris*, p.371 – 1296).

³⁸⁹ *Gay*, I, p.758: « Un **gamboison** de brodure des armes de Bourgogne prisé (20 l.). Un autre **gamboison** de veluel et de brodure des armes de Bourgogne (30 l.) » (*Inventaire des joyaux de la Comtesse Mahaut d'Artois*, f°44).

³⁹⁰ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.463; *Gay*, I, p.757; voir aussi *Claris et Laris*, où le *gambison* (ou *gambes*) constitue avec un *baston* et un bouclier l'"armure" d'un vilain:

Laris ses armes pas n'avoit;	La dame les a fet armer
Li vilains, qui assez savoit,	D'armes tiex, qu'on nes doit blaumer,
Li a preste .I. gambison ,	Tel con vilain doivent avoier,
Et .I. bouclier et .I. baston. (v.11217-20)	Haubrejons et gambes pour voir
	Et chapel de fer ensemment,
	Lance et espee voirement. (v.22433-38)

³⁹¹ Voir le *Pèlerinage de la Vie humaine*, cité dans *Gay*, I, p.758:

Et tout ainssi comme fait est
De pointures le **gambeson**
Pourquoy **pourpoint** l'appelle on.

³⁹² Voir des illustrations de ce vêtement dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.442a-446.

POURPOINT, porpoint, parpoint

Introduit dans la tenue militaire dès le XIII^e siècle, le pourpoint³⁹³ est une tunique collante, rembourrée et piquée, couvrant le torse et le haut des cuisses. Il se porte généralement sous le haubert afin que celui-ci ne meurtrisse les chairs. Il est parfois placé dessus au XIII^e siècle³⁹⁴ et plus couramment au XIV^e, se confondant avec le *gambeson*³⁹⁵. Vêtement de dessus, le pourpoint est confectionné dans des tissus très riches (*bougran, siglaton, samit, bofu, porpre, auqueton*) et s'orne de broderies³⁹⁶, qui représentent notamment des armoiries³⁹⁷. Il existe des pourpoints mi-partis³⁹⁸. Au XIV^e siècle, le pourpoint fait partie du costume civil masculin raccourci.

Dans nos romans, la seule occurrence de *pourpoint* comme partie de l'équipement militaire apparaît dans le *Roman du comte d'Anjou*, lorsque Jean Maillart décrit l'équipement de simples soldats³⁹⁹.

HAUBERT, hauberc, habert, auberc, haubercq

Le haubert⁴⁰⁰ est une tunique en mailles, à manches indépendantes longues ou courtes, avec gorgerette et capuchon, qui fait partie de l'armure des hommes d'armes dès le XII^e siècle. Au début du siècle, le *haubert* ne dépasse pas le genou et la jupe

³⁹³ Participe passé substantivé, de **perpunctus* (FEW, VIII 261b), attesté dès 1215 (*Aymeri de Narbonne*, dans *T-L*, 7 (II), 540).

³⁹⁴ Cf. *Jehan et Blonde*, v.4009-10:

Seur son huberc vest un **pourpoint**,
De nul milleur ne demanch point.

³⁹⁵ Quicherat considère *l'auqueton* et le *pourpoint* comme des variétés du *gambeson* (*op.cit.*, p.205).

³⁹⁶ Voir *Continuation de Perceval*, I, vv.2470, 12060-62; II, v.1161-63:

Vesti un **porpoin**[t] d'auqueton
A lionciaus tot anviron;
Aportez li fu de Venice.

³⁹⁷ Voir *Continuation de Perceval*, II, v.1161.

³⁹⁸ Voir *Continuation de Perceval*, I, v.14205-07.

³⁹⁹ Vers 7113-17.

⁴⁰⁰ Du francique **halsberg* (FEW, XVI, 134a – XI^e siècle; DEAF, H1, p.281).

flottante, sans doublure, est fendue devant et derrière pour le confort du cavalier. Mais dès la seconde moitié du siècle, le haubert s'allonge comme le reste du vêtement puis se raccourcit à mi-jambes au début du XIII^e; il est porté ainsi jusqu'à la fin du XIV^e siècle. La qualité principale du haubert est sa solidité qui permet de se protéger des blessures⁴⁰¹; aussi est-il confectionné en double (*dublier, doublier*) ou triple (*treslice, trellice*) maille d'acier:

Il vest un **auberc** *dublier* (*Aucassin et Nicolette*, IX, 7)⁴⁰²

Le haubert est généralement assez pesant, mais dès la seconde moitié du XII^e siècle, il se perfectionne et à la légèreté et à une meilleure résistance se joignent des effets décoratifs. En effet, les hauberts sont souvent peints afin d'éviter qu'ils ne se rouillent ; on mélange aussi l'acier à d'autres métaux comme l'or et l'argent, ce type de hauberts étant désigné par l'épithète *safré*⁴⁰³. Il existe également des hauberts *blancs* ou *blanchis*, obtenus par le procédé du fourbissage, les pièces de mailles étant roulées dans un baril avec du sable:

Parmi la grant rue forrainne
Li dui compaignon trespasèrent
Maint bon ouvrier et esgarderent,
Dont li un espees forbissent,
Et li autre **haubers** *blanchissent*. (*Claris et Laris*, v.863-67)⁴⁰⁴

Ces hauberts *blancs*, propres et étincelants, peuplent les romans en vers, parfois accompagnés de comparaisons à valeur superlative:

Li coux descent par grant vigor
Sor son **hauberc** *blanc come flor*.

⁴⁰¹ Les textes attirent l'attention sur cette qualité du haubert qui, dans un combat, peut sauver la vie du héros:

Et lour fust trop pis covenant
Se li **hauberc** si fort ne fussent,
Car jamais garison n'eüssent. (*Escanor*, v.5030-32)

Voir aussi *Bel Inconnu*, v.1103; *Escanor*, vv.3987-92, 19228-30 (*mais ses haubers le garandi*); *Claris et Laris*, v.1393-98. *A contrario*, la force des personnages est mesurée à leur capacité de transpercer le haubert: voir *Escanor*, vv.4809-14, 15444-50; *Claris et Laris*, v.12229-36.

⁴⁰² Voir aussi *Eneas*, 4415; *Erec*, v. 3685; *Aliscans*, v.4501; *Violette*, v.1759; Rutebeuf, *Poésies*, t.1, p.48 (cités dans *Gay*, II, p.16 et dans *T-L*, 4, 989, 993).

⁴⁰³ Voir *Claris et Laris*, v.14173.

⁴⁰⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.5380; *Claris et Laris*, v. 6215.

(*Claris et Laris*, v.12233-34)⁴⁰⁵

Outre la solidité, qui est exprimée par les épithètes *bon*⁴⁰⁶ et *fors*⁴⁰⁷, la petite taille des mailles est une qualité récurrente dans les textes; celle-ci permet au haubert d'être plus résistant et de moins accrocher l'arme de l'adversaire:

Tant bon hiaume, tant bon escu,
Tant bon **hauberc** maillie menu.

(*Claris et Laris*, v.14615-16)⁴⁰⁸

Le haubert apparaît dans deux types de situations: lorsque le chevalier s'équipe avant le départ ou la bataille, ou pendant le combat, lorsque la violence des coups est mesurée à la résistance du haubert et du vêtement de dessous. Dans le premier cas, les verbes qui désignent le mouvement de mettre le haubert sont *vestir*⁴⁰⁹, *jeter en son dos*, *endosser* et *haubergier*, leurs antonymes étant *desvestir*, *traire*⁴¹⁰ et *deshaubergier*⁴¹¹; dans le second, les textes déploient un large éventail de synonymes qui soulignent l'importance du geste lui-même: *rompre*⁴¹², *desrompre*⁴¹³, *fausser*⁴¹⁴, *trenchier* (les mailles)⁴¹⁵, *(faire) desierrer*⁴¹⁶, *froier*⁴¹⁷, *despaner*⁴¹⁸, *desmailler (démailler)*⁴¹⁹ et *desclaver*⁴²⁰.

⁴⁰⁵ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.821 (*de blanche maille*); *Escanor*, v.4813; *Claris et Laris*, vv.586, 2005, 23077, 27453, 27456, 30108.

⁴⁰⁶ *Escanor*, v.3987, 3991; *Claris et Laris*, vv.1360, 1397, 2588, 14616, 23077.

⁴⁰⁷ *Escanor*, v.3987, 5031.

⁴⁰⁸ Voir aussi *Violette*, v.1787; *Claris et Laris*, vv.553, 1360, 2006, 6251.

⁴⁰⁹ *Aucassin et Nicolette*, IX, 7; *Bel Inconnu*, vv. 267, 355, 1042, 1386; *Claris et Laris*, vv. 2030, 6251, 7398; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 439; XXI, 538.

⁴¹⁰ *Bel Inconnu*, v.821.

⁴¹¹ *Claris et Laris*, v.22728.

⁴¹² *Bel Inconnu*, v.2159; *Escanor*, v.2067.

⁴¹³ *Bel Inconnu*, v.443.

⁴¹⁴ *Bel Inconnu*, v.1117; *Escanor*, vv.1130-31 (*les mailles des haubers*), 4813; *Claris et Laris*, v.1397; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 157.

⁴¹⁵ *Escanor*, v.2320; *Claris et Laris*, vv.11496-98, 12236.

⁴¹⁶ *Bel Inconnu*, v.1102.

⁴¹⁷ *Claris et Laris*, v.985.

⁴¹⁸ *Claris et Laris*, v.586.

⁴¹⁹ *Bel Inconnu*, v.2159; *Escanor*, vv.2067, 19471, 20947 (p.p.); *Claris et Laris*, vv.23077, 27456; *Ysaïe*, § 317.

⁴²⁰ *Ysaïe*, § 231.

Principale défense du corps, le haubert signifie au figuré "protection"⁴²¹ et, par métonymie, "homme armé d'un haubert"⁴²². Il rentre dans des expressions comme *roller le hauberc de quelqu'un* "rouer une personne de coups"⁴²³.

Le haubert comporte une *coiffe* (*coife, quaffe, coisfe*)⁴²⁴, c'est-à-dire un capuchon de mailles qui protège la tête et le cou. La coiffe couvre le front et le menton, mais peut se rabattre commodément sur les épaules. Dans les textes, la coiffe possède les caractéristiques et la fonction du haubert: *blanche, bonne* ou *gemee*⁴²⁵, elle protège la tête des blessures, et est mentionnée lorsqu'il s'agit de décrire un coup bien porté et vigoureux:

Et Melyador le requiert,
Qui sus le hÿaume le fiert
De l'espee qui fu certaine.
A ce cop telement le mainne
Que le hÿaume li trenca
Et la **coiffe** après li perça
Tant qu'il eut navrée le tieste. (*Meliador*, v.397480)⁴²⁶

La coiffe apparaît aussi dans le processus de l'habillement: le chevalier l'enfile avant de passer le heaume sur la tête ou, au contraire, la retire afin que l'on puisse le reconnaître⁴²⁷.

Haubert est synonyme de *cotte de mailles*⁴²⁸, dont on trouve des mentions jusqu'à la fin du XIV^e siècle⁴²⁹. Une autre expression, *cotte de fer*, est également

⁴²¹ *Cil vos iert escuz et haubers* (*Yvain*, v.2612).

⁴²² DEAF, H1, p.281; *God.*, IV, 437.

⁴²³ Première moitié du XIII^e siècle (DEAF, H1, p.281).

⁴²⁴ Voir aussi plus loin, l'article *Coife*.

⁴²⁵ Godefroy traduit *gemé* comme "orné de pierres précieuses", mais son article ne propose des exemples que pour *heaume* (*God.*, IV, 255). Dorer ou argenter le haubert est une pratique fréquente, mais en raison de son coût très élevé, on peut supposer que dans certains cas, on ne fait que traiter la coiffe. D'autre part, le haubert est protégé de la rouille par la cotte d'armes en tissu, alors que la coiffe reste découverte.

⁴²⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.2094-99, 2126-27, 17616-21; *Meliador*, vv.5985-88, 6889-90, 18340-48.

⁴²⁷ Voir *Meliador*, vv.4195, 15206-07, 15812-13.

⁴²⁸ Cf. Enlart, *op.cit.*, p.464; Piponnier, *op.cit.*, p.190.

⁴²⁹ Voir *Meliador*, v.4269-71.

considérée comme synonyme⁴³⁰; mais dans le roman *Ysaïe le Triste*, ceux-ci sont nettement distingués:

Hergo resally appertement sus, et sacqua s'espee et fiert le prinche en l'escu, sy qu'il en coppa ung quartier, et coppa le **cotte de fer** et le **haubert**, mais point ne l'adamaga en le char, et fu tous estourdis une grant espace (§ 461)⁴³¹.

Dans cet extrait, la cotte de fer s'enfile sur le haubert: elle désigne donc une protection supplémentaire du torse; de par ce fait, elle est similaire à la *brigandine* (*brigantine*)⁴³², un corset renforcé de lames d'acier qui ne se substitue pas à la cotte de mailles⁴³³, mais se met par-dessus le haubert avant l'apparition du *harnois plain*⁴³⁴.

HAUBERGEON, hauberjon, haubrejon

Le *haubergeon*⁴³⁵ est une "tunique ou cotte de mailles à courtes manches ou sans manches, moins longue que le haubert"⁴³⁶, très en vogue lors du raccourcissement

⁴³⁰ Enlart, *op.cit.*, *Glossaire*, p.557.

⁴³¹ La collocation des deux protections apparaît à deux reprises dans le roman (voir aussi 556, p.414). Ailleurs, sont percés par l'épée: l'*escu* et le *haubert* (47, 379, 393), le *haubert* et l'*ocqueton* (379), la *parure* et le *haubert* (264). Il est pourtant impossible de mettre en doute ces occurrences, car l'auteur met sur la même échelle de force et de courage le comte Hergo et son adversaire, le fils de l'*Amiral*: malgré le coup d'épée porté par le comte, qui perce la double épaisseur de sa cotte de fer et de son haubert, le prince est sauf et continue la bataille d'égal à égal. Dans la deuxième occurrence, l'ordre des deux protections est inverse, ce qui suggère que la cotte d'acier peut se porter aussi bien sous le haubert.

⁴³² Voir Enlart, *op.cit.*, p.501, qui montre que *cotte de fer* et *brigandine* sont synonymes, en s'appuyant sur l'inventaire du marchand cirier Alliaume d'Aubrechicourt de 1367 (*Flandre wallonne*, IV, 65): "vallaquin et jupe en forme de jaque; cotte de fer dite haubergeon "de haulte claveure" (brigandine)". Le mot *brigandine* est attesté dès 1411 (*Inventaire de l'écurie du roi*, f° 118, cité dans Gay, I, p.219), mais selon Ch. Buttin, ce type de protection est porté bien avant (Buttin Ch., *Le Guêt de Genève au XV^e siècle et l'armement de ses gardes*, Annecy, J. Abry, 1910, *Etymologie du mot brigandine*, pp.30-44) sous d'autres noms: **cotte de plates** (exemples datés de 1351 et 1352, tirés des *Comptes de l'argenterie des rois de France*, 2^e compte royal d'Etienne de Lafontaine, § 16, p.142, cités dans Buttin, *op.cit.*, p.19) et **cote d'acier** (B. Prost, *Inventaires des Ducs de Bourgogne*, n° 1441, tome I, p.262), dont on trouve des mentions jusqu'en 1408 (*Archives Camérales de Turin, Compte du Trésor général de Savoie*, n°55, f°435, cité dans Buttin, *op.cit.*, p.23). Mais aucun auteur n'indique que la brigandine se porte sur le haubert. C. Enlart pense, lui, que la brigandine se substitue à la cotte de mailles. A la fin du XIV^e siècle, il existe une autre protection du torse, le plastron, également connu sous le nom de **poitrine d'acier** (*Du Guesclin*, 1383) ou de **pièce d'acier** (Froissart, *Chroniques*, 1382), qui peut se poser sur une autre protection en fer (voir Froissart, *Chroniques*, Livre II, ch. CXLVI). Mais le plastron ne couvre que la poitrine, contrairement à la *cotte de fer*. A supposer que la *cotte de fer* portée par-dessus le *haubert* n'est pas une invention littéraire et que la *cotte de fer* est effectivement la brigandine, on peut en déduire que le roman *Ysaïe le Triste* est écrit avant 1411, lorsque le mot *brigandine* est déjà courant.

⁴³³ Enlart, *op.cit.*, p.479-480.

⁴³⁴ Le *harnois plain* apparaît à la fin du XIV^e siècle (cf. E.Deschamps, *Adieux à Paris*, 1385: Adieux harnois, tant clouez comme **plains**).

⁴³⁵ Diminutif de *haubert* – dès 1165 (*FEW*, XVI, 134a).

⁴³⁶ Gay, II, p.15.

général du costume au milieu du XIV^e siècle, non seulement dans la chevalerie, mais également chez les hommes de pied. Dans nos romans, le *haubergeon* apparaît plus rarement que le haubert ; il habille les personnages plutôt négatifs⁴³⁷, le vêtement court étant peu apprécié à l'époque et considéré comme propre aux gens de pied⁴³⁸:

La dame les a fet armer
 D'armes tiex, qu'on nes doit blaumer,
 Tel con vilain doient avoier,
Haubrejons et gambes pour voir
 Et chapel de fer ensemment,
 Lance et espee voirement. (*Claris et Laris*, v.22433-38)⁴³⁹

BROIGNE, brongne, brogne

La *broigne*⁴⁴⁰ est une tunique de cuir ou de toile doublée, sur laquelle sont cousus des plaques, des bandes ou des anneaux métalliques. Sans manches à l'origine, elle en est pourvue dès la fin du XI^e siècle⁴⁴¹. Portée dans la chevalerie jusqu'au début du XIII^e siècle⁴⁴², elle fait partie ensuite du costume des hommes de pied.

La *broigne* apparaît régulièrement dans les textes du XII^e siècle⁴⁴³ comme équipement principal; moins fréquente, elle continue cependant à être mentionnée dans les romans du XIII^e, principalement en vers, avec les mêmes caractéristiques que le haubert (*forte*⁴⁴⁴, *treslice*⁴⁴⁵, *safrée*⁴⁴⁶), tout en étant bien

⁴³⁷ Dans *Le Pèlerinage de la vie humaine*, le *haubergeon* est présenté comme un symbole de la Force, mais il est surtout un terme générique pour désigner "toute protection du corps":

...Ce haubergon Forcè a non
 Que vestirent li champion
 Jhesucrist anciennement
 Qui en guerre et tournoient
 Furent si constant et si fort
 Que rien ne prisoient la mort (v.4027-32)

⁴³⁸ Cf. *Glossaire du roman Escanor* ou celui du *Lancelot en prose*: "haubert léger, porté en général par des hommes de condition inférieure".

⁴³⁹ Voir aussi *Escanor*, v.7872-77; *Claris et Laris*, v.18235-38.

⁴⁴⁰ Du francique **brunnia* – ca 1050 (*FEW*, I, 572; XV-1, 310b).

⁴⁴¹ *Gay*, I, p.228.

⁴⁴² Cf. *Gay*, *ibid.*; Enlart, *op.cit.*, p.448.

⁴⁴³ Voir *T-L*, I, 1162-63; *Gay*, *ibid.*

⁴⁴⁴ *Cleomadès*, v.523.

⁴⁴⁵ *Escanor*, v.15416.

distinguée de celui-ci ⁴⁴⁷; au XIV^e siècle, le terme *broigne* a perdu son acception initiale, remplacée par celle plus générale d'"armure du corps": dans *Meliador*, il apparaît comme synonyme tantôt de *haubert*⁴⁴⁸, tantôt de *cotte d'armes* et est essentiellement choisi pour des raisons de composition syllabique et rythmique:

Dist Hermondine: "C'est tout cler.
Il scet bien que nous le veons
Et que de li espoir parlons;
Si en fait trop mieulz la besongne.
"Ossi cilz a la rouge **brongne**,
"Qui une blanche dame porte,
"Au voir dire biel se deporte. (*Meliador*, v.29355-61)⁴⁴⁹

COTE A ARMER (cote por armer, cote d'armes)

Présente dans les textes sous différentes variantes syntaxiques (*cote*, *cote a armer*, *cote por armer*, ou plus tard *cotte d'armes*), elle désigne un surcot sans manches ou à manches courtes et larges, serré par une ceinture, que l'on met sur le haubert afin de le préserver du soleil ou de la pluie. La *cote a armer* est portée dès le début du XIII^e siècle⁴⁵⁰:

Son hauberc vest, son elme lace;
Molt l'arment bien en mi la place.
Sor son hauberc vest **a armer**
Cote de soie d'oultre mer. (*Bel Inconnu*, v.355-358)⁴⁵¹

⁴⁴⁶ *Claris et Laris*, v.14176.

⁴⁴⁷ Dans le roman *Blancandin* du début du XIII^e siècle, on relève six mentions de *broigne* et douze mentions de *haubert*. Dans *Claris et Laris*, à la fin du siècle, on compte deux mentions de *broigne* pour trente de *haubert*.

⁴⁴⁸ *Meliador*, v.18275.

⁴⁴⁹ Le terme *broigne* ne disparaît donc pas dans le courant du XIII^e siècle, comme l'écrit F. Piponnier (*op.cit.*, p.79), mais reste en usage au XIV^e en modifiant son sens. Dans *Meliador*, il est peut-être utilisé comme un terme d'archéologie, car le roman se veut une imitation des romans de chevalerie des XII^e et XIII^e siècles.

⁴⁵⁰ La première attestation date de 1225 (*FEW*, XVI, 346b). *FEW* définit la *cote a armer* comme une "tunique à manches sur laquelle étaient cousues les bandes de cuir, des lames, des mailles de fer" et cite *Guillaume de Dôle*. Or, les *cotes* qu'il décrit portent à cette époque le nom de *broigne* (dès 1050), de *cuirie* (*cuiree*) (dès 1170), de *haubert* ou de *cote de mailles*. D'ailleurs, le contexte où est mentionnée la *cote a armer* dans *Guillaume de Dôle* n'indique pas s'il s'agit d'une *cote* de cuir ou d'acier (v.2505, cf. aussi le *Glossaire*).

⁴⁵¹ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.91-94; *Galeran*, v.5903; *Violette*, vv.2584-85, 3597-35600; *Cleomadés*, v.503.

Apparente, elle est confectionnée dans de riches étoffes de soie, d'abord unies, qui se chargent par la suite d'armoiries⁴⁵². Au XIII^e siècle, *cote a armer* a pour synonyme *coterel (coteriel)*⁴⁵³.

Au XIV^e siècle, alors que son nom est légèrement modifié en *cotte d'armes*⁴⁵⁴, elle accueille des synonymes, tels que *gonne*⁴⁵⁵ et *parures*:

"Mais moult avant vous me parlés,
 "Quant vous volés que m'amour donne
 "A vous qui portés *rouge gonne*
 "Et je ne sçai pas qui vous estes. (*Meliador*, v.22463-66)⁴⁵⁶

2. PROTECTIONS DES JAMBES ET DES PIEDS

CHAUSSES, chauces, cauches, chalces (**de fer, d'acier**)

Les chausses de fer sont des bas en mailles d'acier ou de fer qui protègent les jambes durant les combats. Apparues vers 1165-1170⁴⁵⁷, elles sont confectionnées selon le même procédé que le haubert. Les chausses se mettent séparément: pendant la cérémonie de l'adoubement, décrite dans la littérature, deux chevaliers fixent les chausses du novice:

⁴⁵² La première *cote a armer* armoriée est attestée en 1225 sur le sceau de Savary de Mauléon: elle porte un lion à la bordure besantée (G. Demay, *Le costume au Moyen Age d'après les sceaux, op.cit.*, p.116). Cf. aussi *cote armoire*: « De mon tans... Je vi que d'une cote armoire » (*BCond.* 168, 476, cité dans *T-L*, 2, 950).

⁴⁵³ *God.*, II, 328.

⁴⁵⁴ Voir *Perceforest*, III^e partie, t.1, XIV, 36. N. Wintzer affirme dans sa thèse que la variante *cotte d'armes* apparaît en 1450 (« Les dénominations des vêtements en ancien français », sous la direction de G.Straka, Université de Strasbourg II, 1981). Pourtant, on la relève dans *Perceforest*, qui date de la fin du XIV^e siècle.

⁴⁵⁵ Du latin *gunna* (*FEW*, IV, 325b – ca 1150), qui désigne le vêtement des moines. Au XIV^e siècle, *gonne* ainsi que son diminutif *gonnelle (gonnielle)* développent d'autres acceptions telles que "robe féminine" (*Meliador*, v.20287) ou "cotte a armer" (*Meliador*, vv.15262-65, 15979-82, 18973-75, 19423, 22181, 22465).

⁴⁵⁶ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 70 sqq.; *Meliador*, vv.15262-65, 15979-82, 18973-75, 19423, 22181.

⁴⁵⁷ *TLF*, 4, 626.

Troÿlus lui vesti le haubert, le Chevalier au Cuer Enfergé lui chaussa la droite **chausse de fer** et le Chevalier a la Fleur de Lys lui chaussa l'autre... (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 439-442)⁴⁵⁸

Elles sont lacées au moyen de las, lanières, (*coroies* ou *cordieles*) sur la partie postérieure de la jambe. Pour mieux les maintenir, on ajoute parfois une courroie ou des anneaux⁴⁵⁹. Puis, elles sont lacées sur des braies de cuir⁴⁶⁰ ou attachées au *braiel*:

Li doi vallet le vont armer
A son talent, sans plus parler:
Cauces de fer li ont caucies,
A *cordieles* li ont *loiiés*. (*Bel Inconnu*, v.349-52)⁴⁶¹

Les textes montrent que les chausses sont enfilées avant le haubert; les verbes qui traduisent ce geste sont *chaucier* (*chausser*) et *lacer*:

Atant s'armerent li haitiez,
Lacent **chaucés** premierement,
Vestent *haubers* communement,
Prennent escuz, lances et dars,
Es chevaux montent forz et gras. (*Claris et Laris*, v.7396-7400)⁴⁶²

Le roman *Escanor* décrit au moyen d'une antithèse des chausses de bonne qualité: elles doivent être solides⁴⁶³, leurs mailles travaillées avec soin pour qu'elles ne blessent pas les jambes, et la rouille retirée par le procédé du blanchiment:

Quant les **chaucés de fer** **chauça**
Qu'il ot es jambes enrungies;
Car si *vilainement forgies*
Furent avoec *l'enruilleüre*
Qu'il n'est nuz hom qui eüst cure
De bien qui les deignast chaucier
Ne de ses jambes aprocier. (v.7894-7900)

⁴⁵⁸ Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.273) note que « les chausses de mailles furent réunies à la ceinture comme un caleçon à pieds » au début du XIV^e siècle, ces « chausses de braies de mailles » étant adoptées pendant la première moitié du siècle. Le roman *Perceforest* décrit pourtant des chausses portées « à l'ancienne façon », c'est-à-dire séparément.

⁴⁵⁹ Cf. *ContPerc*, v.1026-29.

⁴⁶⁰ Enlart, *op.cit.*, p.470.

⁴⁶¹ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.6063-64 (*coroies de cer*); *Galeran*, v.4675-77.

⁴⁶² Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.265-72, 349-355, 1384-93; *Claris et Laris*, vv.1393-1400, 2025-30; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 440, 442.

⁴⁶³ *Claris et Laris*, v.1395.

Dans les romans, les chausses de fer sont un signe distinctif des chevaliers. Les hommes de pied, quant à eux, portent des chausses de peau ou de toile en double ou triple épaisseur.

Les chausses de fer disparaissent avec le développement du *harnois plain* au début du XV^e siècle, après l'invention éphémère de chausses mixtes de peau et de mailles ou en lamelles d'acier rivées⁴⁶⁴.

Dans les romans de notre corpus, les chausses de mailles sont mentionnées dans trois types de contextes: lorsque le chevalier s'arme, avant le combat⁴⁶⁵ ou au moment de quitter l'endroit où il est hébergé⁴⁶⁶; dans la description symbolique de l'adoubement⁴⁶⁷; ou quand les chausses, malgré leur solidité, ne prémunissent pas le chevalier des blessures⁴⁶⁸.

Au-dessus des chevilles, sont fixés les *esperons*⁴⁶⁹. Il en existe plusieurs sortes: à pointe unique, les plus répandus ; à croisillons, que l'on remarque déjà sur la broderie de Bayeux; et les éperons à molette qui apparaissent à la fin XII^e siècle⁴⁷⁰ mais dont l'usage ne se généralise qu'au XIV^e.

Les éperons sont une marque de la chevalerie. Ils font partie des accessoires les plus signifiants de l'adoubement, et lorsque le chevalier a forfait à l'honneur, on les lui arrache comme plus tard on arrachera les épauettes aux officiers dégradés. C'est la raison pour laquelle ils sont fréquemment réalisés en or, ou dorés, et enrichis de pierres précieuses, d'inscriptions ou de nielles.

⁴⁶⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.277-278.

⁴⁶⁵ *Bel Inconnu*, vv.349-52, 1384-93; *Escanor*, v.7872-7911; *Claris et Laris*, v.1393-1400.

⁴⁶⁶ *Bel Inconnu*, v.265-71; *Claris et Laris*, v.2025-41.

⁴⁶⁷ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 431 sqq.

⁴⁶⁸ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXX, 105-112; t.2, XXXIII, 274-275; XL, 729-730; *Ysaïe*, § 460.

⁴⁶⁹ Du francique **sporo* "éperon" (*FEW*, XVII, 185b – ca 1080).

⁴⁷⁰ Enlart, *op.cit.*, p.463; au XIII^e siècle, selon Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.5, p.404.

Le verbe employé pour "mettre les éperons" est *chaucier*⁴⁷¹. *Chaucier* les éperons est un privilège qui est reflété dans nos romans:

Lor **esperons** lor vet chaucier
Li fiuz au duc de Cornoaille. (*Claris et Laris*, v.2035-36)⁴⁷²

A la fin du XIII^e siècle, des pièces rigides sont introduites dans l'armure, notamment pour la protection des jambes. Nouvellement apparus, ces accessoires ne sont que rarement mentionnés dans nos romans. On peut citer les *cuissots* (*cuisseus*, *quisseuz*), "parties de l'armure qui protègent les cuisses, cuissards"⁴⁷³, et les *grèves*, "parties de l'armure qui couvrent le tibia"⁴⁷⁴, fixées à l'aide de trois courroies, et qui sont adoptées au XIII^e siècle, en même temps que les *genouillères* (*genoillieres*, *genulleres*)⁴⁷⁵ qui protègent le genou, appelées aussi *poulains*⁴⁷⁶ jusqu'au XIV^e.

SOULER (SOLERET)

Dans l'équipement militaire, les *soulers* (*solerez*) sont des "chaussures d'acier ou recouvertes de lames de fer articulées", que portent les hommes d'armes à partir du XIV^e siècle⁴⁷⁷. Cependant dès le XIII^e, on commence à poser sur les chausses de

⁴⁷¹ *Claris et Laris*, v.2035; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 440; *Ysaïe*, § 43.

⁴⁷² Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 431 sqq.

⁴⁷³ *God.*, II, 398. Du latin *coxa* "hanche" (*FEW*, II-2, 1261). *FEW* date l'apparition de ce mot de 1280, Viollet-le-Duc du XIV^e siècle (t.5, p.306). On a relevé dans le roman *Escanor* (ca 1280), v.7901, une occurrence de *quisseuz*.

⁴⁷⁴ *FEW*, XVI, 48a, dérivé de *graver* (du francique **graban* "creuser, graver"), dès le XIII^e siècle. Les grèves n'apparaissent pas dans nos romans.

⁴⁷⁵ Dérivé, à l'aide du suffixe *-ière*, de *genoil* (forme ancienne de *genou*), qui est issu du latin populaire *genuc(u)lum* "petit genou" (*FEW*, IV, 113b - ca 1160).

⁴⁷⁶ Genouillère d'acier qui réunit la *trumelière* au *cuissot*. Il existe deux hypothèses sur son étymologie: soit la substantivation de *polanin* "polonais", une origine polonaise ayant été attribuée à cette pièce d'armure; soit, plus vraisemblablement, l'emploi figuré de *pulain* "jeune cheval de moins de trente mois", issu du bas latin *pullamen* "petit d'un animal" (*FEW* IX, 541a). Dans cette seconde hypothèse, les *poulains* seraient ainsi nommés parce qu'ils affectent une forme de bossette (d'où le français *poulain* "bubon inguinal d'origine syphilitique"), ou parce que ceux qui les portent marchent en écartant les jambes, comme s'ils allaient à cheval. (Voir aussi Quicherat, *op.cit.*, p.212). Aucune occurrence n'a été relevée dans nos romans.

⁴⁷⁷ *FEW*, XII, 45b; *Gay*, II, p.357; Enlart, *op.cit.*, p.489 (dès le premier quart du XIV^e siècle).

mailles des pièces de fer qui protègent le cou-de-pied⁴⁷⁸. Dans nos romans, les *soulers* n'apparaissent que dans le costume civil.

3. PROTECTIONS DE LA TÊTE ET DU COU

COIFE (coiffe, quaffe, coisfe)

La *coife*⁴⁷⁹ est un capuchon de mailles attaché au haubert et posé sous le heaume ou le *chapel de fer*. Il protège la tête et le cou, son ouverture antérieure ne découvrant que le haut de la face; comme le nasal du heaume descend sur cette ouverture, seuls les yeux restent visibles⁴⁸⁰.

Ce capuchon de mailles peut se porter rabattu sur les épaules pour ne couvrir la tête qu'au moment de mettre le heaume auquel il se lace:

Sa **coife** met et si le lace.
Lansonnès en soi se solace
Dou hÿaume mettre et assir. (*Meliador*, v.4195-97)

Dans *Clariss et Laris*, la *coife* est présentée comme un élément séparé du haubert qui s'enfile même avant celui-ci:

Et li dui compaignon entiers
Ont entr'aus lor chauces chaucies
Et leur deus **coifes** atiries
Sur lor chies, qui bien lor avindrent,
Et puis a lor deus *haubers* vindrent,
Ses vestirent isnelement;
.II. chevaliers debonement. (v.2025-31)

Mais *coife* désigne ici plutôt une *cervelière*⁴⁸¹, c'est-à-dire une calotte de fer ou de peau⁴⁸² que l'on pose sur le crâne afin que la chevelure ne s'emmêle pas aux mailles, et qui constitue une protection supplémentaire.

⁴⁷⁸ FEW, XII, 362b; Viollot-le-duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.6, p.272.

⁴⁷⁹ Attesté vers 1080 (FEW, II-1, 836a).

⁴⁸⁰ Voir des exemples de *coife* dans Enlart, *op.cit.*, p.466.

⁴⁸¹ Dérivé de *cervelle* à l'aide du suffixe *-ière*, attesté dès 1216 dans *Fergus* (dès 1305 dans FEW, II, 602a).

Dans les romans de notre étude, la *coife* apparaît surtout comme l'ultime protection du chevalier ou témoigne de sa force pendant le combat:

Mes la *bonne coife gémee*⁴⁸³
 Li defendi la teste armee. (*Claris et Laris*, v.2126-27)⁴⁸⁴
 Sus le *hÿaume* le ferri
 Si grant cop et de tele taille,
 Que l'acier et la *coiffe* taille,
 Et la tieste jusques au tiès. (*Meliador*, v.5985-88)⁴⁸⁵

La *coife* est une pièce de l'armure qui permet au chevalier, une fois le heaume retiré, de ne pas rester tête nue⁴⁸⁶ ou d'être reconnu:

Adont descent, sans nul detri,
 De son cheval dessus l'erbier,
 Et le baille a son escuier,
 Et son *hÿaume* apriès deslace,
 Empur la *coiffe*, a mie face,
 Se met par dalés Lyonnuel. (*Meliador*, v.15203)

Les *coifes* disparaissent à la fin du XIV^e siècle, lorsque l'équipement de la tête se perfectionne; mais, comme nous l'avons indiqué, elles demeurent présentes dans les romans encore à cette époque.

HEAUME, hiaume, elme, iaume, hÿaume, hiame, heausme, heame

Le heaume⁴⁸⁷ est un casque qui couvre la tête et le visage pour les prémunir des coups. Au cours du Moyen Age, il adopte différentes formes, les progrès de la métallurgie autorisant son perfectionnement. Il évolue ainsi d'un casque conique ou semi-sphérique, qui laisse le visage découvert, sauf le nez qui est protégé par le

⁴⁸² Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.5, p.257-262, qui décrit plusieurs types de cervelières.

⁴⁸³ La collocation de ces deux épithètes réapparaît dans le même roman à deux reprises (vv.2098 et 17620).

⁴⁸⁴ Voir aussi *Claris et Laris*, v.2094-99; *Ysaïe*, §§ 460, 552, 592.

⁴⁸⁵ Voir aussi *Claris et Laris*, v.17616-21; *Meliador*, vv.3874-80, 6889-92, 12771-73, 15813, 18340-48; *Ysaïe*, §§ 415, 460.

⁴⁸⁶ Se mettre tête nue devant un adversaire signifie admettre sa défaite et se soumettre (cf. *Meliador*, v.15810-15).

⁴⁸⁷ Du francique **helm* "casque" (*FEW*, XVI, 192b – ca 1080).

*nasal*⁴⁸⁸, à un casque cylindrique à fond plat couvrant entièrement le visage et rendant le chevalier méconnaissable. Ce type, qui apparaît vers 1181⁴⁸⁹, provoque une "révolution" dans les mœurs et la littérature, car il implique une possibilité nouvelle de jouer avec les identités. Dès 1267, le *tymbre* commence à se rétrécir pour donner naissance à un casque ovoïde dont l'usage durera cent ans. Au XIV^e siècle, les dénominations comme les formes se diversifient, la principale innovation résidant dans les *visières* ou *visagères* qui, amovibles puis pivotantes, permettent de dégager la face.

Le heaume est une pièce de l'armure voyante et très prisée. De fait, il est peint de différentes couleurs⁴⁹⁰ qui représentent notamment les armoiries des seigneurs⁴⁹¹; il s'orne de pierres précieuses et, plus tard, au XIV^e siècle, de gravures, de dorures et d'émaux.

Le heaume classique des XIII^e et XIV^e siècles comprend donc une ouverture au niveau des yeux, la *vue* ou *lumière*⁴⁹², et des oreilles ou *ouïes*, d'autres trous facilitant la respiration; parfois une *visière*⁴⁹³ est fixée au casque au moyen d'une pièce de fer à charnière. Au début du XIII^e siècle, apparaît au sommet du heaume un cimier⁴⁹⁴. D'abord rare⁴⁹⁵, ce type de décoration est décliné ensuite dans des formes et des matériaux divers durant tout le Moyen Age. Au XIV^e siècle, il adopte des proportions

⁴⁸⁸ Cette bande de fer, encore rare au XI^e siècle, persiste jusque sous Saint Louis. Elle est mentionnée dans *Aucassin et Nicolette* (X, 38), dans la scène comique où Aucassin vainc le comte Bougars de Valence et le fait prisonnier: il le prend *par le nasal del hame* et le conduit chez père. Elle apparaît encore dans *Perceforest*, sous la forme *nazar* en tant que terme ancien : « Le coup, qui fut grant, descendi sus le *nazar* du **heaume**, qui ne peut resister au trenchant de l'espee, ains le coppa et la cruppe du nez » (III^e partie, t.2, XLII, 150-152). Voir aussi *Blancandin*, vv.4357, 4570, 4803.

⁴⁸⁹ Demay, *op.cit.*, p.128.

⁴⁹⁰ Cf. dans *Erec et Enide*:

Iluec vit an le jor lacier
Maint hiaume d'or et maint d'acier,
Tant vert, tant jaune, tant vermeil
Reluire contre le soleil. (v.2143-46)

Mais dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles, les heaumes de couleur sont rarement mentionnés.

⁴⁹¹ Dès la fin du XII^e siècle (Enlart, *op.cit.*, p.459, 474).

⁴⁹² Attesté vers 1200 – FEW, V, 444b. Voir *Meliador*, v.22109; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 569; t.3, LIII, 672; *Ysaïe*, § 161.

⁴⁹³ Cette partie mobile n'apparaît qu'au XIV^e siècle; cf. *Ysaïe*, § 163.

⁴⁹⁴ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 677 (*une mance vermeille*); LV, 160-161.

⁴⁹⁵ Enlart, *op.cit.*, p.472-473.

fantastiques, mais n'est plus porté que pour les joutes⁴⁹⁶; pendant les batailles, en effet, le heaume peut facilement tomber si la lance s'accroche au cimier.

Pour mieux ajuster le heaume, on l'attache à l'aide de *laz (las)*⁴⁹⁷ ou *lanieres*:

Sa coife met et si le lace.
Lansonnès en soi se solace
Dou **hÿaume** mettre et assir,
Ensi qu'ens ou chief doit jesir,
Et li estraint de .II. *lanieres*:
J'en prise moult bien les manieres. (*Meliador*, v.4195)

Parmi les parties du heaume qui sont citées dans les textes, figure le *cercle* ou *maistre cercle*⁴⁹⁸, une bande de métal qui renforce et orne extérieurement sa base ; le verbe *decercler* signifie "briser le cercle du heaume". La partie supérieure du heaume porte le nom de *tymbre (timbre)*⁴⁹⁹.

Le heaume est la pièce de l'armure qui totalise le plus grand nombre d'occurrences dans les romans de notre corpus⁵⁰⁰. Pourtant, les épithètes sont rares. Elles ont trait soit à la matière: *de fer*⁵⁰¹, *d'acier*⁵⁰²; soit à la qualité du heaume: *bon*⁵⁰³, *dur*⁵⁰⁴, *mos*⁵⁰⁵; plus rarement, à son ornement: *gemé*⁵⁰⁶.

Les verbes qui sont associés au heaume sont très variés. Certains désignent le geste de mettre le casque sur la tête, comme *lacier (lachier)* qui est le plus fréquent dans les œuvres des XIII^e et XIV^e siècles⁵⁰⁷; il a pour synonyme *lier*⁵⁰⁸ et pour contraire

⁴⁹⁶ Cf. *Heaume de tournoi* dans Gay, II, p.22; Enlart, *op.cit.*, pp.493-498.

⁴⁹⁷ Voir *Claris et Laris*, v.11534; *Ysaïe*, §§ 467, 552, 555, 592.

⁴⁹⁸ L'adjectif *maistre* suggère qu'il existe plusieurs (au moins deux) cercles; cette idée est confirmée par l'extrait tiré d'*Ysaïe le Triste*: « Ermenidap d'Orchident fiert Marcq sur le **heaume** si faitement qu'il en fist les pieres voller, et coppa **l'un dez cercles** et s'emporta de l'escu au taillant de l'espee autant qu'il en peut aconsievir » (§ 380). Pour d'autres occurrences, voir *Claris et Laris*, vv.2097, 11511, 17617 (*maistre*); *Lancelot en prose*, XXXIII, 10, La, 4; *Ysaïe*, § 460.

⁴⁹⁹ *Ysaïe*, § 169.

⁵⁰⁰ Cent trente-quatre au total.

⁵⁰¹ *Escanor*, v.7906.

⁵⁰² *Claris et Laris*, v.12388; *Meliador*, vv.13077, 15812.

⁵⁰³ *Claris et Laris*, v.14615.

⁵⁰⁴ *Meliador*, v.2314.

⁵⁰⁵ *Meliador*, v.23525.

⁵⁰⁶ *Claris et Laris*, vv.1357, 14174.

⁵⁰⁷ Voir *Aucassin et Nicolette*, IX, 7; *Bel Inconnu*, vv.355, 1042, 5936; *Claris et Laris*, vv.1400, 2040, 6252, 19597; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 663; LV, 42; *Meliador*, vv.2354-55, 2873, 5643, 8339, 1484, 17818, 18282, 23974.

*deslacier*⁵⁰⁹; *mettre* n'est mentionné que dans les romans du XIV^e⁵¹⁰; *assir* et *joindre* qui n'apparaissent que dans *Meliador*⁵¹¹, évoquent davantage l'ajustement du heaume avant le combat. D'autres verbes désignent le geste de retirer le heaume comme *desheaumer*⁵¹², *traire*⁵¹³ et *oster*⁵¹⁴. Mais la plupart expriment le mouvement plus violent d'arracher ou de fendre le casque pendant le combat. La littérature est remplie de ces verbes dont la variété témoigne de l'importance accordée à ce geste: *esracier* (*esrachier*)⁵¹⁵, *rompre*⁵¹⁶, *desrompre*⁵¹⁷, *froissier*⁵¹⁸, *defroissier*⁵¹⁹, *fendre*⁵²⁰, *pourfendre*⁵²¹, *froer*⁵²², *escarteler*⁵²³, *casser*⁵²⁴, *peçoier*⁵²⁵, *trencier*⁵²⁶, *desclaver*⁵²⁷, *esventer*⁵²⁸, ce dernier évoquant la nouvelle technique de fabrication du heaume.

Les romans du XIV^e siècle attestent l'emploi figuré de certains de ces verbes dans des locutions comme *mettre hÿaume*⁵²⁹ ou *avoir le heaume en tieste*⁵³⁰ "être prêt à combattre", *quant lacièr arés vo hÿaume*⁵³¹ "juste avant le combat", *mettre* ou *porter hÿaume*⁵³² "combattre, chercher l'aventure".

⁵⁰⁸ *Meliador*, v.25236.

⁵⁰⁹ Voir *Bel Inconnu*, v.1173; *Claris et Laris*, v.12388; *Meliador*, vv.10820, 13685, 15207.

⁵¹⁰ Voir *Meliador*, vv. 3599, 4197, 15961, 18557-58, 23973, 23978, 25236, 27501; *Ysaïe*, §§ 67, 69.

⁵¹¹ *Assir*, v.4197; *joindre... pres de la teste*, v.18282-83. Ce souci de bien ajuster le heaume est confirmé dans le roman par des compléments de manière comme *mettre* (le heaume) *a son point* (v.23982); *loier bien et fort, derriere et devant*, v.25237.

⁵¹² *Perceforest*, III^e partie, t.1, XV, 276; *Ysaïe*, §§ 172, 351, 406.

⁵¹³ *Bel Inconnu*, v.268.

⁵¹⁴ *Perceforest*, III^e partie, t.3, L, 592; *Meliador*, vv.11268, 19192; *Ysaïe*, §§ 373, 415.

⁵¹⁵ *Bel Inconnu*, v.817-818; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 633; *Ysaïe*, §§ 384, 393.

⁵¹⁶ *Meliador*, v.6889.

⁵¹⁷ *Bel Inconnu*, v.1173; *Meliador*, v.12773.

⁵¹⁸ *Ysaïe*, § 317.

⁵¹⁹ *Ysaïe*, § 169.

⁵²⁰ *Claris et Laris*, v.984.

⁵²¹ *Meliador*, v.18347.

⁵²² *Escanor*, v.19470 ; *Claris et Laris*, v.1468.

⁵²³ *Claris et Laris*, v.1468.

⁵²⁴ *Claris et Laris*, v.2212.

⁵²⁵ *Claris et Laris*, v.23417.

⁵²⁶ *Meliador*, v.3978.

⁵²⁷ *Ysaïe*, § 171.

⁵²⁸ *Meliador*, v.11269.

⁵²⁹ *Meliador*, v.15726-28.

⁵³⁰ *Meliador*, v.4627.

⁵³¹ *Meliador*, v.8339.

⁵³² *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLII, 316; *Meliador*, vv.3549, 5637, 18557-58.

Le substantif *heaume* est fréquemment utilisé par métonymie pour "homme d'armes, chevalier":

"Avoech yaus aront .C. **hÿaumes**,
 "Et chevaliers de tous royaumes
 "Recueilleront cil .C. sans doubte. (*Meliador*, v.30704-706)⁵³³

Il participe également à des expressions dans lesquelles transparaît l'une ou l'autre de ses qualités: *faire de teste hiaume* "s'exposer à des coups"⁵³⁴, *rire sous le heaume*⁵³⁵.

Dans les romans, le heaume apparaît lorsque le chevalier s'en va combattre ou part à la recherche d'aventures. C'est la dernière pièce de l'armure qu'il ajuste avant de monter sur son destrier; ce geste devenant ainsi emblématique du départ ou de la décision de combattre:

Gavains lor li fist apporter.
 Isnelement se fait armer:
 Ses *cauces* lace, *l'auberc* vest,
 Et en son cief son **elme** trest,
 Puis est montés en son destrier. (*Bel Inconnu*, v.265-269)⁵³⁶

Comme le heaume couvre entièrement la tête, on le retire pour se désarmer ou soigner ses blessures⁵³⁷. Symboliquement, enlever le heaume de l'ennemi vaincu signifie la fin du combat et l'adversaire doit se rendre pour ne pas être tué:

L'elme li desront et deslace,
 Apré li **desarme** la face;
 Puis li a dit qu'il l'ocirra,
 U tost prison fiancera.
 Cil de Saies voit bien, sans faille,
 Qu'il est vencus de la bataille,
 Et morir ne veut encor mie;
 Molt docement merchi li crie. (*Bel Inconnu*, v.1173-80)⁵³⁸

⁵³³ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXXI, 105.

⁵³⁴ DEAF, H1, 320.

⁵³⁵ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire...*, p.36.

⁵³⁶ Voir aussi *Aucassin et Nicolette*, IX, 5-11; *Bel Inconnu*, v.1041-43; *Escanor*, vv.6962, 7906; *Clariss et Laris*, vv.1400, 2040-41, 6249-54; *Meliador*, vv.3873-74, 14848, 21920-22, 21957, 27500-05; *Ysaïe*, §§ 67, 69.

⁵³⁷ *Ysaïe*, § 415.

⁵³⁸ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 841-43; L, 592-594; LIV, 298, 633; *Meliador*, vv.13685, 18368-69, 19191-96; *Ysaïe*, §§ 171, 172, 384, 393, 415.

On l'enlève aussi pour embrasser quelqu'un ou devant un personnage important.

Ces deux situations peuvent être liées à la reconnaissance du héros, car celui-ci découvre son visage:

Adont Lyonnel et Gadiffer osterent leurs **heaumes** pour estre mieulx recognus et, après qu'ilz eurent saluez les deux champions, Lyonnel dist: "Seigneurs chevaliers, deportez vous de ceste bataille..." (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 1257-60)⁵³⁹

Quelquefois, pendant le combat, le heaume peut voler de la tête, ce qui, dans *Perceforest*, est le signe d'une faiblesse temporaire du héros:

Et quant ilz se furent escriez, ilz picquerent bons chevaulx et s'en vont entredonner sy tres grans coups sus leurs escus que leurs lances tronssonnerent [114d] en l'aer. Et de fait emporterent leurs **heaumes** hors de leurs testes les ungs aux autres par la roideur de leurs coups, mais ilz demourerent tous a cheval. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXVI, 138-145)⁵⁴⁰

Dans les batailles, la majorité des coups sont portés sur le heaume pour le fendre, même s'ils peuvent descendre sur d'autres pièces de l'armure. Les romans décrivent avec précision la manière dont ces coups sont assenés:

Amont sor l'**elme** de l'espee
Li a donnee grant colee (*Bel Inconnu*, v.471-472)⁵⁴¹

Le jenne chevalier fery le premier et atteint Nabel en la lumiere de son **heaume** sy vertueusement qu'il lui fist bondir le **heaume** par terre. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 567-570)⁵⁴²

Enfin, le heaume apparaît dans l'énumération des composantes de l'armure dont l'intention est de souligner l'intégrité du *harnois* chevaleresque⁵⁴³.

⁵³⁹ Voir aussi *Claris et Laris*, v.7215-17; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 559; *Ysaïe*, §§ 168, 373.

⁵⁴⁰ Voir aussi *Escanor*, vv.5885, 19478-79; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 672-673; *Ysaïe*, §§ 254, 405.

⁵⁴¹ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.458-459, 1147-50; *Escanor*, vv.2443, 2450-51, 15439-40, 15459-62; *Claris et Laris*, vv.2094-96, 2212-14, 11510-11, 12229-32, 17616-21, 23416-17; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 737; *Meliador*, vv.3975, 5985, 13076-77, 18312-46, 23521-25; 26802; *Ysaïe*, §§ 170, 171, 379, 380, 392, 405, 415, 416, 456, 460.

⁵⁴² Voir aussi *Meliador*, v.22108-109.

⁵⁴³ Cf. *Claris et Laris*, v.982-986, 1355-60, 14171-180, 14612-616; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 710; *Meliador*, vv.2310-14, 2596-98, 3287-95, 21849-50; *Ysaïe*, § 53.

BACINET, bacin

Le *bacinet*⁵⁴⁴ est une sorte de cervelière posée dessus ou dessous la coiffe de mailles et sous le heaume. A la fin du XIII^e siècle, les hommes d'armes portent rarement un capuchon de mailles; un *bacinet* un peu allongé sur la nuque est alors lacé au camail⁵⁴⁵. Son tymbre arrondi permet de le mettre sous le heaume:

Son fort hiaume li a casse
Et le bon **bacinet** fausse,
Mes ne l'a pas en char blecie. (*Claris et Laris*, v.2212-14)⁵⁴⁶

Le *bacinet* se modifie au XIV^e siècle. Le tymbre s'allonge et devient aigu; il défend mieux la tête grâce à un prolongement sur la nuque et à une visière mobile, d'abord attachée par des vervelles et des clavettes, puis fixée sur les tempes au moyen de pivots. Dès lors, il peut se porter indépendamment du heaume comme une protection de la tête plus légère⁵⁴⁷. La visière mobile est très répandue aux XIV^e et XV^e siècles.

CHAPEL DE FER

Le *chapel* de fer est un casque léger à tymbre bombé, muni d'un bord circulaire plus ou moins saillant. Il est porté dès le milieu du XII^e siècle⁵⁴⁸ par les fantassins puis

⁵⁴⁴ Du latin populaire **baccinum*, dérivé du radical gaulois **baccus* "réceptif" (*FEW*, I, 200a – ca 1200, *basin*, ca 1225 *bacinet*). *Bacinet* est dérivé de *basin* à l'aide du suffixe –et.

⁵⁴⁵ Viollet-le-Duc date l'apparition du *bacinet* du début du XIV^e siècle (*Dictionnaire raisonné du mobilier, op.cit.*, t.6, p.157), mais il est mentionné à deux reprises dans le roman *Claris et Laris*, écrit vers 1265.

⁵⁴⁶ Voir aussi *Jehan et Blonde*, v.3993; *Claris et Laris*, v.2004; *Roman du comte d'Anjou*, v.7116-17.

⁵⁴⁷ Voir aussi *Roman du comte d'Anjou*, v.7113-17:

En esst venus tant en la vile
C'on lez pris a trente mile,
A lances et a arbalestes,
Vestus de parpains, et lez testes
Orent de **bacinés** couvertes.

⁵⁴⁸ Il apparaît dès 1160-1174 dans le *Roman de Rou*.

il est adopté par les chevaliers, car plus commode que le heaume⁵⁴⁹, et reste en usage aux XIII^e et XIV^e siècles.

Le *chapel* de fer est rarement mentionné dans les romans. La coiffure chevaleresque par excellence étant le heaume, le *chapel de fer* apparaît comme une coiffe propre à la piétaille:

Cliges a levee l'espee,
Au vilain done tel colee
Sor le **chapel de fer** massis,
A pou ne l'a el cerbel pris. (*Claris et Laris*, v.26666-69)⁵⁵⁰

VENTAILLE, vantaille

La ventaille⁵⁵¹ est une partie mobile de l'armure de tête qui se fixe au heaume et protège le cou et le bas du visage⁵⁵², pouvant descendre jusque sur la poitrine. Elle apparaît assez tôt dans l'équipement des hommes d'armes⁵⁵³ et compte un nombre important de mentions dans la littérature romanesque.

Dans nos textes, elle se met après le haubert et avant le heaume⁵⁵⁴, auxquels elle se fixe: *lacier*⁵⁵⁵ sa ventaille est donc le dernier geste avant d'engager la bataille. Dans le roman *Claris et Laris*, l'expression *laciée la ventaille* devient par sa récurrence un procédé stylistique qui traduit l'achèvement des préparatifs et la détermination des personnages avant le combat:

⁵⁴⁹ Cf. Joinville, *Vie de Saint Louis*, 243: « Endementieres que nous en veniens, je li fis oster son hyaume, et li baillai mon chapel de fer pour avoir le vent ».

⁵⁵⁰ Voir aussi *Claris et Laris*, v.22433-38.

⁵⁵¹ Du latin *ventaculum*, de *ventus* (*FEW*, XIV, 255a).

⁵⁵² La ventaille protège aussi le bas du visage comme l'illustre le contexte suivant: « Li chevaliers fu navrés de .II. tronchons de lanches par mi le cors, si les i avoit encore ambes .II. a tous les fers et paroient par mi les .II. plois du hauberc tout outre en outre; et par mi la teste estoit ferus d'une espee si que par desus la **ventaille** ne paroît pas la moitié, et tant com il en paroît, tout estoit taint del sanc et rooliee moult durement » (*Lancelot en prose*, t.VII, XXIIa 2, p.261).

⁵⁵³ Vers 1080 (*FEW*, XIV, 263a).

⁵⁵⁴ Voir aussi *Claris et Laris*, v.2029-41. Cf. *Elie de Saint-Gilles*, v.2101: « Par desor la **ventaille** li a lachiet .I. elme ». Dans le *Bel Inconnu*, le processus est inverse:

Quant ot la teste desarmee,
L'auberc li traist de blanche maille,
Quant *deslacier* ot la **ventaille**. (v.820-822)

⁵⁵⁵ *Cleomadés*, v.522; *Claris et Laris*, vv.2037, 4832, 4870, 7782, 12776, 19936.

Et roys Kados de Cornoaille,
Armez, *laciee* la **ventaille**. (*Claris et Laris*, v.19935-36)⁵⁵⁶

Pendant le combat, la ventaille peut être arrachée, désarmant ainsi la tête et le visage, car elle est fixée au heaume:

Le refist jus caïr sans faille,
Si le sace par la **ventaille**;
Le chief li desarme et la face. (*Bel Inconnu*, v.1451-53)

BAVIERE, baiviere

Comme la ventaille, la *baviere*⁵⁵⁷ est une pièce qui est "destinée à protéger le cou et le menton"⁵⁵⁸. Elle apparaît probablement dans l'armure dans la seconde moitié du XIV^e siècle, car elle est mentionnée dans *Meliador* de Jean Froissart:

Et, au retour qu'il fait arriere,
Il voit c'on ostoit la **baiviere**
De celui a cui jousté ot. (v.15552-54)

D'abord mobile, la *baviere* est attachée au casque au moyen de deux pivots. Rapidement, elle se fixe au plastron de l'armure rigide et fournit un point d'appui à la visière quand on l'abaisse.

Dans *Perceforest*, la *baviere* est présentée comme une partie du casque, ressemblant à la « pièce primitive » décrite par Viollet-le-Duc, qui est adoptée sous Charles V⁵⁵⁹:

Et lui mist le fer de la lance en la **baviere** du **heaume** de tel randon qu'il lui porta hors du chief et se tumba a terre sy anguousseusement que le chevalier en eut le viaire tout chargé de sang. (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 945-948)

⁵⁵⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.4830-32, 4867-70, 7781-82, 12774-76; *Cleomadés*, v.520-523.

⁵⁵⁷ De **baba* (*FEW*, I, 195a).

⁵⁵⁸ *God.*, I, 605; *Gay*, I, 138. C. Enlart date l'apparition de la *baviere* du milieu du XV^e siècle (*op.cit.*, p.519), tandis que Viollet-le-Duc penche pour la seconde moitié du XIV^e siècle (*Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.207). Selon Victor Gay, la *baviere* apparaît dans le premier quart du XIV^e siècle (il cite un document de 1319 en latin), mais sans être d'un usage courant avant le milieu du siècle (*Gay*, I, p.138).

⁵⁵⁹ Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.5, pp.209 (fig.), 210.

En accrochant la *baviere* avec la lance, il est donc possible d'arracher le heaume de la tête et de blesser le visage.

Dans *Meliador*, c'est le type plus tardif de la *baviere* qui apparaît⁵⁶⁰, car celle-ci s'enlève indépendamment du casque:

La l'estraint et si fort le tire
 Qu'il li fait souffrir grant martire,
 Car desous son brach tient sa tieste,
 Dont Cobastres n'a point de fieste,
 Et l'estraint si fort par maniere
 Que le **hÿaume** et le **baiviere**
 Li embare si priès des joes
 Qu'il fist la dedens bien .C. moes. (v.10774-81)

4. PROTECTIONS DES BRAS ET DES MAINS

GANTELET

Dès la fin du XII^e siècle⁵⁶¹, le haubert est pourvu de manches qui sont terminées par des gantelets de mailles en forme de moufles, appelés *mitons*. Une fente au poignet permet de les retirer et de les laisser pendre. Pour plus de confort, on les enfile sur des gants en toile ou en cuir; parfois même la partie interne du gantelet est doublée de cuir.

Dans le dernier quart du XIII^e siècle, apparaissent des mentions des *wans de balainne*⁵⁶², qui sont des gants⁵⁶³ de toile à cinq doigts, munis de plaquettes courbes de baleine articulées. A la même époque, on utilise aussi des plates de fer⁵⁶⁴: chaque doigt et le dessus de la main sont couverts d'un rang d'écaillés imbriquées, ces petites plates

⁵⁶⁰ Voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.5, pp.211-212; Enlart, *op.cit.*, p.519.

⁵⁶¹ Ils apparaissent en 1195 sur le sceau de Richard Cœur de Lion (Demay, *op.cit.*, p.114).

⁵⁶² *Le Tournoi de Chauvency* (1285), v.3803, édition Delmotte, p.142.

⁵⁶³ Formé du diminutif de *gant* et du suffixe *-et*. Première attestation en 1296 (*FEW*, XVII, 506a).

⁵⁶⁴ Cf. *Gay*, I, p.762; *Buttin*, *op.cit.*, pp.31, 61.

étant fixées à l'étoffe par de nombreux rivets de fer, de laiton ou d'argent. Plus résistant, ce type de gantelets supplantera les *wans de balainne* à la fin du XIV^e siècle⁵⁶⁵.

Malgré son importance, le gantelet est peu présent dans la littérature. Dans *Meliador*, il est mentionné comme une pièce qui signale le départ du héros, car elle est une des dernières à être revêtue:

Sa coife met et si le lace.
Lansonnès en soi se solace
Dou hÿaume mettre et assir,
Ensi qu'ens ou chief doit jesir,
Et li estraint de .II. lanieres:
J'en prise moult bien les manieres.
Apriès uns **gantelets** li baille,
Sa targe et sa lance, sans faille... (*Meliador*, v.4195-4202)

BRACHEUL, brasuel, bracieul

Le *bracheul*⁵⁶⁶ est une pièce de l'armure qui couvre les bras:

A son chevés avoit pendues
espees, guisarmes, maçues,
misericorde et fauchons
et **bracheus** et boucliers roons... (*Cleomadés*, v.2929-32)

BRACHIERE

Définie généralement comme une "garniture intérieure placée sous l'armure pour la défense des bras"⁵⁶⁷, la *brachiere*⁵⁶⁸ est composée de trois parties: l'avant-bras, la coudière et l'arrière-bras. Dans les textes, les *brachieres* semblent être apparentes:

Or sachiez bien trestout pour voir
Que noblement erent monté
Li troi chevalier et armé.
Brachieres avoient samblans

⁵⁶⁵ En 1382, Froissart cite des gantelets de baleine parmi les pièces de l'armure démodées, portées par certaines milices mal équipées (*Chroniques*, Ch.CXXXIII).

⁵⁶⁶ Du latin *brachiolum* "petit bras", diminutif de *brachium* "bras" (*FEW*, I, 484a– ca 1280).

⁵⁶⁷ *FEW*, I, 486a; *Gay*, I, p.207.

⁵⁶⁸ Dérivé de *bras* à l'aide du suffixe *-ière* (*FEW*, I, 486a – 1278).

Tout troi, riches et bien seans,
Et hiaumes d'un samblant aussi. (*Cleomadés*, v.11326-31)

BRACELET

Le *bracelet*⁵⁶⁹ est une manchette serrée qui protège le poignet. Fait de cuir bouilli, parfois recouvert d'étoffe, il est le plus souvent lacé par des aiguillettes. Le *bracelet* est mentionné dans les textes du début du XIV^e à la fin du XV^e siècle⁵⁷⁰.

Il peut être renforcé par une garniture de fer: ainsi, dans *Meliador*, il est question d'un *bracelès a clous d'or*:

De ce couvint ce Gobart estre
Ou dangier de Melyador,
Car les **bracelès a claus d'or**
Copa, et le brach li navra
Telement, que Gobars n'avra
Poir e manier espée
Dedens une demi anée... (v.3559-65)

AILETTES, SPALLIERES, GARDE-BRAS

Vers 1260⁵⁷¹, apparaissent les *ailettes*, qui se lacent aux épaules au moyen d'aiguillettes. Elles protègent les épaules des coups d'épée et contribuent à faire dévier les coups portés sur le heaume. Elles sont doublées de cuir ou d'étoffe à l'intérieur et figurent à l'extérieur les armoiries du chevalier. Les ailettes constituent la première partie rigide introduite dans l'armure. Rectangulaires, elles sont utilisées en concurrence avec les *spallieres* (*espaulieres*, *espaullieres*)⁵⁷² de forme ronde⁵⁷³. Dès 1311⁵⁷⁴, se

⁵⁶⁹ De *brachiale* (FEW, I, 484a – XIV^e siècle).

⁵⁷⁰ Voir Enlart, *op.cit.*, p.467; Buttin, *Le Guet de Genève*, p.49-51, où sont recueillis des textes de 1318 à 1480.

⁵⁷¹ Selon Viollet-le-Duc (*op.cit.*, t.5, p.14).

⁵⁷² Dérivé d'*espalle*, du latin *spat(h)ula*, de *spatha* "épée" (FEW, XII, 148a - ca 1200).

⁵⁷³ Dès la fin du XIII^e siècle, selon Enlart (*op.cit.*, p.478). Pourtant les *spallieres* sont déjà mentionnées dans le roman d'*Aliscans* (FEW, *ibid.*).

⁵⁷⁴ Effigie funéraire de Mathieu de Montmorency à Taverny, 1311 (Enlart, *op.cit.*, p.479). Dans les textes, *garde-bras* est attesté dès 1352 (D'Arcq, *Comptes de l'Argenterie*).

substitue aux ailettes le système plus pratique des *garde-bras*⁵⁷⁵: composés de trois écailles courbes posées à recouvrement et rivées sur des bandes de cuir souples, ils emboîtent parfaitement l'épaule et couvrent le bras jusqu'au coude.

5. LES ARMES

ESPEE

L'*espee*⁵⁷⁶ est une arme blanche constituée d'une longue lame et d'une poignée. C'est l'une des plus anciennes armes connues. La lame, appelée *tranchant*, *alemel* ou *brant*, est effilée et, selon les époques⁵⁷⁷, plus ou moins large et lourde:

Mais avant fu ses hiaumes frais
Et ses bonz hauberz desmailliez,
Li **branz** de **s'espee** soulliez
De sanc hideuz a regarder. (*Escanor*, v.19470-73)⁵⁷⁸

Pomel (*pumiel*, *ponmiel*)⁵⁷⁹ ou *poing* (*poin*)⁵⁸⁰ désignent le pommeau circulaire, généralement doré et émaillé. L'épée comporte aussi la croisée, qui sépare la fusée de la lame, et le quillon, ou *heudure*⁵⁸¹ (*enheudëure*, *heut*, *entrecor*)⁵⁸², qui est souvent enrichi d'or et de pierres précieuses.

⁵⁷⁵ Composé de *garde*, dérivé du verbe *garder*, et de *bras* (*FEW*, XVII, 521b; *DEAF*, 238).

⁵⁷⁶ Du latin *spatha* "battor de tisserand, spatule, épée longue", emprunté au grec *spathê*, de même sens (*FEW*, XII, 140a – ca 880).

⁵⁷⁷ Pour l'évolution des formes de l'épée, voir Enlart, *op.cit.*, p.447-517; Gay, I, p.641-643; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.359-402.

⁵⁷⁸ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLII, 151 (le *trenchant*).

⁵⁷⁹ *Claris et Laris*, v.2012 (*Et si orent bones espees / a ponmiex d'or bien neelees*); *Meliador*, vv.27635, 10788; *Lancelot en prose*, LIX, 6.

⁵⁸⁰ *Aucassin et Nicolette*, IX, 9 (*poin d'or*).

⁵⁸¹ Du francique *helt*.

⁵⁸² Voir, par exemple, *Raoul de Cambrai*, v.487-488:

Li rois li çainst l'espee fort et dure.
D'or fu li pons et toute la *heudure*.

Voir aussi *Lancelot en prose*, XLVII, 23 (*heut*, traduit dans le *Glossaire* par "poignée de l'épée") et d'autres exemples dans *T-L*, 4, 1091-1092.

Vers 1220, la ceinture se dédouble: au ceinturon s'attache une seconde ceinture plus large, une sorte de baudrier qui repose sur la cuisse. Celle-ci porte le fourreau, ou *fuerre* (*fouriel*)⁵⁸³, de *l'espee*.

Le poids de l'épée évolue entre les XIII^e et XIV^e siècles. Si au XIII^e, elle est allégée par une cannelure centrale pour permettre au chevalier de la manier d'une main, au XIV^e siècle, l'épée s'alourdit. En effet, l'apparition des pièces rigides dans l'armure oblige les combattants à porter des coups à la fois plus pesants et plus habiles, afin de percer les plates ou de trouver une jonction.

Les romans mentionnent rarement le poids parmi les qualités de *l'espee*, mais davantage sa solidité ou son aspect: *bone*⁵⁸⁴, *bele*⁵⁸⁵ et *bien fete*⁵⁸⁶, l'épée est obligatoirement *trenchante*⁵⁸⁷, *bien tranpee*⁵⁸⁸, *acérée*⁵⁸⁹, *esmolue*⁵⁹⁰, *esprouée*⁵⁹¹ et *certainne*⁵⁹². C'est une compagne à qui l'on peut accorder sa confiance⁵⁹³.

Le verbe qui désigne le geste de mettre l'épée est *ceindre* (*chaindre*)⁵⁹⁴, et la dégainer se dit *mettre la main sur*⁵⁹⁵, *traire*⁵⁹⁶, *tirer*⁵⁹⁷ ou *sachier* (*saquier*)⁵⁹⁸. La

⁵⁸³ *Meliador*, vv.27554 (*fuerre*), 27625 (*fouriel*); *Ysaïe*, § 467 (*fourrel*).

⁵⁸⁴ *Bel Inconnu*, vv.1148, 1388; *Meliador*, v.26173.

⁵⁸⁵ *Roman de la Rose*, v.15432.

⁵⁸⁶ *Roman de la Rose*, v.15431.

⁵⁸⁷ *Claris et Laris*, v.14175; *Meliador*, v.26173.

⁵⁸⁸ *Roman de la Rose*, v.15132.

⁵⁸⁹ *Bel Inconnu*, vv.1148, 1388.

⁵⁹⁰ *Claris et Laris*, v.11513.

⁵⁹¹ *Meliador*, v.26173.

⁵⁹² *Meliador*, v.3976.

⁵⁹³ Les œuvres littéraires sont nombreuses à rappeler cet attachement du héros à son épée, attachement qui est accru par la croyance très ancienne en la valeur de certaines épées dont témoignent les inscriptions, les devises ou les cris de guerre gravés sur la lame, les reliques dissimulées dans le pommeau ou encore leurs noms passés à la postérité (cf. *Chanson de Roland*, *Ogier le Danois*, *Gaydon* et d'autres).

⁵⁹⁴ *Aucassin et Nicolette*, IX, 9; *Bel Inconnu*, vv.1043, 1387; *Claris et Laris*, v.6254; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 446; t.3, XLIX, 1114 (p.p.); *Ysaïe*, §§ 67, 69.

⁵⁹⁵ *Bel Inconnu*, v.1147; *Meliador*, v.27553.

⁵⁹⁶ *Aucassin et Nicolette*, XIII, 25; *Claris et Laris*, v.12229; *Meliador*, vv.4561, 21996; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIII, 45 (p.p.).

⁵⁹⁷ *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 299.

⁵⁹⁸ *Ysaïe*, §§ 379, 405, 461.

plupart des coups sont portés de haut en bas, sur le heaume⁵⁹⁹, ce qui explique la fréquence des verbes *lever* et *haucier* (*hauchier*, *haulcier*)⁶⁰⁰; dans ce cas, il est important d'assener le coup de manière à ce qu'il ne soit pas dévié:

Et Melyador le requiert,
 Qui sus le hÿaume le fiert
 De l'**espee** qui fu certaine.
 A ce cop telement le mainne
 Que le hÿaume li trenca
 Et la coiffe après li perça
 Tant qu'il eut navrée le tieste, (*Meliador*, v.3974-80)⁶⁰¹

Régulièrement, l'épée est mentionnée parmi les armes qui composent le *harnois* du chevalier⁶⁰², ou pendant le combat pour décrire les coups savamment portés⁶⁰³.

Attribut du chevalier, *l'espee* acquiert dans la littérature romanesque une valeur symbolique: on la ceint pendant l'adoubement⁶⁰⁴, au moment de partir ou avant d'engager une bataille⁶⁰⁵; on la présente pour se soumettre à la volonté du vainqueur:

Et quant le chevalier se vey ainsy desheaumé, il commença a dire: "Ha! francq chevalier, ne me veulliez oster la vie, ains me laissez vivre! Je vous presente mon **espee** et me rends vostre prisonnier. Sauvez moy la vie!" (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XV, 277-281)⁶⁰⁶

Peinte sur le blason, l'épée représente le symbole du courage et de l'audace⁶⁰⁷.

Certains auteurs, comme Girard d'Amiens, substituent à *espee* son synonyme *brant*⁶⁰⁸: dans *Escanor*, celui-ci désigne donc à la fois la lame de l'épée et l'épée elle-même⁶⁰⁹. D'autres utilisent les deux mots en concurrence⁶¹⁰.

⁵⁹⁹ Voir *Bel Inconnu*, vv.471-472, 1146-50; *Claris et Laris*, vv.2094-99, 11510-15, 12229-36, 26666-69; *Meliador*, vv.3974-80, 18940-42; *Ysaïe*, §§ 170, 392, 416, 460; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 736.

⁶⁰⁰ *Claris et Laris*, v.26666; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 335-335; *Claris et Laris*, v.2094; *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 736; *Ysaïe*, §§ 171, 367, 392, 460.

⁶⁰¹ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.11510-15, 12229-33.

⁶⁰² *Meliador*, vv.332-333, 3290, 9234, 25966-67, 26170-76; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 580-583; *Ysaïe*, §§ 53 (dans ce contexte, l'équipement du chevalier est schématique, réduit au minimum: *escu*, *heaume* et *espee*), 454.

⁶⁰³ *Meliador*, vv. 8926-29, 10601-602, 10787-91; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 344; t.3, XLIX, 1013, LIV, 632.

⁶⁰⁴ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 431 sqq.

⁶⁰⁵ *Aucassin et Nicolette*, IX, 5-11; *Bel Inconnu*, vv.1041-43, 1384; *Meliador*, v.331-334; *Ysaïe*, § 67.

⁶⁰⁶ Voir aussi *Claris et Laris*, v.28048-50.

⁶⁰⁷ Voir le signe héraldique d'Ysaïe le Triste: une épée vermeille sur fond blanc.

⁶⁰⁸ Du germanique *brand*, ca 1080.

⁶⁰⁹ Voir *Escanor*, vv.2268, 5583, 5704-05, 15417, 15419, 15445, 15462, 16439.

Les gestes guerriers habituels donnent lieu à des expressions en moyen français comme *l'espee au poing* "prêt au combat" ou "prêt, bien décidé"⁶¹¹, *mettre l'espee au fourreau* "finir le combat, accepter la paix"⁶¹².

LANCE, lanche

La lance⁶¹³ est une arme à long bois terminé par un fer pointu. Élément du *harnois* chevaleresque, la lance est utilisée au début de l'attaque avant le combat rapproché à l'épée.

La lance est composée d'un long manche en bois, appelé *hante* (*hanste, anste*), *fust* ou *plançon* (*planchon*) et d'une poignée qui est probablement dotée d'une entaille ou, dès le début du XIII^e siècle, d'une "rondelle", garde d'acier passée dans la hampe, pour assurer son maintien (qui s'appelle l'*arestuel* (*arestil*)).

Et Franchise, qui bien s'en queuvre,
brandist la **hante** de la **lance**
et contre le vilain la lance. (*Roman de la Rose*, v.15312-14)⁶¹⁴

Le manche se termine par une lame de fer en forme de triangle isocèle allongé, qui reçoit le nom de *fer* (*fier*), d'*alemele*, de *barbel* ou de *pointe*, et dont la propriété est d'être aiguë et acérée:

L'escu au col, qui vers estoit,
Autre devisse n'i avoit,
Et sist deseur un destrier ver;
Hanste ot molt grosse a **trencant fer**.
(*Bel Inconnu*, v.2929-32)⁶¹⁵

⁶¹⁰ Cf. par exemple, dans *Claris et Laris*, vv.2034, 6216, 11494 (*brant*); vv.678, 2094, 6254, 11513, 12229, 18237, 22438, 26666 (*espee*).

⁶¹¹ Cf. Olivier de la Marche, *Mémoires*, III, 12, 169 (cité dans Di Stefano, *op.cit.*, p.300).

⁶¹² Philippe de Mezières, *Le songe du vieil pelerin*, I, 399; II, 301 (cité *ibid.*, p.301).

⁶¹³ Du latin *lancea*, qui désigne d'abord, d'après Varron, une arme de jet d'origine hispanique, peut-être gauloise (*FEW*, V, 151b – ca 1080).

⁶¹⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.2932; *Claris et Laris*, vv.7065, 12785; *Meliador*, vv.11103, 11162, 11206, 12492, 27970.

⁶¹⁵ Voir aussi *Escanor*, v.7911 (*cler*); *Claris et Laris*, v.12875 (*fer d'Alemaigne*); *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 573 (*pointe*); *Meliador*, v.3532 (*acéré*), v. 10558-59 (*pointes agues et froides*), v.11167 (*fiers acérés et agus*); vv.11243 et 11878 (*pointe acérée et froide*), v.19135 (*bon fer agu*).

Un petit étendard, le plus souvent une manche ou une *guimpe*, offertes en "druerie", est fixé à la pointe: c'est la *baniere*, le *penon* (*penoncel*), l'*enseigne* ou la *connoissance*⁶¹⁶.

La lance est ordinairement taillée dans du frêne, mais pour sa confection on utilise aussi le sapin, le sycomore, le pommier et le cyprès⁶¹⁷.

Lorsque la lance n'est utilisée que pour les joutes, elle est munie d'un fer spécial à pointe émoussée, appelé *rochet*⁶¹⁸.

Dans la littérature, la lance est représentée *forte*⁶¹⁹, *longue*⁶²⁰, *roide*⁶²¹ ou *grosse*⁶²². C'est donc sa longueur, sa rigidité ainsi que sa solidité qui sont mises en valeur par les épithètes.

Son maniement est décrit par des verbes ou des compléments de manière qui indiquent les étapes du combat: *prendre*⁶²³, *empoignier*⁶²⁴, *tenir*⁶²⁵, la lance *el poing* (*au poing, aux poings, ou puing, es puings, en son puing*)⁶²⁶ illustrent la préparation au combat; *enfautrer* ou *sur fautre* (*el fautre, ou fautre, sus fautre*), est utilisé lorsque le chevalier, au moment de la charge, appuie le fût ou le talon de la lance sur le bourrelet de feutre placé sur le devant de la selle (*fautre*)⁶²⁷:

Evous venant le tres gentil
Melyador, **lance sus fautre.**

⁶¹⁶ Cf. *Claris et Laris*, vv.1358, 28537, vv.14627 (*enseigne de paile blanc*), vv.19848, 30067 (*connoissance*); *Perceforest*, III^e partie, t.3, LIV, 676 (*baniere*); *Lancelot en prose*, L, 36 (*penon, penonciel*); *Escanor*, v.4665 (*enseigne*). Les deux derniers substantifs prennent le sens de blason dans les romans du XIV^e siècle.

⁶¹⁷ Voir par exemple, *Erec*, v.294; *Yvain*, v.6102-03; *Cligès*, v.3727.

⁶¹⁸ Cf. *Castelain de Coucy*, v.1649-50; *Tournoi de Chauvency*, vv. 725-31, 1575-76, 1960-64, 2008-09, 2064-67.

⁶¹⁹ *Claris et Laris*, v.1358; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 30; *Ysaïe*, § 367.

⁶²⁰ *Ysaïe*, § 388.

⁶²¹ *Escanor*, v.6963; *Meliador*, vv.11244, 18877; *Ysaïe*, § 367.

⁶²² *Ysaïe*, § 387.

⁶²³ *Bel Inconnu*, vv.1053, 1409; *Escanor*, v.1122; *Claris et Laris*, v.7399; *Meliador*, vv.4907, 18880, 23984; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVII, 28; XXV, 166.

⁶²⁴ *Claris et Laris*, v.1413; *Meliador*, v.18877 (*apuignier*).

⁶²⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 30.

⁶²⁶ *Escanor*, vv.3689, 4953; *Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 217; XXVI, 134; t.2, XLIII, 39; XLIV, 540; *Ysaïe*, §§ 379, 405, 406.

⁶²⁷ Cf. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.6, p.154.

Ensi c'on vient l'un contre l'autre,
 .I. chevalier a encontré. (*Meliador*, v.6616-19)⁶²⁸

Les gestes qui menacent l'adversaire sont *brandir*⁶²⁹, *bransler*⁶³⁰, *couchier*⁶³¹, *baissier*⁶³² et mettre *en arest desous l'aisselle*⁶³³. Pendant le combat, les lances sont les premières à être cassées: *froissier*⁶³⁴, *tronssonner*⁶³⁵, *rompre*.

Dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, il est fait mention de lances peintes de couleurs différentes⁶³⁶. Dans *Perceforest*, une lance porte les armoiries du chevalier:

...La royne Lydore lui avoit baillé une **lance** painte de toutes pareilles armes de l'escu. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 16-18)

Arme d'attaque majeure, la lance apparaît comme l'épée dans l'énumération des pièces du *harnois* chevaleresque, mais aussi pour louer le héros et son armement avant le combat:

Sitretost que les **lances** eurent,
 A fiers acérés et agus,
 Si se redoubla leur vertus. (*Meliador*, v.11166-68)⁶³⁷

Juste avant la bataille, le chevalier saisit la lance⁶³⁸ que son écuyer ou un héraut lui présente⁶³⁹, puis l'ajuste ou la brandit en lançant un défi à son adversaire:

Quant il eut son viaire retourné pardevers le temple, il percut que ung chevalier a blanches armes partoit de la porte en *branslant* sa **lance** pour vengier son compaignon. (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 211-214)⁶⁴⁰

⁶²⁸ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.363; *Clariss et Laris*, vv.1414, 7764, 12659; *Escanor*, vv.12332, 18912; *Meliador*, vv.6617, 13638, 19137, 21965, 25010.

⁶²⁹ *Roman de la Rose*, v.15313.

⁶³⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIV, 212, 932.

⁶³¹ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 142; t.3, XLIX, 358.

⁶³² *Meliador*, v.18300.

⁶³³ *Meliador*, v.19136. Cette position est adoptée au XIV^e siècle grâce à un crochet, fixé sur le corselet d'acier (cf. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.6, p.154).

⁶³⁴ *Bel Inconnu*, v.1096.

⁶³⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXVI, 139; t.3, XLIX, 260.

⁶³⁶ Cf. dans *Erec* v.2080 et sqq; *Dôle*, v.1944-48; *Bel Inconnu*, v.5602, 03; *Galeran*, vv.5557-59, 5657-61, 5922-23.

⁶³⁷ Voir aussi *Clariss et Laris*, vv.7396-7400, 22433-38; *Meliador*, v.331-334, 2592-2600, 3287-90, 9229-35, 10442-50, 23409-14; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 703-706.

⁶³⁸ Cf. *Bel Inconnu*, vv.361-363, 1051-53, 1407-10; *Escanor*, vv.1120-23, 4950-57, 6962-63, *Meliador*, v.4195-4202, 4904-08, 10519-25, 18876-81, 19129-39, 21846-54, 23984; *Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 217; XVI, 131, XXVI, 134; t.2, XXXIV, 30; XL, 142, 975; XLIV, 540.

⁶³⁹ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVII, 24-31; t.3, XLIX, 13-19, 972-73; *Ysaïe*, § 67.

⁶⁴⁰ Cf. *Roman de la Rose*, v.15312-14; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXV, 160-172; t.3, XLIX, 211, 931-934.

Lorsqu'un texte décrit un combat rude ou souligne la force des héros et leur habilité, les coups de lance percent les armures et les chocs brisent les lances en morceaux⁶⁴¹.

La lance est donc l'arme de combat et de joute par excellence, ainsi que l'attestent des expressions comme *plaine sa lance* "de toute la force de la lance" ; *la lance sur cuisse, au poing, à lances couchies* "prêt au combat"⁶⁴²; *aller, courre, convoier, rompre ou jouter une lance (trois lances)* "exécuter une des trois (ou les trois) courses que comporte chaque joute jusqu'à ce qu'un des chevaliers ne soit désarçonné"⁶⁴³.

DART

Le nom de *dart*⁶⁴⁴ est donné dès le milieu du XII^e siècle à une sorte d'épieu à manche court et à fer effilé. Il s'agit d'une arme de piéton, conçue pour monter à l'assaut ou charger de près, comme plus tard la baïonnette⁶⁴⁵.

Nos textes ne comptent que deux mentions du *dart*, où celui-ci côtoie d'autres armes offensives⁶⁴⁶:

Atant s'armerent li haitiez,
Lacent chaucés premierement,
Vestent haubers comunement,
Prennent escuz, lances et **dars**,
Es chevaux montent forz et gras.

(*Claris et Laris*, v.7396-7400)⁶⁴⁷

⁶⁴¹ Cf. *Bel Inconnu*, v.1091-96; *Meliador*, v.18298-18305; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXVI, 138-141; t.2, XLVI, 567; t.3, XLIX, 260, 357-362, 987-993; *Ysaïe*, § 388.

⁶⁴² Cf. Di Stefano, *op.cit.*, p.470. Dès le XV^e siècle, ces expressions signifient au figuré "prêt à l'assaut amoureux" (Di Stefano cite les *Mémoires* d'Olivier de La Marche, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, *Le Champion des Dames* de Martin Le Franc, etc.)

⁶⁴³ Voir *Meliador*, v.11069; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 57-89; voir aussi *Castelain de Coucy*, vv.1104-05, 1221, 1558-9, 5435-6.

⁶⁴⁴ Du francique **daroth* – ca 1080 (*FEW*, XV-2, 55b).

⁶⁴⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.5, p.326-327.

⁶⁴⁶ V. Gay note que « les dards sont rarement mentionnés pendant la période du Moyen âge, mais reparaisent plus tard sous le nom de demi-piques » (*Gay*, I, p.541).

ESPIÉ, espiet, espiel

*L'espié*⁶⁴⁸ est une pique à hampe courte et forte, à l'extrémité de laquelle est fixé un fer plat, large et pointu. Depuis les types les plus anciens, *l'espié* se distingue par deux ailerons fixés entre la douille et la haste des taillants, dont les dimensions augmentent avec le temps. Présent dans les textes avec des caractéristiques identiques à la lance (*fort, dur, bien tournée*⁶⁴⁹), *l'espié* est régulièrement cité à côté de celle-ci ou en tant que synonyme⁶⁵⁰:

Vestent haubers mailliez menuz,
Lacent hiaumes, prennent escuz,
Espiez et lances ont coubrees,
Ja orent ceintes lor espees. (*Claris et Laris*, v.6251-54)⁶⁵¹

GLAIVE, glave

Aux XIII^e et XIV^e siècles, *glaiue* (*glave*)⁶⁵² est un synonyme de *lance*⁶⁵³, même s'il apparaît parfois dans la littérature avec le sens d'"épée"⁶⁵⁴. Dans les textes de notre

⁶⁴⁷ Voir aussi *Meliador*, v.6812-15.

⁶⁴⁸ Du francique **speot* – ca 1080 (*FEW*, XVII, 178b).

⁶⁴⁹ Voir *Claris et Laris*, v.1359; *Meliador*, v.11105.

⁶⁵⁰ Cf. *Gay*, I, p.652. Voir *Ysaïe*, § 459, où *espiel* est à la fois synonyme de *lance* et de *glaiue*.

⁶⁵¹ Voir aussi *Claris et Laris*, v.1355-60.

⁶⁵² Du latin *gladius* "épée", probablement emprunté à une langue celtique, et qui s'est substitué au latin *ensis* (DEAF, coll.800; *FEW*, IV, 145a).

⁶⁵³ Acception attestée dès le premier quart du XII^e siècle (DEAF, coll.803). Cf. Quicherat, *op.cit.*, p.216.

⁶⁵⁴ Dès le XI^e siècle (DEAF, coll.804); d'après *FEW* (IV, 145a) et *Gay* (I, p.780), cette acception n'apparaît qu'au XIV^e. A propos d'un passage de *Claris et Laris* (v.4206-11), K.Baldinger et T-L s'opposent sur l'interprétation de *glaiue*: pour l'un, il signifie "épée" tandis que pour l'autre, il désigne « une espèce de lance, employée à jouter, et moins dangereuse que la lance proprement dite » (4, 355):

Atant es vous .II. chevaliers
Armez sor les coranz destriers!
Chaucuns tint une grosse lance;
Et Claris et Laris s'avance,
Qui lor **glaiues** orent getees
Et puis .II. lances recouvrees.

A notre avis, le sens d'"épée" ne s'impose pas ici, car les chevaliers conservent toujours leur épée pour le combat rapproché et donc ne la jettent pas; il est logique aussi qu'une lance soit remplacée par une autre qui est mieux adaptée au combat; par ailleurs, plus loin dans le roman (v.18235-38), *glaiue*, tout en étant distingué de *lance*, fait partie du même vers, ce qui suggère la même appartenance typologique:

corpus, le glaive possède toujours l'aspect et les fonctions d'une lance, les épithètes qui le caractérisent et les verbes qui décrivent son maniement étant les mêmes:

Li chevaliers si bien s'esploite
 Qu'il vient la, ne plus il ne targe,
 Le **glave** ou **poing**, ou col la targe
 Bien armés et faiticement,
 Pour faire .I. grant commencement. (*Meliador*, v.4865-69)⁶⁵⁵

Cependant, le glaive apparaît plus rarement dans les textes⁶⁵⁶: il est surtout présent dans l'énumération des pièces de l'armement du chevalier ou pour décrire le combat acharné et la force surnaturelle du héros. Il peut être chargé en revanche d'une forte symbolique, comme dans *Ysaïe le Triste*, lorsqu'Orimonde, la fille de l'Amiral, chef des Sarrasins, la promise de Marc, après en avoir fait un vœu lui confie un glaive pendant son combat contre les Sarrasins. Par la récurrence de cette image⁶⁵⁷, le glaive redevient un symbole « du baptême par la douleur », connu par les représentations de *mater dolorosa*⁶⁵⁸:

Et quant Orimonde perchut ce, sy fu toute esmarye. Mais assés tost perchut que che seroit Marcq et sez freres qui se combateroient, sy fu a grant meschief de ceur, et prya a Dieu que l'onneur de l'un et de l'autre y puist estre sauvee. Et tenoit une **glaive** en se main, et estoit vestue d'un vermel velvel tout fourré d'ermine, et y avoit sups ymages de pieres precieuses eslevees. (*Ysaïe*, § 459)⁶⁵⁹

Laiernz n'a bouvier ne garçon,
 Qui n'ait hauberc ou hauberjon
 Et hache ou espee d'acier
 Ou **glaive** ou lance por lancier.

⁶⁵⁵ Voir aussi *Claris et Laris*, v.14171-80; *Meliador*, vv.3909, 3930, 8836, 15546 (*la glave vole en .II. tronçons*); *Ysaïe*, §§ 213, 231 (*fer de glave*), § 264 (*mis le glave outre le blason*), §§ 367, 379 (*froissa le glaive*), § 456 (*abaisse se glaive*), § 462 (*forte*), § 544 (... *et Marc apoya se glave a ung arbre et sacqua s'espee*); §§ 551, 558, 590 (*et pendoient espees et glaves et aultres armeures a le porte*).

⁶⁵⁶ Parmi les textes étudiés, *glaive* apparaît à deux reprises dans *Claris et Laris* (vers cités ci-dessus) et dans les romans tardifs : *Perceforest*, *Meliador* et *Ysaïe le Triste*.

⁶⁵⁷ *Ysaïe*, §§ 459, 460.

⁶⁵⁸ Qui probablement vient de l'idée que le cœur de la Vierge fut percé lorsque son fils fut crucifié. C'est le cas par excellence d'emploi du substantif "glaive" au sens générique d'"arme", sans distinction de signification plus concrète d'"épée" ou de "lance", surtout qu'à cette époque les deux s'emploient en concurrence. Cette signification du mot *glaive* est aussi confirmée par son emploi dans *Perceforest* (III^e partie, LX, 462-468), où il n'est employé qu'une seule fois (dans la troisième partie) faisant partie de l'expression figurée *ferir au cuer d'un glaive*: « Car pour la guarison de Zellandine il fut moult joyeux, mais quant il oÿ parler de l'entreprise de Nerven, ung raim de jalousie lui entra au cuer [...] qui l'eust feru au cuer d'un **glaive**, il n'en fut sailli goutte de sang pour une douteuse froideur qui lui survint... »

⁶⁵⁹ Voir aussi *Ysaïe*, §§ 460, 462.

ESCU, escut, ecu

L'*escu*⁶⁶⁰ est un grand bouclier qui affecte la forme d'un triangle isocèle avec deux côtés courbes. D'abord ovale ou elliptique au X^e siècle, il adopte par la suite un aspect semi-circulaire avec une pointe vers le bas, et un profil légèrement bombé⁶⁶¹. Au XIII^e siècle, le haut de l'écu forme une ligne horizontale et ses dimensions diminuent. Limoges, Toulouse, Lyon et Londres sont alors les grands centres de fabrication, tandis que les écus d'Espagne et d'Allemagne⁶⁶² jouissent d'une excellente réputation. Au cours du XIV^e siècle, l'aspect des écus se modifie encore, la surface concave remplaçant la courbe convexe afin de faire dévier les coups de lance.

Dès la seconde moitié du XII^e siècle⁶⁶³, les écus sont armoriés, c'est-à-dire décorés des armoiries de leur possesseur⁶⁶⁴. Ces signes héraldiques reçoivent diverses dénominations: *connoissances (cognoissances)*⁶⁶⁵, *armes*⁶⁶⁶, *enseigne (entreseigne)*⁶⁶⁷, *blason*, *armeüres*⁶⁶⁸ ou *armoirie(s)*⁶⁶⁹.

Un écu est constitué d'une armature de fer ou de laiton qui forme au centre une bosse: la *bocle*. Souvent dorée et émaillée, sur les écus riches, on y insère une boule de métal précieux ou une pierre fine⁶⁷⁰. La boucle est généralement supprimée à partir de la fin du XIII^e siècle⁶⁷¹. Le bord de l'écu renforcé est appelé *panne (penne)*⁶⁷². A

⁶⁶⁰ Du latin *scutum* "bouclier" (*FEW*, XI, 354a – ca 1080).

⁶⁶¹ Enlart, *op.cit.*, p.450.

⁶⁶² *Claris et Laris*, v.14178.

⁶⁶³ Les premiers écus armoriés datent de 1156 (émail de Geoffroi Plantagenêt).

⁶⁶⁴ Voir Enlart, *op.cit.*, p.462.

⁶⁶⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XI, 507; XXV, 40-41; t.3, XLIX, 18.

⁶⁶⁶ *Escanor*, v.4991; *Perceforest*, III^e partie, t.1, VI, 26; XII, 437; XX, 340; t.2, XXXVII, 298; t.3, LV, 502, 508; *Meliador*, vv.5047, 7113, 8570, 13225, 24916.

⁶⁶⁷ *Escanor*, v. 4736 ; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 440 ; t.3, LV, 514 ; LVI, 33.

⁶⁶⁸ *Meliador*, vv.3340, 8601. Voir *Termes génériques, Armeüre*.

⁶⁶⁹ *Meliador*, v.8567.

⁶⁷⁰ Voir des exemples dans *God.*, VIII, 348-349. D'où le participe passé adjectivé *boclé (bouclé)* "muni d'une boucle". Cf. par exemple, *Escu ben bouclé od cristal (Horn, 381, Michel, cité dans God., I, 695)*, ou dans *Enéas*, v.6923-25:

a son col avoit son escu
o bocle d'or d'ivoire fu,
et la guige an estoit d'orfrois.

⁶⁷¹ Enlart, *op.cit.*, p.475.

l'intérieur, est fixée une courroie, la *guige* (*guiche*, *guince*)⁶⁷³, qui permet de le suspendre au cou:

Prist par la guige son **escu**,
A son col le mist maintenant. (*Escanor*, v.15330-31)⁶⁷⁴

Les *enarmes* désignent d'autres courroies, par où le chevalier passe le bras et la main afin de maintenir l'écu pendant le combat:

Et restraint entor lui ses armes,
Et prist l'**escu** par les enarmes (*Escanor*, v.2041-42)⁶⁷⁵

Sur l'armature, des planchettes de bois dur (les *ais*⁶⁷⁶) sont réunies. Elles sont maintenues par des ferrures ou des attaches d'or (les *serres*) et renforcées au centre et sur les bords par du fer, de l'or ou de l'argent.

Les écus de joute des XIV^e et XV^e siècles sont somptueusement décorés⁶⁷⁷, mais ceux qui apparaissent dans les textes littéraires, utilisés dans les combats de guerre, ne sont agrémentés d'aucun détail qui évoque une quelconque richesse.

Si les qualificatifs qui caractérisent l'écu sont rares, *bon*⁶⁷⁸ étant le plus fréquent, les verbes et les périphrases qui décrivent les mouvements effectués avec le bouclier sont nombreux. Les plus récurrents sont: *prendre*⁶⁷⁹ (*par les enarmes*, *par la guige*)⁶⁸⁰, *mettre*, *jeter*, *pendre (au col)*⁶⁸¹, *tenir (par les enarmes, en chantel, c'est-à-dire sur le*

⁶⁷² Cf. *Claris et Laris*, v.2454.

⁶⁷³ *God.*, IV, 382.

⁶⁷⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.1052-53; *Claris et Laris*, v.6217.

⁶⁷⁵ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.362; *Escanor*, vv.288-289, 1107, 5102, 7889, 12253; *Claris et Laris*, v.9753.

⁶⁷⁶ Voir *Galeran*, vv.5609, 5983; *Li romans d'Alexandre et Les quatre fils Aymon*, pp.22 et 39 (cités dans *Gay*, I, p.604).

⁶⁷⁷ « Pour avoir garny pour le roy 2 escuz à joster couvers par dedens de cuir vermeil houssé et le contrebas o veluiau vermeil feutré par-dessous et cloué sur rubans d'or de petiz clouz dorez, et les courroies recouvertes dud veluiau vermeil ». (*Compte de l'écurie du roi*, f° 24 v°) – *Gay*, I, p.603.

⁶⁷⁸ *Escanor*, v.1129; *Claris et Laris*, vv.986, 14616.

⁶⁷⁹ *Bel Inconnu*, vv.1391, 1408; *Escanor*, v.1122; *Claris et Laris*, vv.1400, 6252, 7399.

⁶⁸⁰ *Bel Inconnu*, v.362, *Escanor*, vv.2042, 5102 (*par les enarmes*), *Bel Inconnu*, v.1052; *Escanor*, v.15331 (*par la guince (la guige)*).

⁶⁸¹ *Bel Inconnu*, vv. 1051-53, 1391; *Escanor*, vv.289, 1107, 3689, 5704-05, 12253, 15331; *Meliador*, v. 10523; *Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 205; t.3, XLIX, 1114; LIII, 664; *Ysaïe*, §§ 67, 87.

côté gauche)⁶⁸² pour les gestes préparatoires; *joindre son escu (a son les senestre)*⁶⁸³, *se joindre dedens (être planté dedens)*⁶⁸⁴, *couvrir soi, targer soi (de l'escu)*⁶⁸⁵ juste avant le récit du combat; *percier*⁶⁸⁶, *estroier (troer)*⁶⁸⁷, *rompre*⁶⁸⁸, *depecier*⁶⁸⁹, *fendre*⁶⁹⁰, *froissier*⁶⁹¹ pendant le combat. Le verbe *porter* totalise le plus grand nombre d'occurrences⁶⁹², dont la majorité sont recensées dans *Perceforest*⁶⁹³. Dans les romans de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle, l'expression *porter l'escu* est toujours employée au sens de "porter les armoiries", les compléments décrivant les signes héraldiques peints sur le bouclier:

Et portoit un **escu** d'argent
A un lion rampant vermeil. (*Escanor*, v.3966-67)

Dont le premier estoit Lucas, filz au roy de l'Isle Noire, qui portoit son **escu** d'or a ung chastel vermeil. Le second estoit nommé Pelles de la Terre Sauvage, qui portoit son **escu** eschequié de blancq et de noir. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, VI, 136-141)⁶⁹⁴

L'écu apparaît dans les mêmes situations que les autres armes offensives: au moment de prendre la route, le chevalier le met au col après être monté à cheval⁶⁹⁵; avant la joute⁶⁹⁶, son écuyer ou une jeune pucelle le lui présentent:

La pucele l'**escu** li tent
Et il par le guince le prent;

⁶⁸² *Escanor*, v.288-289; *Claris et Laris*, vv.6499, 9754, 12858 (*en chantel*).

⁶⁸³ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 133; t.3, XLIX, 932

⁶⁸⁴ *Meliador*, vv.18876, 19132.

⁶⁸⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 656-657; XLIV, 244 (*couvrir soi de*); *Meliador*, v.18942-43 (*targier soi de*).

⁶⁸⁶ *Bel Inconnu*, v.443; *Ysaïe*, § 47 (*perchier*).

⁶⁸⁷ *Escanor*, v.1129; *Claris et Laris*, vv.986, 20141, 30107.

⁶⁸⁸ *Escanor*, v.4812; *Meliador*, v.6689-90.

⁶⁸⁹ *Escanor*, v.4812.

⁶⁹⁰ *Escanor*, vv.15418, 19229; *Claris et Laris*, v.30107.

⁶⁹¹ *Roman de la Rose*, v.15428; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 238 (p.p.adjectivé); 263, 464. Alors que les romans du XIII^e siècle sont marqués par le vocabulaire offensif (*estroer*, *rompre*, *dépecier*, *fendre*, *froissier*, *percer*), ceux du XIV^e font un large usage des verbes et des périphrases de la défense (*couvrir soi*, *targer soi*, *estre planté dedens*, *joindre soi dedens*, etc.). Doit-on en conclure un "assagissement" des combats ou bien une préférence portée à la tactique au détriment de la force?

⁶⁹² Quarante-deux au total.

⁶⁹³ Trente-deux sur quarante-deux.

⁶⁹⁴ Dans ce cas, *escu* est synonyme du substantif *armes* employé avec les verbes *porter* ou *vestir*. Cf.: « Par ma foy, dist Orians, telz *armes portoit* mes peres, et sans doubtte cieus l'a occis qu'en ce bois repaire » (*Ysaïe*, § 211).

⁶⁹⁵ *Bel Inconnu*, vv.267, 1391; *Escanor*, v.6962-63; *Claris et Laris*, v.2030-41; *Meliador*, v.10522-25.

⁶⁹⁶ *Escanor*, vv.1122-23, 2041-42, 12253-55, 15328-31; *Claris et Laris*, vv.1393-1400, 6250-7400; *Meliador*, v.18273-83.

Au col le mist, puis prist sa lance. (*Bel Inconnu*, v.1051-53)

Le bouclier est toujours présent dans l'énumération des pièces de l'armement⁶⁹⁷, notamment pendant la cérémonie de l'adoubement⁶⁹⁸. Durant la bataille, les coups d'épée ou de lance sont portés sur l'écu, afin de le percer et atteindre les protections corporelles; parfois les textes précisent l'endroit où le coup est donné, sur la boucle ou sur le *penne*:

Li Biaus Desconneüs ne faut:
Desous le *boucle* le fiert haut,
L'**écu** perça, l'auberc desront,
Le fer trencant li mist parfont. (*Bel Inconnu*, v.441-444)⁶⁹⁹

Mais la reconnaissance et la *desconnaissance* sont les situations dans lesquelles l'écu apparaît le plus fréquemment, lorsque les chevaliers se reconnaissent grâce aux armoiries de leurs boucliers, ou au contraire les dissimulent sous une housse afin de cacher leur identité⁷⁰⁰:

Adont le Blancq Chevalier entra au champ, qui avoit son **escu** couvert d'une verde *housse*, et le chevalier de la dame le sieuvy, son **escu** couvert d'une *housse* de cuir, car il ne vouloit point monstrier son **escu** jusques a ce qu'il seroit au champ. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 929-933)

Certains gestes symboliques sont exécutés avec l'écu: le rendre signifie admettre la victoire de son adversaire⁷⁰¹; être ramené sur son écu, périr dans la bataille⁷⁰²; accroché la pointe vers le haut, il signale la mort du chevalier:

Puis jecta sa veue a l'autre lez et y vey l'**escu** du mauvais roy de Norwegue, qui pendoit la pointe contre mont, seigniffiant que le roy avoit esté mis a mort. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLI, 272-275)⁷⁰³

⁶⁹⁷ *Claris et Laris*, vv.982-986, 1355-60, 14171-80, 14612-16; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 710; *Meliador*, v.2595-99; *Ysaïe*, § 53.

⁶⁹⁸ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 449.

⁶⁹⁹ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.459; *Roman de la Rose*, v.15428; *Claris et Laris*, vv.2452-54 (*sur la mestre penne*), 11494, 20141, 30106-107; *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 151; XXVI, 140; t.3, XLIX, 990; *Meliador*, vv.3530-33, 6889-90, 10557-58, 18305.

⁷⁰⁰ Le jeu des reconnaissances et des incognitos ainsi que les descriptions des armoiries des chevaliers sont multiples dans nos romans (voir plus loin).

⁷⁰¹ *Meliador*, v.13684.

⁷⁰² *Meliador*, v.11305-309.

⁷⁰³ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 881 et sqq.

Au figuré, *escu* signifie "protection"⁷⁰⁴. Par métonymie, il peut désigner celui qui porte un bouclier aux armoiries peintes:

Li rois Artus les a mandés
Et dist: "L'avés vous point veü,
"Ce soleil d'or au bleu **escu**?" (*Meliador*, v.29717-19)

Dans la position de complément prépositionnel du nom, *escu* accompagné de la description des armoiries, joue le rôle d'anthroponyme:

Et quant le **Chevalier a l'Escu d'Asur** entedy que l'onneur et le bruit estoient sus Carados, il en fut tant doulant que de merveilles. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 141-144)⁷⁰⁵

A l'instar de l'épée, l'écu peut recevoir un nom qui explique sa symbolique:

Ses **escuz** iert mout renomez,
Despit de mort estoit nomez. (*Roman de la Rose*, v.15509-10)

TARGE

Au XII^e siècle, la *targe*⁷⁰⁶ est un grand bouclier carré qui est utilisé en même temps que l'écu. Dans les textes littéraires, la *targe* est pesante⁷⁰⁷ et possède des lanières qui permettent de la suspendre au cou⁷⁰⁸. Dès le XIII^e siècle, le terme désigne un bouclier petit et léger, en forme d'écu ou de cœur, ou bien circulaire⁷⁰⁹. Rarement mentionnée dans la littérature du XIII^e siècle, la *targe* assure la même fonction de protection que l'*escu*, sans davantage de précision:

Honte fiert, mes ele se targe

⁷⁰⁴ Cf. dans *Meliador*, v.4036-39 et v.10336: **Escus** vous serai et amis. Voir aussi dans Di Stefano, *op.cit.*, p.285: avoir qqn a *escu* "être sous sa protection", avoir qqn soubz son *escu* "en son pouvoir, sous sa protection".

⁷⁰⁵ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 562.

⁷⁰⁶ Du francique **targa* (*FEW*, XVII, 314b – ca 1080). *FEW* donne la définition "bouclier carré".

⁷⁰⁷ Cf. *Chanson de Guillaume*, Picard, SATF, 1949, v. 720 : *Ohi, grant targe, cume peises al col*, vv.136, 371, 378, 644, 1501,

⁷⁰⁸ Cf. *Couronnement de Louis*, CFMA, 1925, v.411 : *A son col pent une vermeille targe*.

⁷⁰⁹ Selon Viollet-le-Duc, *targe* et *escu* sont synonymes jusqu'au XIII^e siècle, puis se différencient à partir du XIV^e, *escu* désignant un bouclier à pointe inférieure et *targe* un bouclier petit et arrondi (*Dictionnaire raisonné du mobilier*, t.6, p.309). Il est difficile de le certifier, car les romans du XIII^e siècle offrent peu d'occurrences de *targe* qui est généralement employé dans les mêmes situations qu'*escu*, sans compléments qui pourraient en préciser la forme.

si resnablement de sa **targe**
c'onques li cops ne li greva. (*Roman de la Rose*, v.15447-49)⁷¹⁰

La majorité des occurrences de *targe* sont recensées dans *Meliador* et *Ysaïe le Triste*, où le substantif est utilisé en concurrence avec *escu*, dans des contextes identiques, avec les mêmes verbes et qualificatifs.

L'adjectif le plus souvent associé à la *targe* est *fort*⁷¹¹, mais elle peut être *riche* et *ouvree*, au sens d'"armoriée"⁷¹². Les verbes et les périphrases verbales qui décrivent le maniement de la targe sont (*mettre*) *au col*⁷¹³, *porter*⁷¹⁴, *estre armé de*⁷¹⁵, *estraindre*⁷¹⁶, *embracier* "mettre sur le bras"⁷¹⁷, (*re*)*boucler*⁷¹⁸ "fixer les courroies après les avoir serrées autour du bras" et *desboucler*⁷¹⁹, *se joindre dedens*⁷²⁰, ainsi que le verbe dérivé de *targe*, *targier*⁷²¹ et le réfléchi *se targier*⁷²².

La targe peut se substituer à l'écu dans l'énumération des pièces du *harnois* chevaleresque⁷²³. Comme celui-ci, elle est citée dans les préparatifs de la joute⁷²⁴ ou pendant le combat, lorsque le chevalier assène des coups sur le bouclier de son

⁷¹⁰ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.15435; *Claris et Laris*, v.9882.

⁷¹¹ Cf. *Roman de la Rose*, v.15435; *Meliador*, vv.7114, 23421.

⁷¹² Voir *Meliador*, v.2742-46:

Qui portoit une **targe** *ouvree*,
De vermeil toute coulourée,
A une bleue dame en mi,
La quele dame, je vous di,
Portoit une couronne d'or.

Comme pour l'écu, les armoiries peintes sur la targe sont souvent décrites dans nos romans (cf. *Meliador*, vv.2742-46, 3292-95, 3407-08, 3510-12, 3760, 4768, 5051-52, 7113-15, 7372, 9421-23, 10921-23, 14841-43, 23424-25, 26300-302, 27504-05).

⁷¹³ *Meliador*, v.4867; cf. *escu* ci-dessus.

⁷¹⁴ *Meliador*, vv.2742, 3511, 7371, 14840.

⁷¹⁵ *Meliador*, v.3406-07.

⁷¹⁶ *Meliador*, v.5644.

⁷¹⁷ *Meliador*, v.9882.

⁷¹⁸ *Meliador*, v.5644. Cf. pour *escu*, *Meliador*, v.5987-88:

Si roit que les **las** li descire,
Dont li **escus** estoit **bouclés**.

⁷¹⁹ *Meliador*, v.11270.

⁷²⁰ *Meliador*, v.21998. Cf. la même expression pour *escu*, *Meliador*, v.19132.

⁷²¹ *Meliador*, v.22082.

⁷²² *Roman de la Rose*, v.15447. Cf. pour *escu*: *Meliador*, v.18942-43.

⁷²³ *Meliador*, vv.3289-90, 9234, 21849-50, 23410-14.

⁷²⁴ Voir *Claris et Laris*, v.9881-82; *Meliador*, vv.4195-202, 4865-69, 5637-44, 21849-50, 21998.

adversaire ou se couvre pour se protéger⁷²⁵. Les situations de reconnaissance sont fréquentes également, les armoiries peintes sur la targe permettant d'identifier son possesseur:

Ce chevalier, je sçai de voir
Que Sorelais estoit nommés,
Moult prisiés et moult renommés
D'armes et de chevalerie,
Et portoit pour armoierie
Une **targe** toute dorée. (*Meliador*, v.7367-72)⁷²⁶

*Blason*⁷²⁷ est un synonyme d'*escu* et de *targe*, qui est mentionné quelquefois dans nos œuvres. Il apparaît dans les mêmes contextes: dans les énumérations⁷²⁸, lorsque le chevalier reconnaît son adversaire d'après les armoiries de son bouclier⁷²⁹ ou encore pendant le combat, quand la lance ou l'épée frappent le blason:

Et Ysaïe l'assena par tel guise qu'il lui fist passer le fer et le fust parmi le **blason**, entre lez armures et les costés. (*Ysaïe*, § 125)⁷³⁰

Par métonymie, le *blason* peut désigner les armoiries ainsi que le chevalier lui-même:

Cescuns sen ordenance prise
Et dient qu'il est vaillans homs,
Et que li et li *bleus blasons*
Font la moult a recommander. (*Meliador*, v.29405-08)⁷³¹

D'autres armes offensives sont citées dans les textes de notre corpus, mais plus rarement, comme la *hache* et l'*arbalète*.

⁷²⁵ Voir *Roman de la Rose*, v.15448, *Meliador*, v.23421.

⁷²⁶ Voir *Meliador*, vv.2742-46, 3406-08, 3510-12, 3759-62, 4765-69, 7113-15, 7372-73, 9422-23, 10921-23, 14838-43, 26300-02, 27504-505.

⁷²⁷ De **blaso* – fin XII^e siècle (*FEW*, I, 402b).

⁷²⁸ Cf. *Clariss et Laris*, v.14171-80.

⁷²⁹ Cf. *Meliador*, vv.8566-75, 8608-17, 9418-23.

⁷³⁰ Voir aussi *Ysaïe*, § 264.

⁷³¹ Voir aussi *Meliador*, v.6870-73.

La **HACHE**⁷³², qui est formée d'une large lame fixée à un long manche en bois, est une arme offensive ancienne⁷³³. La littérature montre qu'elle est utilisée aussi bien par les hommes de pied que par les chevaliers⁷³⁴. A la fin du XIII^e siècle, elle est pourvue d'une pointe aigue derrière le tranchant, avec un manche court pour les cavaliers. Devenant au XIV^e siècle une arme de taille et d'estoc, la hache est parfois plus efficace que l'épée:

Et quant il senti le cop, sy fiert Salphur de se **hache** sur le heaume sy qu'il le fendy le cervelle, sy quey mors. (*Ysaïe*, § 456)⁷³⁵

L'**ARBALETE** (*arbaleste, aubalete, arcbasestre*)⁷³⁶ est une "arme de trait rapide, composée d'un arc d'acier bandé avec un ressort et monté sur un fût qui reçoit la balle ou le trait". Cette arme très ancienne, équipant déjà l'armée romaine, est prohibée par un décret du second concile de Latran en 1139. Réintroduite dans l'armement par Richard Cœur de Lion moins d'un siècle plus tard, elle reste en usage jusqu'au XIV^e siècle malgré les interdictions réitérées du pape.

Cette arme meurtrière, qui ne fait l'objet que de vagues mentions dans nos textes, est un élément du *harnois* de l'homme d'armes:

En esst venus tant en la vile
C'on lez prisa a trente mile,
A lances et a **arbalestes**,
Vestus de parpains, et lez testes
Orent de bacinés couvertes. (*Roman du comte d'Anjou*,
v.7113-17)⁷³⁷

⁷³² Du francique **hâppia* "serpe" (*FEW*, XVI, 144b). Sur la symbolique de la hache, voir Ch. Raynaud, « A la hache ! » *Histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale (XIII^e – XV^e siècles)*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

⁷³³ Connue sous le nom de *hache danoise*, c'est une arme propre aux peuples germaniques. Les Francs, au V^e siècle, se servent déjà de haches appelées *franciques* (voir Viollet-le-Duc, *op.cit.*, t.6, p.3).

⁷³⁴ Voir *Clariss et Laris*, v.18235-38; *Ysaïe*, §§ 454 (2 occurrences), 456, 459.

⁷³⁵ Cf. les épithètes de *hache* dans *Ysaïe*, § 454: « Mars estoit couvers d'inde velvel semé de testes de dames d'or, sy prinist une *grant hache pesans* et *fors*, et son espee et une targe et caucha ungz espourons ».

⁷³⁶ Du latin *arcuballista* (*FEW*, XXV, 109a – 1080).

⁷³⁷ Voir aussi *Clariss et Laris*, v.6607; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 363.

Seul le roman *Escanor* décrit de façon détournée la vitesse de trait de l'arbalète:

Mesire Gavainz se fu joins
Sour le cheval; par mout grant ire [...]
Lors prist le cheval a brochier
Des esperons, et il li vait
Plus tost c'arbaleste ne trait. (v.2052-53...2056-58)

SYNTHÈSE

1. ÉTYMOLOGIE

La grande majorité des termes de notre étude sont d'origine latine, mais nous avons relevé un certain nombre de substantifs qui ont une autre provenance. Elle peut être germanique: *robe, heuse, houseau, coife, brosder; cote, hérigaut, housse, gant, guimpe, touaille, huve, giron, broigne, haubert, heaume, esperon, hache, espié, dart, targe*; gauloise: *braies, braiel, chemise, bacin(et)*; celtique: *cloche*; flamande: *escarlate, brussequin*; arabe: *auqueton, tabart, camelot, camelin, siglaton*; grecque: *samit, cendal, dyaspre*; slave: *sourquenie, sable*; iranienne: *garnache*, anglaise: *houppelande*. Certains mots, comme *cloche, coife* ou *chemise* sont parvenus en ancien français par l'intermédiaire de leur forme latine: **clocca, *cofea* et **camisia*.

La couche des mots d'adstrat dans le vocabulaire du costume est donc loin d'être négligeable, ce dernier s'étant enrichi au contact des autres civilisations, hostiles ou pacifiques. Ainsi, lors de la conquête de la Gaule, les Romains ont-ils emprunté aux Gaulois le nom des objets qu'ils ne connaissaient pas: ils ont assimilé dans leur vocabulaire, entre autres, les termes *chemise* et *braies*, qui désignent des vêtements portés sous un climat assez rigoureux.

De même, l'armée romaine a vite intégré le nom des pièces d'armement des Germains, car une grande partie de la terminologie militaire est d'origine germanique: *haubert, broigne, heaume, gambison, esperon, hache, dart, espié* et *targe*.

Les emprunts aux langues slaves, à l'arabe, au grec et au persan (*sable, sourquenie, auqueton, camelot, camelin, siglaton, samit, cendal, dyaspre, garnache*) sont l'écho des relations commerciales de l'Occident avec l'Orient; ceux au néerlandais (*escarlate, brussequin*) témoignent de l'efflorescence de l'industrie textile dans les pays

du Nord. Enfin, l'emprunt à l'ancien anglais du mot *houppelande* atteste de la circulation des modes au XIV^e siècle.

Mis à part ces substantifs déjà utilisés au XII^e siècle, d'autres apparaissent dès la fin du XII^e, et surtout aux XIII^e et XIV^e, pour désigner de nouvelles pièces du vêtement, leur formation étant soumise à un certain nombre de régularités:

1. Les pièces du costume civil sont désignées d'après:

a) le matériau utilisé pour leur confection – *fustaine, blanchet, auqueton, siglato*n; *pelico*n;

b) la manière de leur fabrication – *doublet, pourpoint, gambison*;

c) l'appréciation du vêtement – *cotte hardie*;

d) leur place dans le costume – *surcot*;

e) la partie du corps qu'elles couvrent ou protègent des intempéries – *corset, garde-corps*;

f) leur forme – *cloche, housse, coquille* (du chaperon).

2. Les coiffures (ou leurs accessoires) d'après:

a) la partie qu'elles couvrent – *couvre-chief*;

b) leur forme – *cornes, touret, cercle, crespinete*;

c) l'étoffe qui sert à leur confection – *bonnet*;

d) leur fonction – *treçons*.

3. Les chaussures d'après:

a) le matériau qui sert à leur confection – *cordoans, cherboles, bobelins*;

b) leur provenance – *poulaines*.

4. Les tissus d'après:

a) leur couleur – *brunete, burel, pourpre, osterin, sanguin, vert, gris, ysenbrin, azur, pers, jaune, noir, rosé*;

- b) leur dessin – *roïé, dyaspre, marbré*;
- c) leur texture – *velours, camelin, camelot*;
- d) leur provenance – *tartaire, damas, tire, tiretaine, baudequin, bougran*;
- e) leur technique de fabrication – *escarlate*;
- f) la plante dont on tire le fil – *chanvre, auqueton*.

5. Les pièces de l'armure d'après:

- a) la partie du corps qu'elles protègent - *cervelière, bracheul, brachiere, bracelet, espaullieres, gorgiere, garde-bras, greve, genouiliere, cuissot, cubitiere (coudiere)*;
- b) le matériau qui sert à leur confection – *auqueton, cuirie, cotte de fer, chapel de fer, chausses de fer*;
- c) leur fonction – *cote a armer (cotte d'armes)*.

On remarque donc qu'en ancien et moyen français, il existe pour le costume un grand nombre de dénominations qui sont "relativement motivées", pour reprendre les termes de Saussure, surtout parce que la plupart de ces termes sont de formation récente. D'autres perdent leur "motivation" première ou sont "remotivés" par les auteurs et les copistes: ainsi, le substantif *cote*, issu du francique **kotta* signifiant "manteau de laine grossière"⁷³⁸, est parfois transcrit dans les textes des XIII^e et XIV^e siècles sous la forme *coste*⁷³⁹, qui fait référence à *coste* "côte, flanc" du latin *costa*.

⁷³⁸ FEW, XVI, 346; Bl.-v.W.; Gamil.

⁷³⁹ Voir Guillaume de Dole, v.4343-44: *Sor chemise blanche aflouree / Ot vesti la coste*; God., IX, 214: « Une **coste** simple a femme de drap violet ». (1381, *Grands jours de Troyes*, A. N. X^{1a} 9183, f^o 46 r^o); *id. ibid.*, II, 328: *Estroites et sans fronces leurs costelles estoient*. (Jehan de Meung, *Testament*, 879, Méon.)

2. MORPHOLOGIE

Il existe donc un certain nombre de termes qui sont élaborés en ancien ou moyen français, la plupart aux XIII^e et XIV^e siècles. Ils sont formés à partir du "fond primitif" par dérivation ou par composition, la partie la plus représentative étant l'armure militaire.

Dérivation

La majorité des termes dérivés forment le couple substantif → substantif et, à de rares exceptions près, verbe → substantif ou substantif → verbe. On distingue plusieurs modes de dérivation: l'affixation (la suffixation dans la plupart des cas), la dérivation régressive et la dérivation impropre.

1. *Affixation*

1.1. Suffixation

Les suffixes employés pour former les mots sont tous d'origine latine:

- *on*, du latin *-ōnem*, initialement de valeur expressive, diminutif en ancien français, donne les substantifs *treçon* (de *trece*), *pelicon* (de *pelice*), *chaperon* (de *chape*) et *haubergeon* (de *hauberc*);

- *et(t)(e)*, de *-ittum/ -ittam*, suffixe diminutif: *doublet* (de *double*), *corset* (de *cors*), *crepinete* (de *crepine*) et *soleret* (de *soler*);

- *el(e)*, de *-ĕllus*: *braiel* (de *braie*) et *cotel* (de *cote*);

- *el* et *et*: *gantélet* (de *gant*) et *bracelet* (de *brac*);

- *ot(t)(e)*, du diminutif *-ottum / -ottam*: *cuisot* (de *cuisse*);

- *ier(e)*, de *-arium / -aria*: les termes d'armure *cerveliere* (de *cervel*), *brachiere* (de *brac*), *espaulliere* (d'*espalles*), *genoilliere* (de *genoil*) et *cubitiere* (de *cubitum*);

- *oer*, de *-ōrium*: *treçoer* (de *trece*);

- *eure* (-*ure*), de *-ūra*, qui signifie "ensemble formé par la réunion de plusieurs choses de même espèce"⁷⁴⁰: *chasseüre* (de *chausse*);

- *eul*, de *-iolum*, combiné au radical *brac*: *bracheul*;

- *ail*, de *-acūlum*: des noms d'accessoires comme *fermail* (de *fermer*).

1.2. Préfixation

Le préfixe *sur-*, du latin *sūrsūm*, s'ajoute au radical *cot-* pour donner *surcot*.

2. *Dérivation régressive*

Afiche est un substantif dérivé du verbe *afichier*.

3. *Dérivation impropre*

De nombreux noms de tissus sont créés sur ce procédé, les adjectifs qui désignent la couleur, le dessin ou la provenance des étoffes se transformant en substantifs: le *vert*, le *jaune*, le *rosé*, la *brunete*, l'*ysenbrin*, le *pourpre*, l'*osterin*, le *sanguin*, l'*azur*, le *pers*, le *dyapré*, le *roié*, le *marbré*, le *tartaire*, le *baudequin*, etc.

Composition

1. Les composés à base nominale sont: *robe linge*, *cotte hardie*; ceux formés selon le schéma *N de N*: *chapel d'orfois*, *chapel de fer*, *chapel de paon*, *cotte de fer* (*cotte de mailles*), *chausses de fer*. Dans les deux cas, la motivation du substantif composé est encore bien sensible.

2. Les composés à base verbale: *garde-corps*, *garde-bras*, *couvrechief*.

⁷⁴⁰ K. Nyrop, *op.cit.*, t.3, pp.149-150.

Il faut noter que les termes les plus courants et les plus populaires forment des centres morphologiques, organisant autour d'eux des familles de mots. Enumérons-en quelques-uns:

1. le substantif *chauce* réunit autour de lui *chausseüre*, *chaucement* (*cauchement*), *chaucement*, *chaucier*, *chaussant*;

2. le substantif *cote*: *cotel* "cotte de mailles", *cotele* (*cotelette*) "robe de femme", *cotelet* et *coterel* "cotte d'armes", *cote hardie*, *cotidian* "vêtement de tous les jours";

3. le substantif *cors*: *corset*, *corselet*, *corsetiere* ("bourse ou ceinture s'attachant au corset") et *garde-corps*;

4. le substantif *chape*: *chapete* "petite chape"; *chapel*, *chapelet*, *chapelier*; *chaperon*, *chaperonner*, *chaperonnee*.

Enfin, on remarque que les parties du corps humain peuvent servir de base aux dénominations des pièces du vêtement, surtout celles de l'armure: *couvrechief*, *cerveliere*, *col*, *gorgerette*, *gorgiere*, *col*, *poitrine de fer*, *corset*, *garde-corps*, *espaulliere*, *garde-bras*, *avant-bras*, *brachiere*, *bracheul*, *bracelet*, *cubitiere*, *cuissot*, *jambiere*, *genoilliere*.

3. SÉMANTIQUE

L'étude du vocabulaire féodal a permis de percevoir le caractère à la fois original et composite du vocabulaire vestimentaire: original dans sa correspondance aux réalités nouvelles et composite parce que, pour la période étudiée, il réunit des mots d'origines différentes.

Les termes qui désignent les parties du costume étant fort nombreux et hétérogènes, et notre but n'étant pas de réaliser une étude sémantique exhaustive, nous

avons choisi de ne présenter que quelques phénomènes liés à l'appréhension du costume, aux niveaux synchronique et diachronique.

a. Aspect synchronique

Avant de procéder à une analyse sémantique des termes du costume, il nous semble nécessaire de faire quelques préambules. Il est relativement difficile d'analyser au niveau synchronique des termes désignant des *realia* qui, d'une part, possèdent une multitude de formes, et de l'autre, changent rapidement dans le temps⁷⁴¹. Nous avons donc choisi de travailler avec des *archétypes* vestimentaires (cette notion nous aidera à l'analyse littéraire des œuvres narratives) et de prendre en compte uniquement les critères permettant de distinguer ces termes⁷⁴².

Six groupes de mots sémantiquement bien définis se dégagent dans le vocabulaire vestimentaire. Il s'agit de termes désignant:

- les vêtements
- les coiffures
- les chaussures
- les accessoires
- les matériaux
- l'industrie du vêtement

La même distinction sémantique est observée à l'intérieur de chacune des deux grandes catégories du costume civil et du costume militaire⁷⁴³. On peut alors distinguer les champs sémantiques des mots qui ont pour composante commune la partie du corps humain qu'ils couvrent.

⁷⁴¹ Même si le point de vue ancré est que le costume médiéval n'évolue que très lentement, « sous le poids de la tradition » (voir, par exemple, G. Matoré, *Le vocabulaire de la société médiévale*, Paris, 1985, p.220 et sqq.), notre étude montre au contraire le grand dynamisme aussi bien du vêtement que de son vocabulaire durant les XIII^e et XIV^e siècles, qui va s'accéléralant les siècles suivants.

⁷⁴² Nous ne prendrons en compte que des sèmes « catégoriels » pour les termes au sujet desquels nous n'avons que très peu de renseignements (catégorie "manteaux" pour *hargau*, *tabart*, *houce*, *garnache*).

⁷⁴³ Nous rappelons que nous n'étudions pas le costume ecclésiastique.

1. Costume civil:

- a) vêtements de dessous: *braies, chausses, chemise*;
- b) vêtements intermédiaires: *doublet, blanchet, futaine, peliçon*;
- c) vêtements de dessus: *chainse, bliaut, cote, surcot, cote hardie, sourquenie, corset, garde-corps, pourpoint, jaque*;
- d) pardessus: *mantel, chape, cloche, housse, hargau, garnache, tabard, pelice, houppelande*;
- e) coiffures: *couvrechief, guimpe, touaille, voile, treçoer, chapel, couronne, cercle, cornes, touret, chaperon, aumusse, coife, cale, huve*;
- f) chaussures: *solers, heuses, housiaux, estivaux, botes, escharpins, cherboles, bobelins*.

On relève trois groupes annexes:

- g) accessoires: *ceinture, bourse, aumosniere, aniel, fermail, affiche, gants*;
- h) matériaux: étoffes (de soie, de laine, de fil) et pelleterie;
- i) industrie du vêtement: *faire, ouvrier, tailler, tistre, cousdre, charpir, brouder, engoler*.

2. Costume militaire:

- a) vêtements de dessous: *braies, chausses, chemise*;
- b) vêtements intermédiaires: *auqueton, gambison, pourpoint*;
- c) vêtements de dessus: *haubert, broigne, cuirie, brigantine*;
- d) pardessus: *cotte a armer (gonne, coterel), tabart, garnache, gambison, pourpoint*;
- e) coiffure: *cerveliere, coife, heaume, chapel de fer, bacinet*;
- f) chaussures: *solerez*;

g) accessoires: pièces de métal de l'armure (*ventaille, baviere, gantelet, bracheul, brachiere, bracelet, garde-bras, cuissot, genoilliere, grève, poulain, ailette, espaulliere, cubitiere*); armes offensives et défensives (*espee, brant, glaive, lance, dart, espié, escu, targe, blason, hache, arbalete, esperons*);

h) matériaux: *acier, fer, or, argent*;

i) industrie du vêtement: *doublier, treslice* (pour le haubert), *safrer, blanchir, acérée, tranpée* (pour l'*espee*).

On remarque que certains termes changent de groupe, ce qui s'explique par le passage des vêtements de dessous au dessus, mais les termes les désignant, eux-mêmes, ne changent pas (par exemple, *auqueton, pourpoint, peliçon*). D'autres circulent entre les catégories⁷⁴⁴ des costumes civil et militaire, où les vêtements de dessous sont identiques: *chapel (de fer)* et *chausses (de fer)* sont communs aux deux catégories lorsque le complément *de fer* est omis⁷⁴⁵; les *ailettes* et les *espaullieres* sont également adoptées par le costume civil, ainsi que les *moufles*⁷⁴⁶; les termes *gant* et *solers*, par la modification de leur forme (*gantelet, solerez*), signalent leur appartenance à la catégorie du costume militaire⁷⁴⁷.

⁷⁴⁴ Cf. R. Barthes: « La sémantique de la Mode est si fluide qu'il arrive couramment que le signifiant d'un groupe appartienne aussi à un autre groupe [...], le signifiant commun à plusieurs groupes n'a peut-être pas la même valeur ici et là, tout comme deux synonymes de la langue... » (R. Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967, p.198).

⁷⁴⁵ Dans ce cas, le contexte seul (micro- et/ou macro-) suggère la signification exacte du terme:

Blanchandin qui un roi enchaucé;
Tranchié li a la dextre **chaucé**,
Et la chanbe per le trumel. (*Blancandin*, v.5453-55)

Chauce peut être défini comme "chausse de fer" grâce au microcontexte qui évoque le combat, mais aussi au macrocontexte:

Molt sont riche li esperon,
Et li rois hardiz et felon,
Chaucés li lacent a fresel
Dont les *mailles* et li tassel
Estoient d'argent neelé,
Faites furent d'antiquité. (*Ibid.*, v.4325-30)

⁷⁴⁶ On appelle *moufles* les manches évasées du haubert qui couvrent le poignet et la main. Le terme est repris par le costume civil dans la seconde moitié du XIV^e et le premier quart du XV^e siècle.

⁷⁴⁷ Cette structure sémantique peut être représentée par un **schéma** (voir Annexe 1).

Le **schéma**⁷⁴⁸ montre que le vocabulaire de la tenue militaire change peu au cours des XIII^e et XIV^e siècles, les perfectionnements amenant surtout de nouveaux mots pour désigner les protections rigides sur les membres du corps. En revanche, la terminologie du costume civil s'étoffe pour nommer de nouveaux vêtements.

Il est intéressant d'étudier les relations hiérarchiques au sein de chacun des groupes sémantiques. Ainsi, pour "ensemble des vêtements du costume civil, à l'exception de la chemise", on dit *robe*, par opposition à *harnois* pour le costume militaire. Pour "vêtement qui couvre la partie inférieure du corps", on dit *chausseüre*, *chaucement(e)* (*cauchement*⁷⁴⁹), ou *chauce*; ces substantifs sont à la fois synonymes entre eux et hyperonymes de *chausses*, de *braies* et de tous les vocables qui font partie du champ sémantique de "chaussures": *solers*, *heuses*, *housiaux*, *estivaux*, *bobelins*, *cherboles*, *botes*, *escharpins*. Les mots *robe linge* et *drap(s) linge* sont hyperonymes de *braies* et de *chemise*; *robe* l'est de tous les vêtements de dessus et des pardessus⁷⁵⁰ et, dans son acception plus restreinte de "vêtement de dessus", de *cote*, de *sourquenie*⁷⁵¹, de *cotte hardie* et de *surcot*. Parmi les variantes de *surcot*, on distingue *cotardie*, *sourquenie*, *corset*, *garde-corps*, *pourpoint* et *jaque*. Concernant la coiffure, on différencie plusieurs ensembles de termes: celui des voiles (*guimpe*, *couvrechief*, *toaille*, *voile* et *huve*), des *coifes* (*coife*, *cale*), et de ce qu'on appellera à la fin du XIV^e siècle les "atours" (*touret*, *cornes*, *hennins*). L'hyperonyme *chapel*, qui s'emploie pour désigner la majorité des coiffes féminines et masculines, peut être synonyme dans ses autres acceptions de *cercle* et de *couronne*; il faut enfin citer *aumusse* et *chaperon*, les

⁷⁴⁸ Voir Annexe 1.

⁷⁴⁹ *Ysaïe*, § 491.

⁷⁵⁰ Dans ce cas précis, nous entendons *robe* dans son acception technique d'"ensemble de *garnements*, y compris le manteau".

⁷⁵¹ Cf. dans le *Roman de la Rose*, v.1214-18:

Mout fu bien vestue Franchise,
car nule robe n'est plus bele
de sorquenie a demoiseile;
fame est plus cointe et plus mignote
en sorquenie que en cote.

deux ayant une forme d'aumusse, le chaperon constituant une coiffe à part dès le milieu du XIV^e siècle.

Si les relations **hyperonyme** / **hyponyme** sont évidentes pour le costume civil, elles le sont moins pour la tenue militaire, où chaque pièce porte un nom, et où le lexique est organisé en groupes sémantiques, énumérés ci-dessus. Les seuls hyperonymes qui réunissent ces mots sont *harnois* (*hernois*) pour l'ensemble de l'équipement, ainsi qu'*armure* et *armes*, lesquels peuvent être synonymes, qui désignent successivement l'"équipement complet", l'"armure du corps" et les "armes offensives". Le contexte seul permet de définir correctement le vocable.

Il faut attirer l'attention aussi sur un grand réseau de **synonymes** vestimentaires dont disposent l'ancien et le moyen français: contextuels (ou fonctionnels⁷⁵²), malgré leurs différences sémantiques, ils se substituent mutuellement dans les textes, surtout dans les textes en vers pour des raisons rythmiques, mais aussi dans les romans en prose par souci d'éviter les répétitions. Ce qui les rapproche, c'est leur capacité généralisante de désigner un vêtement ou un accessoire-type, qui est largement exploitée par la littérature de fiction. Les principaux synonymes sont: *cote* / *robe*⁷⁵³; *robe* / *surcot*⁷⁵⁴; *robe* / *habit* / *drap(s)*; *surcot* / *pourpoint*⁷⁵⁵; *cote a armer* / *coterel* / *gonne*; *haubert* / *cotte de mailles* / *broigne* / *cotte de fer*; *pourpoint* / *gambison* /

⁷⁵² Cf. G. Gougenheim, *Etudes de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p.254. Comparant l'emploi de *osberc* et *bronie* dans la *Chanson de Roland*, il en conclut que « rien dans le poème n'indique la différence entre les deux et fonctionnellement ils sont synonymes ». Voir aussi Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1944 (2^e éd.), p. 40 : « Les équivalences fonctionnelles [ce sont] des pièces du système grammatical qui peuvent s'échanger au nom de leur fonction commune, sans que leurs valeurs sémantiques et stylistiques soient nécessairement identiques ».

⁷⁵³ Dans l'acception "vêtement de dessus".

⁷⁵⁴ « Lors fist samblant qu'elle fust courchie, sy l'ahert par le pan de son **surcot** en disant: "Or cha, monstres, venés vous ent!" En ce disant ly desquire le pan de sa **robe** et le roy en rit » (*Ysaïe*, § 156).

⁷⁵⁵ Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, lorsque le pourpoint devient un vêtement courant.

*auqueton*⁷⁵⁶; *chapel / couronne / cercle; coife / cale; pan / giron; col / cheveçaille; fermail / affiche; treçoer / escu / targe / blason; lance / glaive / espié; espee / brant.*

Chaque vêtement possède une ou plusieurs caractéristiques qui lui sont propres et le distinguent des autres pièces du costume, en fonction de quoi il est employé dans un contexte choisi. L'essentiel de ces caractéristiques peut être présenté sous forme d'oppositions ou de qualités "marquantes" qui nous aident à mieux comprendre la sémantique, mais aussi la sémiotique du costume.

Masculin / féminin

Dans le costume civil, les mêmes termes sont utilisés pour désigner les vêtements masculins et féminins. Cependant, si le costume des deux sexes n'est pas nettement distingué⁷⁵⁷, l'armure apparaît comme la tenue masculine par excellence et le vêtement masculin paysan reste court par nécessité.

En effet, au Moyen Age, la plupart des vêtements se ressemblent, ne se différenciant que par la forme et par la longueur: ainsi, au cours du XIII^e siècle, la cotte masculine descend du mi-mollet à la cheville, tandis que la robe des femmes demeure longue parfois munie d'une traîne. Les surcots ouverts masculin et féminin se ressemblent à l'origine, mais rapidement celui des femmes, dont les ouvertures s'élargissent, devient très cintré et est bordé de fourrure, apparaissant dans l'iconographie comme exclusivement féminin. La *houppelande* féminine se distingue dans les premiers temps par l'absence d'ouverture sur le devant et une ceinture passée très haut sous la poitrine. Les exemples sont nombreux: on peut citer encore le *corset*, la cotte qui est pourvue d'un décolleté chez les femmes et la robe qui est ajustée à la taille et à la poitrine et prolongée par une traîne dans sa variante féminine, etc.

⁷⁵⁶ Les trois au sens de "protection du corps" placée sous le haubert.

⁷⁵⁷ Voir, par exemple, G. Matoré, *Le vocabulaire de la société médiévale*, op.cit., p.222.

Le seul vêtement proprement masculin sont les *braies*, lesquelles sont devenues le symbole de la virilité et du pouvoir masculin dans le ménage. L'exclusivité masculine de la *housse* ou du *tabart* est moins évidente. Quant aux femmes, elles adoptent la *sourquenie*, même si au début elle est portée aussi par les hommes. Leur cote, qui prend le synonyme de *robe*, tout en conservant sa longueur, se prête à une multitude d'extravagances.

Toutefois une séparation plus nette entre les vêtements masculins et féminins se produit au milieu du XIV^e siècle, quand le costume des hommes raccourcit et adopte de nouvelles pièces comme le *jaque* et le *pourpoint*.

En ce qui concerne les autres parties du costume civil, le constat est à peu près identique: parmi les coiffes, le *chapel* (*d'orfois*, de *fleurs*, de *métal*), le *cercle*, la *couronne*, le *chaperon*, l'*aumusse*, la *coife*⁷⁵⁸ et la *huve* sont communs aux deux sexes. Tous les voiles sont féminins (la *guimpe*⁷⁵⁹, le *couvrechief*, la *touaille*⁷⁶⁰, le *voile*), ainsi que les coiffures et leurs accessoires comme le *treçoer* et les *treçons*, les *guindes*, la *crepinete*, le *touret*, les *cornes* et le *hennin*; le *bonnet*, la *toque* et quelques variantes du *chapel* (*de paon*, *à bec*, *de Bièvre*) sont masculins. Toutes les chaussures sont portées indifféremment par les uns et les autres, à l'exception des *heuses* et des *housiaux*, qui sont destinés aux hommes, et des *bottes* qui sont portées au départ surtout par les femmes. Quant aux accessoires et aux bijoux, ils jouissent de la parité, les hommes n'étant pas moins coquets que les femmes.

⁷⁵⁸ La *coife* est portée par les femmes d'abord comme un bonnet de nuit puis sous leur chapeau, surtout au XV^e siècle.

⁷⁵⁹ Cette coiffe peut être masculine (il s'agit probablement d'une sorte de ventaille ou de turban en tissu), mais les exemples étant très rares, on peut donc la considérer comme un couvre-chef féminin.

⁷⁶⁰ Cette coiffure à la mode orientale est portée d'abord par les hommes.

Le renouveau de la silhouette vestimentaire qui se produit au XIV^e siècle marque donc une frontière plus nette entre le masculin et le féminin⁷⁶¹, le masculin, dans l'exacerbation d'une qualité "guerrière" avec l'emprunt à l'armure militaire de ses formes, par la mise en évidence des parties viriles, le rebondissement du buste et des épaules, qui imitent la force, réelle ou imaginaire⁷⁶²; le féminin, dans son nouveau canon esthétique qui valorise les aspects propres au corps de la femme: la poitrine placée très haut, le col dégagé, les mains allongées dont la longueur traduit la finesse et la fragilité féminines; la différence bien dessinée entre une taille étroite et des hanches larges, et surtout le ventre proéminent⁷⁶³, image de la femme-déesse matriarcale, source de fécondité éternelle.

Noble / vilain / bourgeois

Nous n'avons pas spécialement étudié le costume paysan, car les gens du peuple font rarement l'objet de mentions et, à plus forte raison de descriptions dans la littérature courtoise et chevaleresque⁷⁶⁴. Mais, d'après les quelques occurrences recensées, les vêtements des nobles et des paysans sont distingués: certes désignés par

⁷⁶¹ Cette différence sera plus marquée encore au XV^e siècle (voir O. Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1997, pp.191-222).

⁷⁶² Dans le roman *Claris et Laris*, un contexte note l'habitude des gens militaires de garder le *gambison* après avoir enlevé les protections en fer (v.22728-32). Le *gambison* devient ainsi un vêtement intermédiaire qui, se transformant en un vêtement civil, garde pourtant sa connotation militaire. Il devient ainsi « porteur » de tout le meilleur qui est lié au métier du guerrier, notamment la force et le courage. Porté par des civils, il leur confère sa signification militaire.

⁷⁶³ « On ne cognoist souvent les vuides des enceintes », *Testament* de Jean de Meung (éd. Méon, p.63).

⁷⁶⁴ Pour une étude détaillée, voir P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles: France – Italie, XII^e – XIII^e siècles*, Paris, Le Sycomore, 1983 et F. Piponnier, *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, A. Biro, 1995. Décrite schématiquement dans le fabliau de *l'Oustillement au vilain*, une tenue de paysan doit comporter:

Sollers et estivaux
 Et chaucés et housiaux
 Cotele et sorcotel
 Chaperon et chapel
 Corroie et couteliere
 Et borse et aumosniere
 Et moufles bien cuiries.

des termes identiques, ils sont différenciés par leur quantité, leur longueur⁷⁶⁵ ainsi que par les matériaux employés⁷⁶⁶: alors que la robe des nobles peut comporter jusqu'à six *garnements*, coupés dans les meilleures étoffes, les paysans ne possèdent généralement que de courts habits pour se couvrir et se protéger. Les vêtements de la noblesse sont également caractérisés dans les textes par l'abondance des épithètes laudatives comme *riche, noble, bon, chier*, etc.

Néanmoins, deux vêtements de dessus, le *bliaut*⁷⁶⁷ et le *mantel*, paraissent marqués par leur appartenance à la noblesse pour devenir une métaphore de celle-ci. Parfois, les textes précisent la forme du vêtement propre à une catégorie de la société, telles les *cotes a plois larges et grans*, propres aux marchands⁷⁶⁸. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, lors de l'ascension de la bourgeoisie dont le souhait est d'égaliser le luxe de la noblesse malgré les restrictions des lois somptuaires, la distinction du costume devient plus subtile qu'auparavant: elle se manifeste par la quantité d'étoffe et de fourrure employée pour la confection d'une robe, par le nombre des pièces du costume, par la longueur et la largeur des manches ou par la hauteur du collet (*carcaille*)⁷⁶⁹. Les *cherboles* et les *bobelins*⁷⁶⁹ sont réservés aux paysans, et souvent l'absence de chausses et de souliers est un trait qui dénonce la pauvreté du personnage.

⁷⁶⁵ Au XIII^e siècle, le vêtement est "marqué" comme propre à la couche inférieure de la société. Voir par exemple:

Es vos poignant un veneor
Deseur un ronci caceor.
Ses ciens sivoit, son cor tenoit,
En sa main en espiel avoit,
Corte **cote** avoit d'un burel. (*Bel Inconnu*, v.1305-09)

Dans cette occurrence, l'appartenance à la classe sociale est soulignée à la fois par l'épithète *corte* et le complément désignant la qualité du tissu (*burel*).

⁷⁶⁶ Cf. H. Martin, *Mentalités médiévales II, Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, PUF, 2001, p.45.

⁷⁶⁷ Le *bliaut* est un riche vêtement, orné de broderies, une robe de fête (cf. son étymologie supposée **blîfald* "manteau de couleur écarlate" (*Gamil*.); cf. slave *krasny* "rouge, coloré, beau" – *krasna devitsa* – "une jolie jeune fille"), donc accessible uniquement à la classe supérieure.

⁷⁶⁸ *Meliador*, v.11937.

⁷⁶⁹ Celui des gentilshommes, souvent doublé de fourrure, monte en s'évasant, alors que les bourgeois se contentent de petits collets droits, non doublés et boutonnés. (Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t.3, p.254-255).

Pour les chapeaux, les matériaux de fabrication sont également très révélateurs: le *chapel* de paille des paysans s'oppose au *chapel* de métal ou d'or qui est réservé aux riches; la *couronne* est aussi un signe de noblesse, avant de devenir celui de la royauté: le nom de *chaperon* évoque à la fois le capuchon des pauvres et la riche coiffure à la mode au XIV^e siècle. Au XV^e, une nouvelle hiérarchie s'instaure dans la coiffure féminine: les atours deviennent le privilège des dames nobles, tandis que les bourgeoises s'emparent du chaperon.

Parmi les accessoires, seules les *moufles* n'appartiennent qu'au costume populaire⁷⁷⁰, les objets de luxe et les bijoux étant naturellement le privilège des représentants de la classe supérieure.

Dimension spatiale

Court / long

Le critère court / long est lié aux critères masculin / féminin et noble / vilain. Le costume féminin se distingue par sa longueur jusqu'au milieu du XII^e siècle, époque où le vêtement de dessus des hommes rallonge et attire la réprobation des prédicateurs qui critiquent cette féminisation. La robe des paysans reste courte pour des raisons de commodité. Au milieu du XIV^e siècle, le phénomène inverse se produit, les moralistes reprochant cette fois aux hommes de laisser apparaître leurs membres inférieurs. Ce raccourcissement oppose les gens "de robe courte" à ceux "de robe longue", ainsi que les jeunes aux vieux et, définitivement, les hommes aux femmes. Cette triple opposition par situation sociale, ou juridique, par âge et par sexe est très importante à l'époque et elle devient une expression "visuelle" et visible d'une sorte de révolution des mœurs⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ Voir le fabliau de l'*Oustillement au vilain* cité *supra*.

⁷⁷¹ La cause la plus probable de ce changement, évoquée par les historiens du costume, est l'influence de la tenue militaire "en ces temps de guerre permanente" (E.R. Lundquist, *La mode et son vocabulaire*, *op.cit.*, p.20).

Alors que le vêtement masculin raccourcit, avec le *pourpoint*, le *corset* et le *jaque*, dans le même temps, les chausses rallongent suivant le proverbe *a cortes chausses longues lanieres*. Quant aux chaussures, elles sont de toutes les tailles: courtes (les *soulers*), intermédiaires (les *estivaux*) et longues (les *heuses* et les *houseaux*).

Dès la fin du XIII^e siècle, le costume féminin accomplit de modestes tentatives pour raccourcir la robe et découvrir *le biau pié et faiticet*, ce qui provoque aussi la réaction des moralistes. Inversement, d'abord au XIII^e siècle puis, de façon plus générale, vers le milieu du XIV^e, la robe des femmes s'étire⁷⁷², communiquant à la tenue une grâce majestueuse⁷⁷³. Au XIV^e siècle, le mot-clé du costume n'est donc plus la mesure, mais la disproportion, l'idéal esthétique ayant renoncé à l'ajustement du vêtement pour l'apparence longiligne: la silhouette est allongée au moyen de la traîne, des atours montants et des manches à coudière qui frôlent le sol, comme les pointes étirées des poulaines rallongent celle des hommes.

Fin / épais

Cette catégorie concerne le matériau, à savoir le tissu; l'épaisseur du vêtement et l'ensemble du costume. Quelques vêtements comme la *chemise*, la *chainse* et les *braies*, sont caractérisés par la finesse de leur tissu qui est mise en valeur par la récurrence de l'épithète *délié(e)*⁷⁷⁴ qui les accompagne. Les textes insistent beaucoup sur la

⁷⁷² et se vest, comme une reine,
de grant robe qui li treine. (*Roman de la Rose*, v.6063-64)
Des **cotes** longues par deriere. (*La Clef d'Amours*, p.85)

⁷⁷³ Le gestuel de la traîne est codifié dès la fin du XIV^e siècle: plus ou moins longue en fonction du rang de la dame (C. Enlart, *op.cit.*, p.109), celle-ci la tient elle-même en signe d'humilité devant un roi ou un prince, ou la laisse porter par une servante déployant ainsi sa majesté devant des personnages de rang inférieur.

⁷⁷⁴ .I. chainsse blanc et *délié*
ot vestu la preus, la courtoise... (*Lai de l'Ombre*, p.54)
...Cemise et braies blances a
Qu'Ydoine cousi et tailla
de blanc cainsil bien *délié*. (*Amadas et Ydoine*, v.3765)

transparence de la chemise et du *chainse* des femmes à l'époque où il est de rigueur de ne pas la montrer⁷⁷⁵, et encore au XV^e siècle⁷⁷⁶. Les *braies* sont davantage mises en valeur par la délicatesse et la noblesse du tissu. Pour les vêtements de dessus, la légèreté et la finesse du *bliaut* cèdent la place au XIII^e siècle à l'épaisseur des lourdes soieries brochées et des lainages, qui créent des plis larges et des formes simples, parfaites dans leur simplicité.

Certains vêtements se doivent d'être épais afin de garantir leur efficacité ou pour impressionner; ainsi, l'*auqueton*, le *doublet*, le *gambison* et le *pourpoint* sont suffisamment rembourrés pour protéger le corps du froid, des meurtrissures du *haubert* et des blessures; la *houppelande*, par son ampleur et l'épaisseur de l'étoffe garantit non seulement le corps du froid⁷⁷⁷, mais crée une impression de gravité et d'importance qui sert les personnages. Dans le cas de l'armure militaire, l'épaisseur, traduite le plus souvent par l'épithète *fort(e)*, est une gage de survie pendant la bataille.

On perçoit le même intérêt pour l'épaisseur dans la composition du costume, la quantité de *garnements* superposés révélant le rang des personnages. Par ailleurs, l'absence de manches sur le surcot crée, outre le contraste des couleurs, car les manches de la cotte tranchent sur celles du surcot, un élégant jeu d'épaisseurs. Dans la tenue féminine, surtout du XIV^e siècle, les vêtements entièrement fourrés sont remplacés par

« Ysaïe... reprend les dames et les damoiselles de leur grand appareil... des chemises qui sont si déliées que on puet veir les bras et leur chair parmi » (*Mireour du monde*, p.80, cité dans Gay, I, p.360).

⁷⁷⁵ Cf. *Le Mesnagier de Paris*, p.42, ou *La Clef d'Amors*, p.14

Gar que ta chemise ne monte
Si haut que tu en aies honte.

⁷⁷⁶ Un manuscrit de 1412 décrit et représente une dame portant une « chemise blanche, déliée [...] si que parmi pouvoit l'en voir ... sa char... et la façon de son gent corps toute aparans » (Bibl. de l'Arsenal, n° 5072, fol. 132, 130 v°).

⁷⁷⁷ Cf. la ballade d'Eustache Deschamps, "Pour Dieu me soit l'houppelande donnée" (N° 801, t.IV, p.313-314).

des habits *engoulés* ou bordés de fourrure afin de mettre en évidence les parties avantageuses du corps de la femme⁷⁷⁸.

Large / étroit

D'autres vêtements et accessoires sont marqués par leur tendance à serrer plus ou moins le corps. La majorité des habits possèdent des variantes ajustées ou relâchées avec des manches étroites du coude au poignet, ou au contraire d'une largeur exagérée. Au XII^e siècle et au début du XIII^e, le *bliaut* et le *chainse*⁷⁷⁹ sont des vêtements étroits; au XIII^e siècle la tendance est à la robe flottante qui laisse seulement deviner les formes du corps; mais dès le deuxième quart, la *sourquenie* propose le contraste nouveau d'une robe au buste serré et à jupe large, imitée à la fin du siècle par la *cote hardie*.

Cet ajustement, en particulier sur une des parties du corps, est bien exprimé par le verbe *enformer* (*enfourmer*) et son participe passé (*bien*) *enformé* (*enfourmé*); ils sont usités pour certaines pièces de l'habillement (*gant*, *chaperon*) ou de l'armure (*gantelet*, *heaume*)⁷⁸⁰, mais aussi pour les chausses dont la qualité principale est d'être bien tirées⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ La diminution du nombre de vêtements fourrés au XIV^e siècle s'explique aussi par la situation de guerre permanente, mais on ne peut pas remarquer dans les documents iconographiques de la fin du XIV^e et du XV^e siècle la mise en valeur de la silhouette des dames.

⁷⁷⁹ Cf. *La Prise d'Orange*, v. 685 sqq., cités dans *T.-L.*, VII, 603:

Là sist Orable...
 Ele est vestüe d'un peliçon hermin,
 Et par desoz d'un bliaut de samit,
 Estroit a laz par le cors qui bien sist.

⁷⁸⁰ Cf. *Roman de la Rose*:

Pour moi! les doulereus, por moi!
 maus **ganz** de mes mains *enformoi*
 et cruieusement me deçui
 quant onques vostre foi reçui
 le jor de nostre mariage. (v.8465-69)

⁷⁸¹ Cf. *La Clef d'Amors*, p.14:

Cauche toi en bele maniere
 Tire ta **cauche** a la lanierie
 Si que ni ait plique ni fronche.

Les autres pièces ajustées du costume sont le *pourpoint*⁷⁸², le *corset* et le *jaque*. Au contraire, l'ampleur est inhérente à la *houppelande*; le *mantel* et la *chape* sont suffisamment larges aussi pour devenir la métaphore de la cachette parfaite.

Dimension temporelle

Intimement lié à l'homme, le vêtement participe au rythme de sa vie et exprime son rapport avec le temps.

Traditionnel / novateur

La plupart des habits du quotidien sont considérés comme traditionnels. Portés depuis des siècles, les dessous ne représentent pas une nouveauté ni provoquent un étonnement; les vêtements de dessus conservent en majorité une forme ordinaire, surtout dans la tenue féminine. Cependant, à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e, on assiste à un changement des vêtements de dessus, avec la substitution du *bliaut* et du *chainse* par la *cote* et le *surcot*; cela témoigne d'une esthétique et d'une morale nouvelles qui viennent régner dans les esprits du siècle gothique⁷⁸³.

A cette époque, la nouveauté dans le costume s'exprime surtout dans les détails: comme l'étoffe et sa couleur, ce que confirment les dénominations des vêtements par le tissu ou la couleur⁷⁸⁴ ou encore la longueur: la grande nouveauté du XII^e siècle est le rallongement du costume masculin comme celle du XIV^e siècle est son raccourcissement. Pourtant, un vêtement de dessus « sort des normes »: c'est la

⁷⁸² Cette propriété sera à l'origine d'expressions comme *moule du pourpoint* (1644), "le corps", *y laisser le moule du pourpoint* "être tué" (Cotgrave, 1611 – 1869), *sauver le moule du poupoint* "se sauver soi-même" (1680).

⁷⁸³ Le *bliaut* riche et noble est un habit de joie et de fête, qui met en valeur les formes du corps féminin ou masculin. La *cote* (étymologiquement "manteau de laine grossière"), robe flottante, de coupe très simple, exprime le refus du corps dans son anatomie, du pêché au profit de la spiritualité (car cette tunique est initialement portée par des clercs - cf. *Du Cange*, p.594: *cota, cotta, cuttus* – "tunica clerici"); cette robe trouve son idéal esthétique dans la simplicité et la grâce. Mais on voit par la suite que l'ornemental prime sur la simplicité, et on trouve à la Cour des cottes faites d'étoffes luxueuses, avec des fentes latérales, etc.

⁷⁸⁴ Cf. *bliaut, chainse, auqueton, blanchet, fustaine*, etc.

sorquenie des femmes, suscitant la réaction de Guillaume de Lorris qui en souligne les par rapport à la *cote*, vêtement de coupe classique⁷⁸⁵; son innovation consiste vraisemblablement non seulement dans l'ajustement du buste, mais aussi dans le contraste entre le haut ajusté avec une jupe très large⁷⁸⁶. En ce qui concerne la *cote hardie*, ce vêtement suscite bien des hésitations, car il n'est pas décrit dans les textes comme provocant; peut-être l'est-il par l'ampleur de sa jupe, par les fentes latérales, par les ailettes flottant derrière le dos ou par le simple fait d'être plus court qu'une robe ordinaire?⁷⁸⁷ Un autre vêtement, une grande nouveauté du XIV^e siècle, la *houppelande*, une large robe de dessus froncée, à ceinture et à manches larges, est démesurée et provocante par son ampleur.

Si au XIII^e siècle, il existe peu de vêtements troublant les esprits trop susceptibles, les modifications apportées aux habits traditionnels sont souvent perçues comme provocantes: ainsi, les fentes latérales lacées ou boutonnées de la robe de dessus et de la chemise, qui laissent entrevoir la peau sont surnommées "fenêtres d'enfer" par les prédicateurs. Le décolleté qui apparaît à la fin du XIII^e siècle sans recevoir immédiatement de dénomination⁷⁸⁸, suscite à la fois la réprobation et les

⁷⁸⁵ car nule robe n'est plus bele
de **sorquenie** a demoiseile;
fame est plus cointe et plus mignote
en sorquenie que en cote. (v.1215-18)

⁷⁸⁶ Cf. *Partonopeu de Blois*, v.8015-16:
Ore usent unes soschanies
Amplés desos, par pans fornies.

A l'époque, une jupe très large contrastant avec des habits aux formes relativement droites, a pu susciter les réactions aussi bien que la *vertugade* (ou *vertugale*, de l'esp. *Vertugado*), au XVI^e siècle.

⁷⁸⁷ Les auteurs des textes que nous avons étudiés n'ont pas la même réaction enthousiaste à l'égard de la *cote hardie* que celle de Guillaume de Lorris à propos de la *sorquenie*: les compléments qui l'accompagnent sont des plus courants (*bone, vieille* – *God.*, II, 38; *à relever de nuit, de camelin, de drap de Frise* – *Gay*, I, p.431); il existe des *cotes hardies* pour les hommes et pour les femmes, pour les nobles et pour la classe populaire (cf. « une cote hardie pour Jehan le charretier » – 1317, cité dans *Gay*, I, p.431). Cependant, le Chevalier de la Tour Landry note qu'une élégante enfille une cote hardie *bien estroite et bien jointe* pour paraître plus fine (*op.cit.*, p.237) et Eustache Deschamps (cité dans *Gay, ibid.*) évoque une cote hardie

Courtelette, afin que l'on die:
Vez là biau pié et faiticet.

⁷⁸⁸ Dans la première partie du *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris le désigne de façon descriptive:
Mes ce ne li seoit pas mal

regards admiratifs⁷⁸⁹. Autre détail du costume, les manches deviennent provocantes par leur taille: les longues coudières qui forment un nœud au XII^e siècle, trouvent leur écho dans celles du XIV^e siècle, partant soit du coude soit de l'épaule (les *ailettes*); l'absence de manches du surcot est une autre nouveauté, mais l'élargissement des ouvertures latérales qui réduit le surcot féminin à deux bandes verticales est plus audacieux encore.

Dans le domaine des chapeaux, les cornes sont les premiers atours qui choquent par leur forme, mais c'est surtout l'ampleur que prend le phénomène qui effraie les moralistes; le hennin et les autres coiffures étranges du XV^e siècle provoqueront la même réaction. La coiffure la plus conservatrice reste la *guimpe*, mais victime du vent nouveau, elle n'est plus portée au XIV^e siècle que par les femmes âgées, les veuves et les religieuses. Enfin, dans le domaine des chaussures, une grande nouveauté du XII^e siècle sont les *pigaches*, qui disparaissent pour être réintroduites dans le costume au milieu du XIV^e siècle sous le nom de *poulaines*.

Les nouveautés provoquent donc par leur démesure⁷⁹⁰, en violation avec l'ordre et la tradition. Cette extravagance, qui atteint son apogée dès la seconde moitié du XIV^e siècle, est bien reflétée par le langage, car à cette époque, et plus encore au siècle suivant, on s'amuse à donner des noms plaisants à ces insolites⁷⁹¹.

que la cheveçaille ert overte,
s'avoit sa gorge descoverte. (v.1168-70)

Ensuite, le verbe *escoleter*, au sens de "découvrir le cou", est utilisé par l'auteur de la *Clef d'Amours* (*Mez soit ta robe escolletee*, p.85) et par Jean de Meun (*Roman de la Rose*, v.13285).

⁷⁸⁹ Voir C. Enlart, *op.cit.*, p.92-93.

⁷⁹⁰ En effet, la longueur de la robe ou au contraire une robe "trop" courte, l'ampleur de la jupe, des atours trop hauts ou trop saillants, la profondeur du décolleté, des coudières extrêmement longues ou des *bombardes* (forme de manche qui apparaît à la fin du XIV^e siècle, étroite de l'épaule jusqu'au coude où elle s'évase). Toutes ces nouveautés, démesurément longues et évasées, sortent des normes admises et visent non seulement à mettre en valeur le corps mais aussi provoquer, surtout à la fin du XIV^e siècle.

⁷⁹¹ Quicherat rapporte une anecdote du chevalier de la Tour Landry: « Une bonne dame me conta que en l'an 1372, elle et tout plein de dames et damoiselles estoient venues à une feste de sainte Marguerite où tous les ans avoit grand assemblée. Et là vint une damoiselle moult cointe et moult jolie, mais qui estoit plus diversement atournée que nule des autres. Et pour son estrange atour, tous la venoient regarder comme une beste sauvage. Si luy demanda la bonne dame: M'amie, comment appelez-vous cest atour? Et

Toutes ces modifications, comme nous l'avons vu, s'inscrivent dans un mouvement cyclique de la mode, car les nouveautés aussi choquantes et provocantes soient-elles, finissent par devenir habituelles avec le temps; de nouvelles innovations dans les détails ou la silhouette apparaissent ensuite pour assurer le renouveau du costume⁷⁹².

Simultanément, on observe le mouvement linéaire qui peut être défini par l'attention portée au corps humain et par la mise en valeur de certaines de ses parties. D'abord modeste au XIII^e siècle, beaucoup plus audacieuse au XIV^e, cette dernière suit un vecteur qui va de la simple fonctionnalité du vêtement à l'ornementation et l'exaltation esthétique. Car, à la différence des époques précédentes où l'ornement n'est qu'un simple complément, il prime dans le costume dès le milieu du XIV^e siècle: la commodité est alors sacrifiée à l'ornemental, le contenu à la forme, ce qui est perçu comme une transgression de l'ordre. Ainsi, en adoptant un décolleté profond et une longue traîne, les femmes sacrifient le confort (se protéger du froid, marcher sans se prendre les pieds dans la jupe) à la mise en valeur de leur corps: décrivant les nouvelles modes en 1371, le chevalier de la Tour Landry, réproouve ces innovations à cause desquelles les femmes « meurent de froid à leurs ventres et à leurs tétines » tandis que les robes à traîne leur tiennent chaud au dos et aux talons⁷⁹³. L'ordre, qui va de pair alors avec le bon sens, est transgressé par le nouveau costume. Ce mouvement s'exprime également dans les inventions individuelles à partir de la fin du XIV^e siècle:

elle lui répondit que on l'appeloit l'atour au gibet. – Du gibet! dit la bonne dame; eh, bon Dieu! le nom n'est pas beau, mais l'atour est plaisant... » (Quicherat, *op.cit.*, pp.243-244).

⁷⁹² F. Piponnier évoque les études qui ont été effectuées sur les cycles de la mode, mais seulement à partir du milieu du XIV^e siècle: « Les évaluations de la durée des modes vestimentaires qui ont été tentées montrent un double mouvement, de renouvellement constant dans le détail et, à plus long terme, des modifications importantes de la silhouette qui interviendraient environ tous les demi-siècles. Il est certain qu'avant cette période l'iconographie ne permet pas de saisir les évolutions dans la continuité » (*op.cit.*, p.81). Mais grâce aux textes littéraires et aux documents, même s'ils se font rares avant le XIV^e siècle, on peut voir aussi le cycle assez remarquable de ces changements".

⁷⁹³ *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry*, *op.cit.*, ch. XXXI, p.49.

dès cette époque, en effet, on connaît ceux et celles⁷⁹⁴ qui inventent les modes ou contribuent à leur propagation sont connus, et certains vêtements reçoivent le nom de celui qui les a porté en premier⁷⁹⁵.

Les cycles et les âges de la vie

Une autre dimension temporelle peut être le rapport qu'entretient le costume avec les cycles de la vie. On remarque que les vêtements conçus pour une saison particulière sont rares⁷⁹⁶, la matière ou la composition du costume suffisant généralement à s'adapter aux variations du climat: les soieries légères et les cotonnades sont employées pour les vêtements d'été, alors que les lainages et les pelleteries sont de rigueur en hiver où l'on superpose davantage de *garnements*⁷⁹⁷.

Le jour de ses noces, les nouveaux mariés revêtent leurs habits les plus luxueux, la couleur de leur robe n'est pas encore fixée, même si dans les régions méridionales on observe une certaine prédilection pour le rouge⁷⁹⁸; et il n'existe pas encore de terme pour désigner ce type de tenue.

Le vêtement dévolu au deuil est exceptionnel en France vers 1100⁷⁹⁹. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le roman *Escanor* nous apprend que c'est une robe

⁷⁹⁴ On pense aux « élégant(e)s outrancier(e)s »: Pierre I^{er} de Chypre, la reine Isabeau de Bavière, Agnès Sorel, Valentine Visconti.

⁷⁹⁵ Par exemple, le *haincelin*, une variante courte de la houppelande, emprunté au fou du roi Charles VI, Haincelin Coq (cf. F. Piponnier, P. Mane, *Se vêtir au Moyen Âge*, *op.cit.*, p.86).

⁷⁹⁶ On trouve très rarement des mentions de vêtements en vue de leur utilisation saisonnière: tel est le *pelisson* ("En yver **pelisson**, Mais par le grant chaut non", *Proverbes et dictions populaires*, p.192).

⁷⁹⁷ Voir, par exemple, *Bel Inconnu*, v.3967-68:

Son mantiel osta por le caut;
Ele avoit vestu un bliaut

Le fameux exemple, tiré des *Assises de Jérusalem*, est cité par la majorité des historiens du costume pour opposer la cote en tant que vêtement d'été à la robe perçue comme un vêtement particulier porté en hiver: « Il li doit (le créancier à son débiteur) doner à manger et à boire suffisamment, au main pain et aigue, et à vestir une robe l'yver et une **cote** l'été et 2 chemises » (p.91). Mais ici *robe* est plutôt employé au sens d' "ensemble de *garnements*", il faut donc porter la robe complète en hiver et on peut se contenter d'une *cote* en été.

⁷⁹⁸ Voir F. Piponnier, *Se vêtir au Moyen Âge*, *op.cit.*, p.134-136.

⁷⁹⁹ Enlart, *op.cit.*, *Index*, il précise que l'usage de porter un habillement de deuil fut établi en Espagne au XII^e siècle.

noire⁸⁰⁰ ce que confirme le roman *Ysaïe le Triste* de la seconde moitié du XIV^e siècle⁸⁰¹: même si la tenue de deuil n'est pas accessible à tout le monde⁸⁰², cette signification de la couleur noire, figée entre autres par la littérature romanesque, traversera les siècles jusqu'à nos jours.

Les nourrissons sont emmaillotés dans des *linchuels*⁸⁰³. Les jeunes filles souvent ne portent pas de ceinture (*deschainte*⁸⁰⁴), car elles sont habillées d'une robe assez large qui correspond le mieux à leur âge "asexué": elles ne revêtent qu'un seul vêtement de dessus, ce qui souligne leur absence de statut social, et ont le privilège de porter les cheveux non tressés (*eschevelée*), sans la *guimpe* qui devient au XIII^e siècle le signe de la femme mariée. Pour les gens âgés, il est de rigueur de porter une robe longue dès du milieu du XIV^e siècle, mais les textes n'en disent pas davantage⁸⁰⁵.

Même si aux XIII^e et XIV^e siècles, il n'existe pas encore de terminologie appropriée et surtout stabilisée pour désigner toutes ces notions complexes, elles sont néanmoins reflétées par un grand nombre de lexèmes, formés sur des termes possédant

⁸⁰⁰

Mais ainc la verité du fait
Ne pot savoir, tant fu celez,
Dont li rois fu si adolez
Que de toute cele saison
N'ot chevalier en sa maison
Qui devant lui se deportast
Et **roube** noire ne portast
En singne de la ramembrance
Du duel et de la mescheance
C'au chevalier venue estoit. (v.8870-79)

⁸⁰¹ « Et Engleterre estoit a le porte de le tour, vestue de noir vellvel toute fourree de gris, et estoit pour ce que son pere le roy de Nubie avoit esté tués nouvellement » (*Ysaïe*, § 462).

⁸⁰² Voir F. Piponnier, *op.cit.*, p.138:

⁸⁰³ Cf. *Roman du comte d'Anjou*, v.3945-46:

Un viéz mauvés linchuel descire,
Son enfant en lie et atyre.

⁸⁰⁴ Cf. *Roman de la Violette*, v.5012-15:

...La fille au signor vint deschainte
Acourant, quant ot la nouvele.
En pur son **bliaut** fu la biele,
Sans guimpe, .I. chapel d'or el chief.

⁸⁰⁵ Pour les âges de la vie, voir plus en détail les études de F. Piponnier et P. Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, qui s'appuient principalement sur les sources iconographiques (*op.cit.*, p.126-131) et de D. Alexandre-Bidon, « Du drapeau à la cote : vêtir l'enfant au Moyen Age (XIII^e-XV^e s.) », dans *Le vêtement, Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1989, p.123-167.

un sens général. Pour des substantifs tels que *robe*, *cote*, *surcot*, *mantel*, d'une polysémie remarquable, au niveau synchronique c'est le contexte aussi bien que les compléments qui aident à réaliser leur paradigme sémantique, créant ainsi de nouvelles unités lexicales: ils indiquent en même temps tous les domaines où le vêtement jouant un rôle primordial, est élevé au rang de signe: l'aspect et le rang des personnages: *robe* "ensemble de vêtements", *robe* "vêtement de dessus", *robe(s)* "riche(s) cadeau(x) de vêtements" (au sens de "monnaie d'échange"); les groupes sociaux: *robe religieuse*, *robe du siècle*, *robe* "tenue civile" opposé à *harnois*, *robe de fame*; les rites de la vie: *robe noire*, *robe de corps* (dès 1387); la destination: *cote a armer* (*cotte d'armes*), *cote de fer* (*de mailles*); la particularité de la forme: *surcot ouvert*, *houppelande bastarde* (1390); l'usage: *robe linge* (1239), *robe a relever* (*de relevailles*), *robe a parer*, *robe de cascun jor*⁸⁰⁶, *surcot a manger*, *mantel a chevauchier* (1386), *mantel a pignier* (1392).

Le vocabulaire vestimentaire des XIII^e et XIV^e siècles est foisonnant non seulement par son enrichissement extérieur, à l'aide de nouvelles unités qui désignent les nouvelles pièces du costume, mais aussi à l'intérieur, par le fait de joindre à des termes génériques des compléments qui évoquent les différents phénomènes de la vie; ainsi, un riche réseau lexical est créé, qui couvre tous les domaines de la société et les événements de la vie de l'homme médiéval.

Un **tableau**⁸⁰⁷ résume les traits caractéristiques des vêtements appartenant à la tenue civile: il présente les vêtements au niveau synchronique, à l'intérieur de la période qui va de la fin du XII^e siècle à la fin du XIV^e, et prend donc en compte les changements qui se produisent à cette époque; seuls les traits pertinents étant signalés, certaines cases sont restées vides pour les caractéristiques qui ne sont pas primordiales ou obligatoires ou bien à cause du manque d'informations.

⁸⁰⁶ Philippe de Beaumanoir, *Les coutumes de Beauvaisis* (1283), cité dans *Littre*, t.4, 5607.

⁸⁰⁷ Voir Annexe 2.

Le schéma, même s'il ne prend pas en compte tout l'éventail des variantes, des formes, des tissus, des couleurs, des ornements et des détails, réunis sous un même chapeau dénomiatif, montre suffisamment que chaque vêtement est une unité complexe, car à côté de son sens primaire, foisonnent d'autres sens connexes qui font du costume médiéval un monde sémantique riche, bien représentatif de son époque.

b. Quelques tendances du développement du vocabulaire

Aux XIII^e et XIV^e siècles, deux types de changements se produisent: quelques termes après avoir changé d'acception disparaissent complètement ou restreignent leur sens et sont alors employés dans des contextes particuliers, d'autres les remplaçant afin de préserver l'unité du champ sémantique; par ailleurs, avec le temps, certains mots modifient leur sens ou acquièrent d'autres acceptions qui enrichissent leur sémantique.

« Tout ce qui touche à l'homme, change constamment. Mais le changement d'un objet n'a pas besoin d'être accompagné d'un changement de nom »⁸⁰⁸. Dans le cas du vocabulaire vestimentaire, l'ensemble demeure assez stable. Les noms qui désignent les vêtements-types⁸⁰⁹ demeurent les mêmes et la modulation des vêtements est traduite par la modulation de leur nom, comme le rajout d'un complément pour faciliter la compréhension: *surcot ouvert*, *cotte d'armes*, *cote hardie*, *robe de relevailles*, *manteau a chevauchier*, *houppelande bastarde*, *chapel de roses*, *d'orfois*, *de paon*, *à bec*, *de Bièvre*, etc.

De nouveaux vêtements apparaissent, donc de nouveaux noms, mais leur émergence n'influence pas le sens des vêtements-types. C'est le cas de la *sourquenie*,

⁸⁰⁸ K. Nyrop, *op.cit.*, t.IV, p.84.

⁸⁰⁹ Nous appelons vêtements-types ceux qui constituent la base de tout costume (par exemple, la *chemise*, la *cote*, le *surcot*, le *mantel*, le *chapel*) et qui peuvent ensuite être divisés en vêtements accessoires. Dans notre cas, *vêtement-type* est synonyme de *prototype* - "meilleur représentant de la catégorie" (la définition de G. Kleiber, dans *La sémantique du prototype. Catégorie et sens lexical*, Paris, PUF, 1990, p.59).

des vêtements intermédiaires (*doublet, blanchet, futaine*), des variantes du manteau (*cloche, housse, garnache, hargau, tabart*); ainsi que de la *houppelande* et des *poulaines*. Phénomènes de mode passagers, ces pièces du costume disparaissent relativement rapidement comme les mots les désignant.

Des changements sensibles se produisent lorsque de nouveaux vêtements apparaissent, supposés supplanter les vêtements-types: la sémantique du nom de ces derniers évolue, le mot tendant à disparaître par la suite. C'est le cas de *bliaut* et *chainse*, remplacés par *cote* et *surcot* au début du XIII^e siècle⁸¹⁰. *Cotte* et *robe*, après le changement radical du costume masculin, sont remplacés par *pourpoint, jaque* et *corset*, sur la base de leur sème "vêtement de dessus long", ils changent ensuite de sens et désignent dorénavant une robe de femme (*cotte, robe*) ou la tenue des gens de « robe longue » (universitaires, prélats et juristes)⁸¹¹. Les *braies* disparaissent dans le costume à la fin du XIV^e siècle, évincées par les chausses devenues solidaires, le mot lui aussi disparaissant progressivement. Dans la tenue militaire, la *broigne*-objet disparaît au XIV^e siècle, mais le mot subsiste pour évoquer toute protection du corps.

Plusieurs termes restent invariés mais désignent des *realia* sensiblement modifiées: *chausses, chaperon, mantel, cornes (coiffure à)*.

Un certain conservatisme est observé dans le domaine des tissus, car un nom est donné à une étoffe selon ses caractéristiques techniques et surtout les dénominations des tissus sont « expressivement marquées », c'est-à-dire liées à une de leurs qualités (couleur, technique de fabrication, lieu de provenance, etc.). Le nom disparaît donc avec la disparition du tissu quand celui-ci n'est plus à la mode; à l'exception peut-être

⁸¹⁰ Il faut préciser qu'à la disparition de l'objet, le mot ne disparaît jamais immédiatement, il reste dans la mémoire du peuple en tant que "terme d'archéologie", afin de désigner des *realia* du temps passé; ainsi on retrouve *bliaut* et *chainse* dans les textes du XIV^e siècle, où ils évoquent des "reliques" des siècles précédents.

⁸¹¹ Ces deux acceptions ont été fixées dans les locutions proverbiales *bailler / donner la robe / la cotte verte à une femme*, "la renverser sur l'herbe"; *estre de la robe de* (profession), mais aussi par l'expression tardive *bonne robe*, "femme appétissante" (Di Stefano, *op.cit.*, p.769).

de *diaspre*, qui est maintenu dans la langue grâce à une extension de sens de "blanc sur blanc" vers "ton sur ton" pour désigner un tissu d'autre couleur que le blanc.

Dans la tenue militaire, de par leur fonction première de protection, les vêtements-types demeurent les mêmes ainsi que les mots les désignant⁸¹². Le trait spécifique du vocabulaire militaire aux XIII^e et XIV^e siècles peut être son fort enrichissement encouragé par l'introduction des pièces rigides dans l'armure.

Métonymies, métaphores, symboles

Certains substantifs qui désignent une pièce de l'habillement ou de l'armure s'emploient par métonymie *pars pro toto* pour la personne qui porte cette pièce: *chaperon fourré* possède le sens de "clerc", "prêtre" ou "légiste", *heaume*, *escu* et *lance* (*glaive*)⁸¹³ celui de "chevalier". Le substantif *blason* qui signifie initialement "dessin sur l'écu représentant des signes héraldiques", s'applique par la suite à l'écu armorié lui-même. D'autres substantifs ont reçu leur nom par métonymie (du tissu au vêtement ou de la couleur au tissu de cette couleur) connaissent des emplois catachrétiques: ainsi *l'auqueton* se fabrique en soie dès la fin du XIII^e siècle et le *blanchet* peut être de couleurs différentes ainsi que le *pourpre*.

La symbolique des pièces de l'armure est décrite dans plusieurs textes⁸¹⁴ qui se proposent de codifier l'adoubement et présentent les vertus des parties principales de l'armement chevaleresque: le *gambison* symbolise la patience, le *hauberjon* la force, le *heaume* la tempérance, la *gorgière* la sobriété et la tempérance; l'écu est l'emblème de la charité, l'épée celle de la droiture et de la pureté; la lance incarne la prudence dont doit faire preuve le chevalier.

⁸¹² Pour *broigne*, voir ci-dessus.

⁸¹³ "Lance" au sens de "cavalier" apparaît au XIV^e siècle. Jehan le Bel parle des "heaumes" et des glaives" en sous-entendant les termes ancien et nouveau pour dire "un chevalier" (voir J. Viard et E. Deprez, *Chronique de Jean le Bel*, t.I, Paris, 1904, p.127)

⁸¹⁴ Principalement *Le Pèlerinage de la Vie humaine* de Guillaume de Deguileville (ca 1330), *Ordene de Chevalerie* de Huon de Tabarie; *Le Traité del Chevalier de Dieu* (poème anglo-normand), *L'enseignement des princes* de Robert de Blois.

Tous ces traits sémantiques, et bien d'autres, ont permis aux noms du costume de développer un grand nombre de sens figurés souvent fixés par des locutions proverbiales.

Ainsi, *braies* signifie au figuré "pouvoir dans le ménage" et l'expression *porter les braies* (pour une femme), "ravir à l'homme l'autorité dans le mariage"⁸¹⁵; la *couronne*, au sens restreint de "cercle de métal", devient l'insigne de la royauté, comme la *ceinture* continue d'être le symbole du pouvoir et de la dignité. La *coiffure à cornes* est ainsi dénommée par métaphore, ainsi que la *cloche*. *Manteau*, *chape*, *haubert* et *escu* signifient au figuré "protection", car ce sont des vêtements ou des pièces de l'armement essentiels pour se protéger des intempéries et des blessures.

Plusieurs substantifs qui désignent des vêtements amples ou des coiffures larges, qui couvrent l'ensemble du corps ou seulement une partie, évoquent la cachette idéale: *chape*, *mantel*, *chaperon*, *guimpe*, *voile*.

En règle générale, la langue puise beaucoup dans le riche éventail des possibilités sémantiques des noms du vêtement afin de traduire à l'aide d'images expressives des sentiments et des événements de la vie quotidienne:

1) "Dissimuler ses émotions ou ses intentions": *rire sous son chaperon / sous sa chape / sous sa guimpe / sous la manche / sous le heaume*⁸¹⁶;

2) "Être en parfait accord", "être complice": *avoir deux (trois) testes en un chaperon / estre en une chemise / estre d'une borse*;

3) Exprimer le superlatif: *jusqu'a la chemise; ne ... brayes d'un pendu / ne... un gant / deux gans / ne ... une paire de soulers rompus / ne braies ne chemise / ne ... une coiffe*⁸¹⁷;

4) "Convenir parfaitement": *selon la jambe la chausse / avoir trouvé chausse à son pié* ;

⁸¹⁵ Di Stefano, *op.cit.*, p.108.

⁸¹⁶ Le heaume fait partie de cette locution par analogie, comme une pièce de l'armure qui cache les émotions (cf. Ph. Ménard, *Le rire et le sourire...*, *op.cit.*, p.36)

⁸¹⁷ Expression tardive (XV^e siècle, Christine de Pizan).

5) "Avoir peur": *pisser dans ses brayes / avoir ses heuses pleines; avoir le cuer en le braie / en la chausse;*

6) "Il faut se méfier des apparences": *desouz chemise blanche a mainte brune hanche / dessouz la guimple;*

7) "Rudoyer quelqu'un": *escorre le chaperon / donner coiffe / coiffer; faire de sa teste heaume; epouceter la cotte / eschauffer / plumer le pelisson / secouer le surcot / la pelisse / roller le hauberc;*

8) "Saisir une occasion": *faire la chape choe / chape cheüe; avoir borse trovée;*

9) "Assurer sa protection", "protéger quelqu'un": *garder sa chape; prendre sous son manteau;*

10) "Obtenir une chose sans effort": *sanz point user vostre souler;*

11) "Faire des efforts ou des gestes inutiles": *boire en un soulier percé;*

12) "Prendre l'habitude": *la heuse a pris son viés ploy;*

13) "Etre mal en point": *y laisser ses chausses / la cotte / mantel et chape / ses housseaux / robe et pourpoint / le moule du pourpoint*⁸¹⁸.

Les locutions proverbiales exploitent donc les propriétés des vêtements-types pour traduire des notions abstraites à l'aide d'images pittoresques. Indissociable partie de la personne, le vêtement devient la métaphore de son intimité et de son caractère, et permet la compréhension de la frontière entre le contenant et le contenu, entre la vraie nature et les apparences (1, 6): changer de vêtement revient à changer d'identité morale (*se vestir d'aultrui robe*); au contraire, accepter, au figuré, quelqu'un dans son vêtement signifie partager avec lui ses pensées (2). De par cette conjonction, les parties du costume deviennent l'expression métonymique de celles du corps (7). Les vêtements de dessous et certains accessoires sont d'autant plus synonymes de l'intimité de l'homme qu'ils sont portés à même le corps (*ma chemise m'est plus près que ma cotte*), marquant la limite entre le nu et le vêtu (3).

⁸¹⁸ Expression tardive (XVII^e siècle).

Les proverbes traduisent aussi la croyance ancienne que l'âme se situe dans le cœur: les vêtements qui se trouvent sous la ceinture servent de conducteurs euphémistiques⁸¹⁹ pour exprimer les sensations fortes (5).

D'autres vertus sont également exprimées: la bonne mesure et la bonne coupe du vêtement, expression de l'idéal esthétique (4), la mobilité de certains accessoires (8)⁸²⁰, mais aussi la notion du temps dans lequel s'inscrit le costume, qui traduit une philosophie de la vie (10, 11, 12, 13).

Cette brève typologie des proverbes révèle l'existence de schémas figuratifs qui utilisent les vêtements-types et englobent des variantes où ceux-là sont remplacés par leurs synonymes fonctionnels, c'est-à-dire des synonymes qui possèdent une ou plusieurs caractéristiques en commun avec eux et permettent au schéma de fonctionner⁸²¹. Lorsque la force d'expression d'un proverbe faiblit, de nouveaux synonymes s'imposent pour préserver la dynamique de l'image.

Ces schémas proverbiaux sont un concentré de l'imaginaire médiéval, du regard "naïf" porté sur le costume et, à l'instar des définitions techniques, ils s'inscrivent dans ce que R. Jakobson appelait « un canevas de la tradition du moment qu'animent les interprètes par les enjolivures de la création individuelle »⁸²².

⁸¹⁹ Cf. ...*de mes brays!* pour dire "postérieur".

⁸²⁰ Cf. aussi *c'est une autre paire de manches*.

⁸²¹ Par exemple, chausses, cote, houseaux, robe et pourpoint sont des synonymes fonctionnels inscrits dans le même schéma *y laisser son ...* qui signifie "mourir".

⁸²² R. Jakobson dresse ainsi un parallèle entre folklore et littérature d'une part, et langue et parole de l'autre (R. Jakobson « Le folklore, forme spécifique de création », *Questions de poésie*, Paris, Seuil 1973, p.59-72). Nous ajoutons au folklore les définitions techniques des vêtements dans les documents (comptes et inventaires) et dans les articles que nous avons constitués.

DEUXIÈME PARTIE

LE COSTUME DANS LE MONDE DE LA FICTION

...*Et si dist on que ly drap refont les gens.*
(*Ysaïe le Triste*, § 566)

Héritage ancien et tradition renouvelée

La description des personnages et des objets fait partie de l'*amplificatio* de la rhétorique antique⁸²³ qui est reprise par les auteurs médiévaux. La considérant comme objet suprême de la poésie, ils insèrent dans leurs œuvres la description des personnages afin de mettre en lumière leurs caractéristiques physiques et morales. Utilisant les bases de la description proposées par les Anciens⁸²⁴, les rhéteurs médiévaux élaborent leur propre modèle qui obéit à des règles très strictes et qui doit être appris « afin de n'être pas s'égarer dans des fantaisies personnelles »⁸²⁵.

La description physique se fait selon les lois prescrites: souvent précédée par l'éloge de Dieu ou de la Nature pour le soin apporté à leur création⁸²⁶, elle porte d'abord sur la physionomie, sur le corps, puis sur le vêtement; dans chacune de ces parties,

⁸²³ Les principaux textes qui se rapportent à la description des personnages sont: Cicéron, *De inventione*, I, 24-25; Cornificius, *Rhétorique à Herennius*, IV, 49-50; Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 64-70; Horace, *Art poétique*, vv.114-127 et 158-178.

⁸²⁴ Cicéron, dans *De inventione*, énumère onze points pour la description: le nom, la nature, le genre de vie, la condition, les habitudes, les affections, les goûts, les desseins, les actes, les événements et les paroles. Dans son *Art poétique*, Horace recommande au poète de tenir soigneusement compte, quand il dresse un portrait, des différences qui résultent des conditions, de l'âge, de la profession et de la nationalité.

⁸²⁵ Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 60 (ca 1170) (voir E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, *op.cit.*, p.78-79)

⁸²⁶ Dans les romans antiques antérieurs à la Révélation, la référence à Dieu est quasiment inexistante; celle à la Nature est, en revanche, très fréquente et constitue un *topos* rhétorique (Voir E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1986, p.162-168).

Cf. la description de Polyxène par Benoît de Sainte-Maure:

Quant qu'ot Nature de beauté
Mist ele en li par grant leisir. (vv.26452-53)

chaque trait a sa place prévue⁸²⁷. « Cette théorie de l'ordre à suivre dans les descriptions ne se trouve pas chez les Anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut se faire quant au physique et quant au moral », note Edmond Faral; les auteurs du Moyen Age inventent ce schéma en tant que moyen, telle une gamme d'instruments, pour mettre en œuvre la recommandation des Anciens. Ainsi qu'on le constate, le vêtement, à l'instar du portrait physique, joue un rôle non négligeable car, œuvre humaine, il est affecté à magnifier, tout en s'y opposant, l'œuvre divine.

Déjà, les auteurs de l'Antiquité ont remarqué cette capacité du costume d'osciller entre le physique et le moral. Les poètes satiriques, entre autres, ont exploité le vêtement dans sa possibilité de marquer d'un trait par un « trop court » ou un « trop long » le personnage négatif⁸²⁸. Dans la Bible, le vêtement joue un rôle significatif, servant de moyen d'expression parfait aux relations que l'homme entretient avec Dieu⁸²⁹.

Mais c'est en approchant de l'époque de notre étude, que le vêtement, qui fait partie intégrante du portrait dans les romans antiques et courtois du XII^e siècle, commence à jouer un rôle prépondérant, et ce à plusieurs niveaux. Même si dans ces romans le costume est caractérisé par un schématisme très prononcé, il intègre les codes courtois de l'époque, à savoir la sublimation du corps féminin, la louange de la vaillance et de l'habileté masculines, mais aussi le clivage social. Car si la beauté est le privilège de la noblesse, le vêtement expose cette noblesse, en l'accentuant et l'amplifiant, aux yeux du monde. Il traduit alors la position de l'individu dans la société médiévale: ce sont surtout les habits d'apparat qui sont longuement décrits dans les

⁸²⁷ E. Faral, *op.cit.*, p.80.

⁸²⁸ Cf. C. Salles, « Le costume satirique dans la poésie satirique latine », dans *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen âge*. Textes réunis par F. Chausson et H. Inglebert. Paris, Picard, 2003, p.57-64. L'auteur de l'article remarque, par exemple, qu'un vêtement trop long (désigné par les termes *demissus, deiectus, longus*) chez un homme dénote soit le ridicule, soit « une préciosité incompatible avec leur virilité » (p.59).

⁸²⁹ Voir l'étude érudite d'E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966.

romans antiques, joignant à la finalité épидictique de la rhétorique ancienne le reflet de l'époque où un riche costume signale la puissance et constitue une valeur matérielle et monétaire.

Le vêtement est encore intimement lié à la description de l'apparence physique qu'il suit⁸³⁰, mais les auteurs des romans antiques et courtois, entre tradition et innovation, recherchent les moyens de rafraîchir ce schéma⁸³¹ : ainsi, le costume permet-il d'exprimer davantage les différentes facettes de l'individu raconté. Par exemple, la description des habits d'Antigone et d'Ysmène, qui remplace en plusieurs endroits le portrait physique dans le *Roman de Thèbes*, traduit le riche vécu des filles d'Édipe⁸³²; l'accent sur l'absence de vêtements de dessous chez Antigone⁸³³, Médée et Camille⁸³⁴, amène une note érotique.

La description vestimentaire, qui coexiste au XII^e siècle avec le portrait physique, se substitue à lui de plus en plus⁸³⁵, jusqu'à devenir autonome, la primauté passant alors du physique au vestimentaire. Elle acquiert ainsi un double statut dans l'univers du roman courtois: faisant rappel au portrait, la nouvelle règle de description explore et exploite les richesses sémiotiques du vêtement grâce à la complexité et à la variété de celui-ci, en même temps qu'elle constitue un nouveau *topos*, une nouvelle

⁸³⁰ Voir E. Faral, *op.cit.*, p.80. En effet, les Anciens préconisent de décrire le costume après l'apparence physique.

⁸³¹ En effet, dès la seconde moitié du XII^e siècle, les descriptions détaillées de la beauté physique commencent à être ressenties comme étant « d'une banalité fatigante » et les auteurs cherchent à renouveler le modèle (voir E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, A. Michel, 1946 (rééd. 1988), t.1, p.188.

⁸³² Pour une analyse plus détaillée du vêtement dans les romans antiques, voir V. Gontéro, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Presses Universitaires de Provence, 2002, partie consacrée au vêtement, p.15-39; G. Biller, *Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1916, p.140; P.B. Grout, "Contemporary life and society in the *Roman de Thèbes*", *Medium Aevum*, XXXVIII, 3, 1969, p.262-273.

⁸³³ *Roman de Thèbes*, v.3807-08:

D'une porpre inde fu vestue
Toz senglement a sa char nue.

⁸³⁴ Respectivement, les héroïnes du *Roman de Troie* et du *Roman d'Enéas*.

⁸³⁵ Cf. le portrait de Briséida dans le *Roman de Troie* : le narrateur omet toute dénotation physique, ne faisant aucune mention de sa beauté, mais s'arrête longuement sur sa tenue vestimentaire, en particulier sur le manteau, extraordinaire par son origine et sa richesse (v.13341-13342). Cette substitution a sa raison d'être dans le roman.

tradition descriptive et codifiée, inventée par les narrateurs du XII^e siècle et reprise dans les romans courtois du XIII^e.

Le schéma classique de la description du costume reprend celui du portrait, le mouvement descendant du haut vers le bas⁸³⁶ pour conclure par le manteau, comme c'est le cas pour le costume de Camille dans le *Roman d'Enéas*⁸³⁷. A partir de ce schéma, les poètes médiévaux rivalisent, véhiculant les mêmes vêtements d'un roman à l'autre avec de légères modulations⁸³⁸, ou bien proposant des modifications telles la réduction de la description, la désignation du personnage par le vêtement voire l'absence de toute référence vestimentaire, ce en fonction des personnages et du rôle qu'ils jouent dans le récit. Cela témoigne de l'envie croissante des auteurs de s'affranchir des schémas anciens et d'introduire une plus grande variété dans la description qui tend vers une interprétation plus approfondie du caractère des personnages⁸³⁹.

⁸³⁶ Cet ordre, qui rappelle que le poète est placé sous l'autorité divine, est défini selon Bernard Silvestre dès le *Brevarium*: « Physis igitur de quatuor elementorum reliquiis hominem format et a capite incipiens membratim operando opus suum in pedibus consummat » (Bernard Silvestre, *De mundi universitate*, éd. Barach et Wrobel, Innsbrück, Verlag der Wagner'schen Universitaets-Buchhandlung, 1876, p.6).

⁸³⁷ v.4011-32.

⁸³⁸ Ce phénomène de référence aux sources et de leur interprétation justifie « l'existence de liens concurrentiels, d'identité ou de complémentarité, voire d'antinomie entre chacun des romans. L'étude des portraits est donc complexe: elle embrasse tant le domaine des conventions et des sources que celui de l'adaptation et de l'interprétation, des *noveltés*, réalisées par les auteurs ». (C. Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage, poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994, p.155).

⁸³⁹ Cf. l'énumération des divergences dans les romans antiques par rapport aux lois classiques de la description dans l'ouvrage de C. Croizy-Naquet (*op.cit.*, p.162-170 : divergences générique, formelle et structurelle). En même temps, « les écarts ou infractions à la norme instituée, à savoir l'absence d'ordre et l'incomplétude des portraits, ne sont pas si radicaux que l'on ne puisse naturellement se référer aux préceptes enseignés dans les écoles » (p.175).

Le vêtement et le monde courtois

La courtoisie est « une doctrine qui propose un idéal esthétique et moral »⁸⁴⁰ et, dans le monde médiéval, les deux aspects sont soudés au point de pouvoir se substituer mutuellement: la beauté est le gage de la morale, alors que la vertu ne peut pas être laide⁸⁴¹. En pratique, les valeurs esthétiques sont exprimées par le paraître, c'est-à-dire par la beauté du corps, l'élégance vestimentaire et le maintien, qui associe le bon gestuel au bien-parler. Comme le souligne Reto Bezzola, « on ne parle pas seulement courtoisement, on le devient par ses gestes, par ses manières, par ses égards et attentions, par sa façon de s'habiller et de se mouvoir »⁸⁴².

Dans le contexte courtois, le vêtement se situe donc à mi-chemin entre l'œuvre divine - le corps humain - qu'il pare, et le code d'apparences et de comportement produit par l'homme. Le costume joue un rôle important dans le *raffinement* et la *séduction*, les deux concepts fondamentaux de la courtoisie, et atteint une dimension symbolique dans l'expression du rapport à *l'autre*, car il est aussi un moyen de communication⁸⁴³. Certes, la belle parole est indispensable à celui qui veut séduire et à celle qui désire montrer ses nobles origines, mais l'appréciation de l'autre et la naissance de l'amour passent avant tout par le regard⁸⁴⁴ :

⁸⁴⁰ M. Stanesco, *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod, 1998, p.49. Nous comprenons la notion de « courtoisie » au sens large, telle qu'elle a été présentée par J. Frappier, c'est-à-dire comme un mode de vie raffiné fait d'élégance, de mesure, de bonnes manières et de générosité dont la cour du roi Arthur présente l'image et le modèle romanesques (J. Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle. », dans *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 1-31).

⁸⁴¹ Dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, les héros brillent par leur beauté exceptionnelle et leur morale irréprochable, alors que les personnages négatifs sont d'une laideur repoussante. Cette "loi" courtoise se verra questionnée à la fin du XIV^e siècle, mais au XIII^e elle s'épanouit dans tous les romans sans exception.

⁸⁴² R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Champion, 1966, t.II, p.524.

⁸⁴³ Cf. Partie III « Sémiotique du vêtement dans le texte littéraire ».

⁸⁴⁴ La part prépondérante de la vision dans l'éclosion de l'amour est fréquemment soulignée au Moyen Age, ne serait-ce qu'à travers les proverbes latins et vulgaires : « Oculi amorem incipiunt, consuetudo perficit » [Ce sont les yeux qui donnent naissance à l'amour, l'habitude le parfait] ; in *Publii Syri minimi sententiae*, O. 15 ; relevé par H. Walther, n° 19710. Cf. ce vers de Properce (II, 15,12) : « Oculi sunt in amore duces » [En amour, ce sont les yeux qui sont les guides] (dans *Walther*, N° 28704, 30736 et

Amors, se bien sui apensee,
 c'est maladie de pensee
 antre .II. persones annexe,
 franchises entr'els, de divers sexe,
 venanz a genz par ardeur nee
 de vision desordenee... (*Roman de la Rose*, v.4347-52)

C'est par le regard que s'établit le premier contact avec une personne, c'est par le regard qu'on résume le statut et les origines et que l'on manifeste son appartenance à un clan. Dans le monde courtois, le paraître est la démonstration de la puissance et du pouvoir.

La courtoisie aspire à un idéal de vie, notamment celui de la beauté. Comme le note Paul Zumthor, elle s'oriente « vers la création ou la reproduction des formes belles »⁸⁴⁵, que l'on essaie d'appliquer à l'ensemble des domaines de la vie de cour, ce qui explique ce sentiment aigu de la beauté, mais aussi de la mesure qui régit surtout les aspects extérieurs : « modération du geste, domination des mouvements passionnels, soumission spontanée à un code qui, au XII^e siècle, requiert un élan du cœur plutôt que l'obéissance à une étiquette... »⁸⁴⁶.

Mais rapidement la spontanéité laisse place à la codification. L'aspirant au mode de vie courtois peut ainsi s'inspirer d'exemples et de conseils proposés dans des ouvrages où apparaissent ses deux avatars -la beauté extérieure et intérieure- les écrits à portée didactique et les romans d'aventure chevaleresque. Les premiers professent des conseils aux jeunes amants : comment s'habiller, soigner sa personne ou encore se tenir afin de respecter les règles de la bienséance courtoise. Parmi ces œuvres, inspirées de *l'Art d'aimer* d'Ovide, mais adaptées à la doctrine courtoise, peuvent être citées le

1971). J. Morawski relève également ce proverbe du XIII^e siècle: « La ou est l'amour, si est l'œil ». André le Chapellain note l'importance de la vue dans son *Traité de l'amour courtois*, Livre I, Buridant, Klincksieck, 2002 (1^{ère} édition 1974) ; ses pensées seront reprises par Jean de Meun dans *Le Roman de la Rose* (voir extrait cité, v.4347-52).

⁸⁴⁵ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, le Seuil, 2000 (1^{ère} éd. 1972), p.553.

⁸⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p.553-554.

Traité de l'amour courtois d'André le Chapellain⁸⁴⁷ et, plus tardive, *La Clef d'Amours*⁸⁴⁸, où l'auteur expose les règles de l'hygiène corporelle avant de s'intéresser au vêtement :

...Je veil que touz amoureux eit
 Biau chief et propre ou bieu touseit
 Issi le fai que quil te couste
 Mes par force rienz ni ajouste.
 Tes iex dois tenir netement
 Et tes oreilles ensement.
 Oste le peil de tes narilles
 Et celui dentre deuls sorcilles.
 Tienges tes dens blanches et nettes
 Combien que de ta cure y mettes
 Et si te garde bien et paine
 Que tu n'aies mauvase alaine.
 Gar que tel vice ne te touche
 Que il ait lymon en ta bouche.
 Ta barbe fait reire et soustrere
 A tel qui bien le sache fere. (p.12)

Sans se soucier de la matière ou de la couleur du costume, ni du nombre de ses pièces, l'auteur met l'accent sur des critères à son sens plus importants, comme la propreté des vêtements et leur coupe⁸⁴⁹, ainsi que sur les règles de bienséance afin d'éviter le ridicule. C'est révélateur de l'existence, déjà à l'époque, de la notion de « mode », qui se caractérise par le fait non seulement de porter les vêtements du moment, mais aussi d'être à l'affût de la manière dont ces pièces sont portées, afin d'éviter les remarques taquines des membres de la « confrérie » :

...Gar que ta chemise ne monte
 Si haut que tu en aies honte...
 ...Aies caperon bien fetis,
 Trop grant ne soit ne trop petis.
 Met le si et encaperonne
 Que nul par moquier n'en sarmonne...
 ...Tes manches dois faire drecheir
 Si que ni ait que adrechier.

⁸⁴⁷ André le Chapellain, *Traité de l'amour courtois* (ca 1185). Traduction, introduction et notes par C. Buridant, Klincksieck, 2002 (1^{ère} édition 1974). Le *Traité* accorde peu de place à la tenue vestimentaire, à la différence des écrits qui suivront. Mais en affirmant que l'amour naît de la vision et de la réflexion, il ne nie pas le rôle prépondérant de l'aspect physique. (*Livre I, op.cit.*, p.47-48, 52).

⁸⁴⁸ Poème d'après un manuscrit du XIV^e siècle, éd. Edwin Tross, avec une introduction et des remarques par M.H. Michelant, Lyon, Louis Perrin, 1866.

⁸⁴⁹ Robe dois avoir propre et nette
 Au corps et au colet bien fette. (*La Clef d'Amours, op.cit.*, p.13).

Mes tel nouveaute ne fai mie
Que n'en le tienge a moquerie... (*La Clef d'Amours*, p.14)

...Que ta cote ne ta chemise,
ne le cole de ta pelice
Ne te face tenir pour niche... (*ibid.*, p.85)⁸⁵⁰

Parmi les autres œuvres célèbres qui enseignent à la fois les bonnes manières et la bonne tenue vestimentaire, on peut citer, pour le XIII^e siècle, *L'Enseignement des princes* et *Le Chastoiement des dames* de Robert de Blois⁸⁵¹, le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, les *Enseignements de Saint Louis a sa fille Isabelle*⁸⁵² et, pour les XIV^e et XV^e siècles, *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry*⁸⁵³, *Le Mesnagier de Paris*⁸⁵⁴, *Le Livre des Trois Vertus* de Christine de Pizan⁸⁵⁵ et bien d'autres encore⁸⁵⁶. Influencés pour la plupart par les moralistes chrétiens, ces auteurs livrent leur jugement sur les modes de leur époque et enseignent la bonne tenue ainsi que la mesure dans l'habillement et la conduite⁸⁵⁷. Témoignages des usages vestimentaires, ces écrits rapportent tant les codes de bienséance que les excès des inventeurs des modes. Malgré leur hétérogénéité apparente, ils possèdent un point commun : tout en restant en lien

⁸⁵⁰ Cf. dans *Le Mesnagier de Paris* (1393) : « Gardez dont, belle seur, que voz cheveux, vostre coiffe, vostre couvrechief et vostre chapperon, et le surplus de voz atours soient bien arengement et simplement ordonnez, et tellement que aucuns de ceulx qui vous verront ne s'en puissent rire ne moquer », *op.cit.infra*, p.42.

⁸⁵¹ Deuxième tiers du XIII^e siècle.

⁸⁵² Vers 1270.

⁸⁵³ *Le Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, éd. par Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854 (1381-1382).

⁸⁵⁴ *Le Mesnagier de Paris* (1393-1394), éd. par G.E. Brereton et J.M. Ferrier, Paris, Lettres Gothiques, 1994, en particulier p.42.

⁸⁵⁵ 1405.

⁸⁵⁶ Pour un bref précis des œuvres didactiques des XIII^e et XIV^e siècles, voir la thèse de John Howard Fox, « Robert de Blois. Son oeuvre didactique et narrative. Etude linguistique et littéraire suivie d'une édition critique avec commentaire et glossaire de *L'Enseignement des princes* et du *Chastoiement des dames* », publiée avec le concours de l'University of London, publication Fund, 1948. Le XIII^e siècle est aussi marqué par la composition de recueils de coutumes, tels le *Grand coutumier de Normandie* (ca 1270), les *Coutumes de Bauvaisis* de Philippe de Baumanoir (ca 1280) ou encore les *Etablissements de Saint Louis* (ca 1270), un recueil des coutumes d'Anjou et de Touraine. Voir aussi A.A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age s'adressant spécialement aux femmes*, Genève, Slatkine, 1975.

⁸⁵⁷ Cf. dans *Le Mesnagier de Paris*: « Mais doit l'en faire de vous exemple de bon arroy, de simplesse et de honnesteté a toutes les autres », *op.cit.*, p.42.

avec la réalité, ils enseignent, directement ou indirectement, la « morale » du costume dans un contexte courtois qui tend à disparaître.

En effet, dès la seconde moitié du XIII^e siècle, Jean de Meun dénonce le décalage qui se fait jour entre l'être et le paraître, affichant son hostilité aux astuces qui ne servent qu'à « embellir la face » au détriment de l'âme. Cet écart entre l'être et le paraître sera critiqué aussi au XV^e siècle par Antoine de la Sale dans son *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la Dame des Belles-Cousines*: tout en déplorant l'importance prise par les apparences dans la vie de cour de son temps, il tente encore d'enseigner les valeurs morales chevaleresques dont la nostalgie imprègne l'ensemble de l'œuvre.

Dans un monde courtois où l'apparence et la conduite sont soumises à des codes, la littérature romanesque joue un rôle primordial dans leur expression et leur transmission. Chargé d'un potentiel significatif quant à sa composition, sa matière, ses accessoires et sa manière d'être porté, le costume devient un vecteur très apprécié des auteurs: il permet de faire parvenir au lecteur les valeurs matérielles et spirituelles de la société, les romans étant aussi les « miroirs des princes », des éducateurs sentimentaux et esthétiques du public de la cour. Les auteurs ne cessent de découvrir les avantages que représente l'insertion du costume dans leurs œuvres car, révélateur de la beauté du corps et de l'âme, le vêtement permet en outre à l'homme d'exprimer ses relations avec le monde extérieur.

L'intrigue principale des romans courtois et de chevalerie réside dans la quête et la conquête de l'amour et de la renommée. Les protagonistes se consacrent au jeu de la séduction comme les auteurs, par leur écriture et réécritures, se livrent à un jeu subtil de silences, de présences, d'absences et de parallélismes, ce qu'autorise parfaitement le costume par la multiplicité de ses significations.

CHAPITRE III

LA DAME SUBLIMÉE

Idole, elle doit être dorée pour être adorée.
(Charles Baudelaire)

Les XII^e et XIII^e siècles, qui s'imprègnent de la nouvelle éthique courtoise, voient grandir le rôle de la femme. A la différence des chansons de geste, où les femmes n'apparaissent que de façon très sommaire⁸⁵⁸, les romans courtois leur accordent une importance majeure qui coïncide avec le culte grandissant de la Vierge⁸⁵⁹. Comme le note Philippe Ménard, dans la nouvelle esthétique courtoise « la femme n'est plus simplement la compagne du guerrier, elle devient un être courtoisé, considéré, tendrement ou passionnément aimé »⁸⁶⁰.

Oscillant entre la Vierge, Mère universelle, et la Prostituée Sacrée, à l'image des fées de l'Irlande préchrétienne, la Dame devient le centre d'une problématique d'amour traitée de façon multiple par les auteurs médiévaux : considérant la femme à la fois comme moteur de la vie et comme fondement « d'une spiritualité appuyée par la nature »⁸⁶¹, comme un danger venu corrompre la pureté de l'âme et comme une source d'amour divin ou passionnel, ils cherchent à percer le mystère de la féminité. Dans les romans d'aventure, où le héros part à la quête de l'amour et de la gloire, la femme incarne la jonction ou le divorce entre les deux pôles de l'aventure chevaleresque. Dans

⁸⁵⁸ Cf. J. Quicherat, *op.cit.*, p.119; Goddard, *op.cit.*, p.6; Lundquist, *op.cit.*, p.11. Voir aussi D. Poirion, « Quelques types féminins de la littérature du Moyen Age », dans *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, Centre universitaire de Valenciennes, N° 2, 1977, p.61-70, en particulier p.61: « ...En face de la chanson de geste, qui semble exalter surtout les qualités strictement viriles, on voit d'autres genres créer de remarquables types féminins autour desquels s'organisent le récit, la mise en scène narrative d'œuvres hagiographiques, lyriques ou dramatiques ».

⁸⁵⁹ Cf. J.H. Schütz, *Die Geschichte des Rosenkranzes*, Paderborn, 1909, p. 12; J. Markale, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Imago, p.15-22.

⁸⁶⁰ Ph. Ménard, *Les lais de Marie de France*, PUF, 1979, p.32.

⁸⁶¹ J. Markale, *op.cit.*, p.18.

tous les cas, point de départ et/ou d'arrivée de la quête, elle trouve sa place dans la fiction d'inspiration courtoise.

Nombreuses sont les femmes qui peuplent les romans courtois et arthuriens: les héroïnes, dont la vie amoureuse constitue le noyau de l'intrigue, les pucelles qu'il faut protéger sur le chemin de l'aventure, ainsi que les messagères, les fées, les servantes, ou bien encore les figures de la vie réelle, telle la maîtresse d'Etampes dans le *Roman du comte d'Anjou*. Elles sont décrites plus ou moins selon le dessein du narrateur et donc selon le rôle, principal ou auxiliaire, qu'elles jouent dans le roman. Que l'on s'intéresse à leur habillement, on constatera qu'il annonce souvent leur fonction et leur importance, ainsi que la suite de l'intrigue.

Protagoniste des romans courtois, parée de toutes les vertus, la Dame est belle, élégante et cultivée, et les auteurs savourent les instants où ils procèdent à sa description, fournissant une multitude de détails sur son costume⁸⁶² et sa manière d'être⁸⁶³. Car, en elle, tout est harmonie: le visage, le corps, l'âme ainsi que le vêtement qui complète sa perfection. Elle est souvent décrite dans des habits de luxe, qui relèvent davantage sa beauté naturelle et révèlent son statut social. Car la Dame, inévitablement, est une fille de roi ou une reine, à la recherche d'un mari ou en attente d'un amour: elle doit être digne de s'unir avec le héros.

La Dame est sublimée par la littérature courtoise. Physiquement, elle est d'une beauté incomparable, l'ambiguïté de son existence se reflétant dans son apparence: l'opulence et la luminosité de ses habits soulignent sa nature angélique alors que

⁸⁶² Au XII^e siècle, cet amour du détail peut être expliqué par la nouveauté des objets exotiques apparus au contact des autres civilisations. Cette curiosité croissante est une des causes du changement des mentalités de la noblesse, jusqu'alors « purement militaire et paysanne » (P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op.cit.*, p.551).

⁸⁶³ A la beauté physique succède fréquemment la mention de la bonne éducation de la jeune fille:

L'ainsnee fu bele et plaisans,
sage et courtoise et avenans
et de maniere fu et d'estre
tel comme pucele doit estre. (*Cleomadés*, v.295-298)

certains détails de sa tenue, mis en avant par les auteurs, accentuent sa force séductrice. Ce tout est destiné à troubler le héros, à faire naître en lui des sentiments ou à les entretenir, ou encore à lui faire accomplir des prouesses, nécessaires pour gagner son amour.

La description de la tenue vestimentaire de la Dame peut varier en longueur de quelques lignes à plusieurs dizaines de vers, en fonction du dessein du narrateur ainsi que de la taille du roman. Mais, simple mention ou longue description, leur point commun réside dans la splendeur des habits, qui est soulignée par la richesse des étoffes et la préciosité des matériaux⁸⁶⁴.

Les *courtes descriptions*, qui sont rencontrées fréquemment dans les romans antiques, participent au portrait physique qu'elles achèvent souvent⁸⁶⁵. Comme nous l'avons remarqué, ces ajouts, à part distraire le public de la monotonie du portrait physique prescrit, peuvent aussi présenter des détails qui singularisent le personnage féminin, le rendent exceptionnel et inoubliable par leur symbolique et la force de leur image: tels sont le manteau de Briséida⁸⁶⁶, les chaussures multicolores de Camille⁸⁶⁷ ou encore la manche d'hermine d'Ysmène⁸⁶⁸. Dans d'autres cas, la mention de vêtements ordinaires rappelle la vocation de femme-épouse de certaines héroïnes, à l'image des filles d'Adraste ou de Salemandre, la fille de Daire, dans le *Roman de Thèbes*⁸⁶⁹.

⁸⁶⁴ Cf. les longues descriptions des tenues de la fée aux Blanches Mains et de Blonde Esmerée dans le *Bel Inconnu* ou, au contraire, la simple mention de la robe de Nicolette dans la chantefable *Aucassin et Nicolette*, lorsqu'à la fin de son périple pour retrouver son statut social, celle-ci « se vesti de rices dras de soie, dont la dame avoit assés, si s'assist en le canbre sor une cueute pointe de drap de soie » (XL, 37).

⁸⁶⁵ Cf. note 7.

⁸⁶⁶ *Roman de Troie*, v.13344 et sq.

⁸⁶⁷ *Eneas*, v.4026-27.

⁸⁶⁸ *Thèbes*, v.4144-46.

⁸⁶⁹ Le narrateur accorde plus d'importance au portrait des filles d'Adraste qu'à leurs vêtements qui ne font l'objet que de deux vers:

Li bliaut furent d'orcassin,
Li peliçon desouz hermin. (v.953-954)

De même, il fournit peu de renseignements sur le costume de Salemandre même s'il précise le tissu de la robe :

vestu ot unne catefite :
ce fu un poile de coulors

Mais l'éthique et l'esthétique courtoises exigent que les auteurs s'intéressent davantage au costume de l'objet de la *fin'amor*, afin de présenter toutes les facettes du personnage féminin et de « justifier » l'amour du héros, ce qui explique la fréquence plus importante des descriptions détaillées des tenues féminines.

Les *longues descriptions* vestimentaires suivent souvent le portrait physique de la femme, portrait qui est construit d'après les schémas recommandés par les rhéteurs⁸⁷⁰. Comme ceux-ci créent une héroïne « fort stéréotypée »⁸⁷¹, les auteurs cherchent à souligner sa nature exceptionnelle par la tenue, attirant l'attention sur le luxe des étoffes de provenance lointaine⁸⁷², ainsi que sur la splendeur des bijoux en or et pierreries précieuses⁸⁷³. Mais la mention de la provenance possède une autre fonction: celle de distancier la femme à conquérir. Le nom d'un tissu⁸⁷⁴ importé d'un pays éloigné ou

menuelement ouvré a flors (v.8012-14).

Par-dessus sa robe, elle porte

un fres mantel qui estoit gris (v.8018)

Pour une étude plus détaillée des tenues des héroïnes dans le *Roman de Thèbes*, voir L.G. Donovan, *Recherches sur le « Roman de Thèbes »*, Paris, SEDES, 1975, en particulier pp.121 et 130.

⁸⁷⁰ Ces schémas obéissent aux concepts anciens de l'éloge et du blâme, avec une préférence marquée pour l'éloge. Dans *Le Bel Inconnu*, on retrouve les mêmes superlatifs absolus que dans les romans antiques du XII^e siècle: cf.

...souz ciel n'en ot une tant bele (*Thèbes*, v.4136 – portrait d'Antigone)

A tant est la dame venue;

Si bele riens ne fu veüe (*Bel Inconnu*, v.2217-18 – Pucelle aux Blanches Mains)

Renaut de Beaujeu enchérit dans les vers qui suivent:

Ceste ne trove sa pabelle,

Tant estoit biele a grant merveille (*Bel Inconnu*, v.2219-20);

Onques nus hom ne vit tant biele (*ibid.*, v.2258).

⁸⁷¹ « Elle a les cheveux blonds, les sourcils bien faits, le visage allongé, le teint clair: c'est Nicolette, mais ce pourrait tout aussi bien être la Lavinie du *Roman d'Eneas*, la Laudine de *l'Yvain* ou la Lienor de Guillaume de Dole. Physiquement l'héroïne romanesque est fort stéréotypée, bien qu'elle soit toujours la plus belle, rien qui ait jamais vécu sous le ciel » (J.-Ch. Payen, « Figures féminines dans le roman médiéval français », dans *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, sous la dir. de M.de Gandillac et d'E. Jeaneau, Paris, Moulin, La Haye, 1965, pp.407-427, en particulier p.407).

⁸⁷² Au XIII^e siècle, la mention de la provenance est à la fois une preuve de luxe et un gage de qualité: en effet, dès le début du siècle, les étoffes de soie sont de plus en plus imitées en Italie et en Espagne.

⁸⁷³ Dans la chantefable *Aucassin et Nicolette*, pour casser la monotonie du portrait "typique" de l'héroïne, le narrateur, ironisant, ajoute une phrase « vestimentaire »: « ...et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges » (XII, 20).

⁸⁷⁴ Les termes désignant les tissus, que l'on relève en abondance dans les œuvres médiévales, ne donnent pas seulement une « tonalité exotique », comme l'affirme Valéry Gontéro, qui ajoute que « ces termes, plus courants dans l'échoppe du drapier qu'à la cour, ne sont peut-être pas tous compris du public » (*Parures d'or et de gemmes, op.cit.*, p.16). Au contraire, ils sont familiers au public de la cour; car il ne faut pas oublier que les romans jouent au Moyen Age le rôle de revues de mode et que les tissus représentent une valeur monétaire. Il suffit enfin de consulter les comptes et les inventaires des grandes familles de France pour retrouver tous ces noms en quantité.

celui de sa ville de provenance « annoncent » ainsi en quelque sorte une distance à parcourir pour gagner l'amour de la Dame.

A. Portrait statique

Les romans courtois proposent donc de longs *portraits* vestimentaires qui suivent les descriptions physiques ou s'y mêlent. Présentés au regard du héros et du lecteur, ils attirent par leur intégrité et leur richesse, mais aussi par des détails très précis, qui aident à saisir à la fois le statut social du personnage féminin et sa potentialité d'être, son rôle dans l'intrigue, ainsi qu'à prédire son destin littéraire.

La différence entre les descriptions courtes et longues réside dans l'accent qui est mis, dans le premier cas, sur la puissance et la place du personnage au sein de la société et, dans le second, sur l'intégrité et l'exubérance, sur la lumière et le superflu du détail, qui justifient la jonction dans une seule et même description des esthétiques visuelle et rhétorique dont le mot-clé est *plaisir*⁸⁷⁵.

Idéalement, le portrait vestimentaire énumère l'ensemble des pièces du costume afin d'en souligner l'intégrité et de signaler le rang social du personnage féminin car, rappelons-le, le costume des nobles se distingue par le nombre de ses éléments. Dans les romans du XIII^e siècle, l'ordre de la description des différentes parties de la tenue ne suit pas forcément celui du portrait physique.

⁸⁷⁵ Voir E.de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, A. Michel, 1988 (2^e éd.), t.2, p.504 ; U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997 (pour la traduction), p.143-146. D. Poirion, en évoquant la littérature romane, note aussi « cette lente reconquête de l'art et de l'écriture par le plaisir des formes » (« Écriture poétique et composition romanesque. Masque et personnification allégorique », *Medievalia*, n°11, Orléans, 1994, p.218).

Mais souvent les vêtements sont omis au profit des tissus dans lesquels ils sont confectionnés. Ainsi, une impression de flou est maintenue, car nommer une chose n'est-ce pas saisir sa nature⁸⁷⁶ ?

Vint a la cort une pucele,
Gente de cors et de vis biele.
D'un samist estoit bien vestue;
Si biele riens ne fu veüe. (*Bel Inconnu*, v.135-138)

La nature de chaque tissu est fréquemment indiquée, accompagnée ou non de sa provenance, de sa (ses) couleur(s) ou de sa doublure, sa richesse et sa valeur étant mises en avant. La beauté et la finesse des ornements et des accessoires, réalisés dans des métaux précieux et décorés de pierres *de vertu* achèvent ce portrait, dont la richesse est destinée moins à mettre l'accent sur le rang social de l'héroïne qu'à décrire une femme de rêve, sublime dans ce décor et digne de devenir l'épouse du chevalier En l'habillant « au superlatif », les auteurs cherchent à exprimer la dimension extraordinaire de la femme qui, à l'instar de l'aventure hors du commun du héros, constitue l'intérêt de l'intrigue.

La première description de la *pucele* aux Blanches Mains dans le *Bel Inconnu* en est la meilleure illustration. Après avoir loué sa beauté, la lumière qui émane de son visage et de sa chevelure, la blancheur de sa peau⁸⁷⁷, le narrateur s'intéresse à sa tenue:

Ele estoit d'un samit vestue;
Onques si biele n'ot sous nue.
La pene en fu molt bien ouvree,
D'ermine tote eschekeree,
Molt sont bien fait li eschekier;
Li orles fist molt a prisier;
Et deriere ot ses crins jetés,
D'un fil d'or les ot galonnés.
De roses avoit un capiel
Molt avenant et gent et biel.

⁸⁷⁶ Cf. Platon, *Cratyle* : « A mon avis personnel, affirme Cratyle, [la] fonction [des noms] est d'enseigner et ceci peut être posé sans aucune réserve, que savoir les noms c'est savoir aussi les choses ». (*Cratyle ou de la rectitude des mots*, 435^e, dans *Œuvres complètes*, t.I, éd. L. Robin, Paris, N.R.F. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989).

⁸⁷⁷ *Bel Inconnu*, v.2229-44. L'auteur passe en revue: le front, le visage, les yeux, la bouche, le corps, les lèvres, les dents, les bras, les mains, la gorge, le corps à nouveau, la chevelure, avant de conclure: *Onques si bele n'ot el mont* (v.2244).

D'un afremail sen col frema. (v.2245-55)

Dans ce portrait statique⁸⁷⁸, le regard du narrateur fusionne avec celui du héros. Ils sont attirés par la splendeur de la soie d'une couleur indéterminée⁸⁷⁹ et, plus encore, par la fourrure dont la surface en échiquier captive par sa structure bipartite⁸⁸⁰ qui, par association avec l'idée du bien et du mal, traduit la double nature de cette femme. Tout en elle, en effet, est chasteté et séduction à la fois: les cheveux découverts luisant d'or et le *chapel* de roses, symboles de l'amour physique⁸⁸¹, voisinent avec le collet de la robe, timidement agrafé par un fermail. L'habillement de l'héroïne traduit parfaitement sa double nature de fée séductrice et de chaste maternité⁸⁸². Sur ce fond de physique « typiquement beau », le costume résume la personnalité et délivre la signification de l'intrigue.

⁸⁷⁸ Cf. l'abondance des verbes *être* et *avoir*, ainsi que la périphrase *être* + *participe passé*.

⁸⁷⁹ Comme dans l'extrait cité *supra*, l'auteur ne mentionne ni les *garnements*, ni leur couleur: ainsi, le costume demeure indéfini et la femme évanescence. Ce tableau presque « impressionniste » contribue à maintenir le suspens. Dans le second portrait long de la *Pucele* (v.3965-86), des noms de vêtements sont cités (*mantiel*, *bliaut*, *capiel*), car la deuxième rencontre n'est plus fortuite mais souhaitée par le héros. Être nocturne (*Com la lune qu'ist de la nue*, v.2223), la fée se transforme en femme diurne ainsi que le signale la triade d'or: sa chevelure blonde brille au soleil comme de l'or (*plus reluissans que nus ors fins*, v.3980), tressée avec un galon doré (*a un fil d'or ot galonné so cieff le sor*, v.3981-82), sous un chapeau brodé d'un *oisials d'or* (v.3877), symbole solaire (sur l'oiseau d'or et son lien avec le royaume solaire, voir V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux [Istoričeskie korni volšebnoj skazki]*, Moscou, Labyrinthe, 2002, p.244-246).

⁸⁸⁰ Ce « jeu » de noir et blanc, de clair-obscur, apparaît quelques vers auparavant, lorsque l'auteur compare la *Pucele* à la lune sortant des nuages: *Com la lune qu'ist de la nue* (v.2223). Plus loin, dans la scène de séduction nocturne, il oppose la blancheur du visage de l'héroïne à l'ourlet de son manteau, en zibeline noire (v.2403-04), mais aussi la blancheur de sa chemise à celle de sa peau: *La cemisse brunete estoit envers les jambes qu'il veoit* (v.2413-14). On retrouve le blanc et le noir dans la robe du cheval de la fée lors du retour de Guinglain en l'Île d'Or: (*Et sist sor un blanc palefroï;/ Souef anbloit et sans desroi;/ El blanc fu de noir pumelés*, v.3945-47). Ce manteau en échiquier n'est pas le premier qui est décrit dans la littérature médiévale: on se rappelle, dans *Enéas*, celui de Camille, biparti blanc-rouge, couleurs de l'innocence et de l'audace, de l'intemporalité et de l'énergie vitale (vv.4029-4047), ou encore celui d'Aelis dans l'*Escoufle*, dont *La pen'ert a pourfil d'ermine, / D'un sebelin noir losengie* (v.8916-17). Sur le clair et le sombre dans le *Bel Inconnu*, voir J.Tasker Grimbert, "Effects of 'Clair-Obscur' in the *Bel Inconnu*", dans *Courtly Literature: culture and context*, Dalfsen, the Netherlands, 9-16 August 1986; éd. K. Busby and E. Kooper, Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1990, p.249-260.

⁸⁸¹ Sur cet accessoire, voir A. Planche, « La parure du chef: les chapeaux de fleurs », *Razo* n° 7, 1987, *Le corps paré: ornements et atours*, p.133-144.

⁸⁸² Christine Ferlampin-Acher émet l'idée que la Pucelle aux Blanches Mains « n'est peut-être qu'un avatar de Blanchemal la fée maternelle » (*La fée et la guivre: "Le Bel Inconnu" de Renaut de Beaujeu: approche littéraire et concordancier...*, Paris, H. Champion, 1996, p. XXXIV). Cf. aussi Ph. Walter, *Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu, rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996, p.129.

Le costume de sa rivale, Blonde Esmerée⁸⁸³, n'est pas moins sublime, l'auteur plaçant les deux femmes sur un pied d'égalité. Elle est vêtue d'un *bliaut* et d'un manteau dont la pourpre verte est doublée de riches pelleteries et cousue de pierres « de vertu » enchâssées dans de l'or. Comme pour le premier portrait, l'accent est mis sur l'originalité des détails du costume: il est orné de pierres magiques⁸⁸⁴ et les attaches du manteau, fabriquées par la fée *en l'île de la mer Bete*, sont si solides qu'il est impossible de les rompre. Mais, contrairement à la description de la fée, les pièces du costume sont citées : femme destinée à devenir épouse, Blonde Esmerée est plus « palpable », plus humaine.

Il s'agit là d'un autre exemple de portrait statique: la description du costume s'étend sur vingt-quatre vers au cours desquels l'auteur souligne intentionnellement la richesse et la rareté de ses différentes parties.

Dans ces deux cas, malgré l'attention portée aux détails, la description demeure vague, l'accent étant déplacé sur la matière et la richesse des accessoires et des ornements. L'auteur ne précise rien sur la coupe, la forme ou la longueur des vêtements et, dans le premier extrait, il n'en mentionne pas la couleur. La description est donc longue sans être détaillée, elle loue davantage qu'elle ne décrit. Comme dans une tenue de parade, tous les éléments sont présents pour assouvir l'imagination du lecteur, élever la Dame dans sa beauté et son rang, aveugler le héros, mais aussi pour rassurer : l'intégrité est un élément de *l'ordre*⁸⁸⁵.

Ces descriptions vestimentaires accèdent donc à un autre statut, dépassant le rôle accessoire prescrit par les rhéteurs: empreintes d'anciens chants courtois, elles

⁸⁸³ *Bel Inconnu*, v.3277-3300.

⁸⁸⁴ Les *jagonsses* sont citées parmi d'autres *pierres de vertu* (v.3298-99). La *jagonse* (*jagonce*) est une pierre précieuse, connue pour sa propriété de protéger celui qui la possède et de prémunir contre la mélancolie (*FEW*, IV, 520b).

⁸⁸⁵ Comme en témoigne la fréquence du terme *robe* qui évoque la tenue complète. Le nombre d'éléments peut varier, mais la signification de « tenue achevée » reste invariable.

développent, au travers de longs vers, l'éloge « au superlatif » de la Dame qui devient telle une perle rare placée dans un écrin précieux digne d'elle. En outre, tout en assumant ce rôle présentatif et laudatif, la description se substitue à l'image, en particulier l'image « cinématographique », pour utiliser un terme moderne : après un aperçu général du tissu et de la couleur, l'auteur procède en effet à des gros plans sur les détails du costume et les accessoires⁸⁸⁶. Tout en faisant appel à l'imagination du lecteur, il guide ainsi son regard; il crée un effet de mouvement autour du sujet immobile, proposé en spectacle. Par ces deux aspects, la description ancre le personnage dans la narration. Plus qu'une simple digression inutile, sujette à être supprimée⁸⁸⁷, elle confirme un effet de style qui capte le regard, la pensée et l'imagination, non pas seulement par la beauté de l'image ou du langage, mais aussi par l'habileté de son mouvement qui invite le lecteur dans l'action.

D'un point de vue technique, ces *ymages* vestimentaires peuvent être perçues comme une unité de deux principales composantes : le superlatif, qui représente le nœud sémantique et expressif de la description et dont les racines plongent dans la profondeur des siècles, et le développement de l'image, l'*amplificatio*⁸⁸⁸. Le

⁸⁸⁶ Pour décrire la tenue de la pucelle aux Blanches Mains, Renaut de Beaujeu procède comme suit : le tissu, la fourrure du manteau, l'ourlet du manteau, le fil d'or dans les cheveux, le *chapel* de roses et le fermail au col. Pour la première tenue de Blonde Esmerée : le manteau et sa doublure, les attaches, le *bliaut* et sa doublure, l'ornement de l'encolure et des poignets.

⁸⁸⁷ Comme dans l'édition bilingue du *Bel Inconnu*, Paris, Champion, CMA, par M. Perret et I. Weill, 2003, où la traduction des vers 3295-3300 a été simplifiée pour éviter « l'accumulation des hyperboles et des répétitions, élégance de style qui produit sur le lecteur actuel une impression de maladie... » (*Introduction*, XVIII). Ainsi, le passage sur les broderies de l'encolure et des poignets de la robe de Blonde Esmerée a été omis dans la traduction, alors que cette mention permet de mettre les deux dames sur un pied d'égalité (cf. « Mains ot blanches con flors de lis / Et la gorge desous le vis » (Blanches Mains, v.2241-42).

⁸⁸⁸ Si on applique la définition que J.M. Adam donne à *description*, le superlatif possède une fonction « d'ancrage » et le développement de la description celle d'aspectualisation et de qualification (J.M. Adam, *Types et prototypes*, Nathan, 1992, chapitre 3)

superlatif⁸⁸⁹ peut être exprimé verbalement ou être inhérent à la description, mais dans les deux cas la référence temporelle de comparaison est antérieure⁸⁹⁰ ou simultanée⁸⁹¹.

Un des portraits de la Dame les plus complets et représentatifs est celui de *Richece* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris⁸⁹². Celle-ci est vêtue d'une riche robe de pourpre, galonnée d'*orfrois* (*enfroisie*), et dont l'encolure est ornée d'une bande dorée, cousue d'émaux et de pierres précieuses. Richesse possède une ceinture hors du commun, confectionnée dans un galon précieux et terminée par une boucle en pierre « de vertu » qui protège contre le poison et dont le mordant est fait d'une autre pierre rare, capable de guérir le mal de dents et de préserver la vue. Les clous de cette ceinture sont de pur or, dont le poids est important. Enfin, la Dame est couronnée d'un cercle d'or aux pierres précieuses innombrables et variées, avec au centre, sur le front, une *escharbocle*⁸⁹³ qui émet une lumière capable d'éclairer en pleine nuit un chemin sur une lieue et de répandre une clarté tout autour.

La description de la tenue est longue, détaillée : elle remplace le portrait physique et le rend inutile, car la beauté du visage et du corps est sous-entendue et mise en valeur par les vêtements et les accessoires splendides. La structure du costume est ici entière, proche de l'archétype dont elle possède tous les éléments. La tenue de Richesse réunit tous les attributs qui distinguent la femme de haut rang : l'étoffe et les ornements luxueux aussi que les matières premières les plus riches, or, émail, plusieurs types de pierres précieuses). Cette richesse est le signe de l'abondance, propriété féminine par

⁸⁸⁹ Le superlatif peut se référer à la beauté de la femme comme à celle de ses vêtements, ce qui se rejoint sémantiquement, car la description de la tenue est destinée à sublimer la beauté de la Dame.

⁸⁹⁰ *Onques si biele n'ot sous nue ou si bele riens ne fu veüe* (*Bel Inconnu*, vv.2246 et 1528).

⁸⁹¹ *Ceste ne trove sa parelle* (*Bel Inconnu*, v.2219).

⁸⁹² *Roman de la Rose*, vv.1051-1106.

⁸⁹³ *Escharbocle*, *escarbocle* : connue depuis l'Antiquité, l'escarbocle est une pierre, décrite comme émettant une très grande lumière dans la nuit, ce qui constitue son unique vertu. Elle est aussi liée au bestiaire, et plus particulièrement au dragon qui porte souvent ce gemme dans la tête. Les chevaliers arborent cette pierre sur le nasal. Si l'on réunit ces usages, on peut affirmer que l'escarbocle est un symbole de puissance et de connaissance (voir V. Gontéro, *op.cit.*, p.139-143).

excellence⁸⁹⁴. La récurrence des épithètes laudatives⁸⁹⁵ et des superlatifs⁸⁹⁶ ajoutent encore de l'éclat à la splendeur de la Dame.

Sa tenue est également une démonstration du pouvoir féminin qui réside dans le savoir ; savoir magique, car les pierres « de vertu » font partie de son costume et protègent sa personne. L'escarboucle qui répand une forte lumière dans la nuit⁸⁹⁷, lui confère une partie de cette lumière. Située sur le front, elle peut être associée au troisième œil, symbole de la connaissance⁸⁹⁸.

Les portraits statiques sont surtout caractéristiques des romans du XII^e et du début du XIII^e siècle⁸⁹⁹. A l'instar des portraits physiques, ils ne sont pas toujours conformes aux normes strictes élaborées par les rhéteurs, mais ils sont suffisamment complets pour que l'on puisse percevoir les originalités comme les écarts par rapport à ces normes.

La Dame apparaît dans toute sa splendeur dans des habits d'apparat qui marquent son statut dans la hiérarchie connivente à la réalité et celle de la fiction. Ces descriptions, comme nous l'avons remarqué, se substituent à l'image, et éveillent l'imagination du lecteur. Leur trait caractéristique est l'immobilité du sujet, ce qui est conforme à l'idée de la Dame en tant que point de repère, une constante dans un monde

⁸⁹⁴ Cf. la trifonctionnalité dumézilienne.

⁸⁹⁵ On recense l'adjectif *riche* quatre fois et l'adverbe *richement* une fois. Parmi les autres qualificatifs, on relève *cointe* (pour la ceinture), *grant* (à propos de la force et de la vertu des pierres précieuses), etc.

⁸⁹⁶ ...*qu'il n'ot si bele ne si riche / el monde, ne si envoisie* (v.1054-55, la robe); *Richeice ot un mout cointe ceint, onc fame plus riche ne ceint* (v.1065-66); ...*un cercle d'or; onques encores / ne fu veüz si biau, ce cuit* (v.1085-1086).

⁸⁹⁷ et la pierre si clere estoit
que maintenant qu'il anuïtoit
l'en s'en veoit bien au besoig
conduire d'une liue loig. (*Roman de la Rose*, v.1098-1101).

La femme est souvent associée à une forte lumière ce qui souligne sa nature divine, solaire (cf. *Bel Inconnu*, vv.2221, 3128, etc.). Ici, la polysémie du mot *lumière* (*clarté*) permet de sonder la profondeur de la nature féminine.

⁸⁹⁸ Voir V. Gontéro, *Parures d'or et de gemmes*, op.cit., p.143.

⁸⁹⁹ Voir C. Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage, poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, op.cit., p.155-227; V. Gontéro, *Parures d'or et de gemmes*, op.cit., p.15-39; G. Biller, *Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, op.cit., p.140 ; P.B. Grout, « Contemporary life and society in the *Roman de Thèbes* », *Medium Aevum*, XXXVIII, 3, 1969, pp.262-273.

masculin d'aventure. Cette immobilité est liée aussi au fait que la femme apparaît au lecteur dans son état « achevé », dans son statut acquis et confirmé.

D'accessoire, le vêtement devient indispensable dans les descriptions comme si le physique seul avait perdu de sa signifiante et nécessitait d'être complété par des détails qui soulignent la véritable nature de la femme. La force de tels portraits ne réside pas dans la suggestion mais bien dans l'exhaustivité et les détails. La beauté doit être ancrée dans la conscience et l'imaginaire, être marquée par des couleurs et des matières splendides afin d'élever la Dame au niveau du divin.

B. Portrait en mouvement

Un autre type de portrait vestimentaire est le *portrait en mouvement*. Il ne s'agit plus d'une longue description minutieuse des détails de la tenue et des accessoires qui éblouissent par leur splendeur, ce n'est plus une contemplation de la Dame idolâtrée, immobile, mais plutôt une histoire de geste, un vêtement en mouvement, lorsque l'héroïne s'habille ou bien manipule ses vêtements.

Le changement de la technique descriptive est nettement perceptible : l'esthétique contemplative est remplacée par celle du geste et l'hiératisme des portraits par la manipulation des parties du costume, car le mot-clé des « portraits en mouvement » est le *jeu*, le jeu entre le vêtement et le corps comme une nouvelle appréhension de soi. La Dame des rêves se transforme aussi : être qui représente la quintessence de la beauté par son aspect physique et son costume, qui se laisse contempler sans accepter d'être approchée, « idée » de la femme idéale aux allures d'être surnaturel, au corps évaporé, celle-ci devient plus vivante, dynamique et humaine. Après la Dame-*icône*, divinisée, se dévoile la seconde face de la femme, celle de l'Eve séductrice.

Dans sa forme archétypale, le « portrait en mouvement » ressemble au « portrait statique » par la description relativement fouillée des différentes parties de la tenue et par l'accent qui est mis sur son intégrité. Mais à la différence de celui-ci, où les verbes en voix passive sont prépondérants, il se distingue par la présence de verbes en voix active ou pronominale. La position de l'auteur, son « point de vue », s'en trouvent modifiés: il n'est plus acteur du mouvement du regard mais témoin de l'action produite par son personnage.

Dans les romans du XII^e et du début du XIII^e siècle, les deux types de description coexistent avec toutefois une nette préférence pour les « portraits statiques ». Certes, on recense aussi des scènes où le processus de l'habillement féminin est détaillé afin de signaler un événement important (mariage, passage à un nouveau statut social, départ, etc.), ce processus se déroulant « sous les yeux » du lecteur, mais le mouvement n'y est qu'apparent, car la description se fait en « voix passive » : la femme demeure un sujet inactif, elle se laisse vêtir plus qu'elle ne se vêt elle-même.

Cette passivité de la femme apparaît dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes où l'héroïne, menée à la cour du roi Arthur en vieille robe au grand étonnement de ses parents, se laisse habiller dans une tenue offerte par la reine Guenièvre, qui convient davantage à son nouveau rang⁹⁰⁰. La description, par son exhaustivité, par son insistance sur l'aspect exceptionnel de la tenue, mais aussi par l'immobilité du sujet, s'apparente ici plutôt à un portrait statique.

Cependant, au cours du XIII^e siècle, les vêtements « en mouvement » se multiplient dans les romans. Dans *Escanor*, la mention d'un accessoire dans la tenue d'Andrivete apparaît lorsque d'un geste naturel pour changer de *guimple*, elle découvre

⁹⁰⁰ *Erec*, v.1585-1624. La description de la tenue s'étend sur cinquante vers, tandis que seuls trois sont consacrés au geste de l'habillement (quand Enide revêt la robe elle-même). Deux jeunes filles achèvent la tenue en la coiffant et lui fermant l'encolure d'un *fermeillez* (v.1651-1663).

son visage. Ce geste est surpris par Gauvain qui aussitôt est frappé par la beauté de la jeune fille:

Mesire Gavainz regardee
 L'a adont mout visablement:
 Son bel visage *nuement*
 Vit si comme ert vers lui drecié,
 Car sa **guimple** avoit **destachié**
 Por remettre une autre pluz bele.
 Et sachiez bien que la pucele
 S'estoit encore si couverte
 C'onques sa face *descouverte*
 N'ot mesire Gavainz veüe
 Adont, au mainz de **guimple nue**,
 Fors c'un poi la bouche et le vis.
 Et de tant li estoit avis
 Qu'ele ert blanche, clere et vermeille;
 Mais esbaïs fu a merveille
 Quant a plain vit sa grant biauté. (*Escanor*, v.16700-15)

Les mouvements décrits sont ceux de *descouvrir* et de *re-couvrir* les différentes parties du corps. Le mot *cors* lui même est important pour l'auteur⁹⁰¹, pour qui il représente une forme de déplacement des personnages dans l'espace.

Ces gestes accomplis avec un vêtement, s'ils procurent une émotion, s'inscrivent aussi dans l'ordre de la société : lié intimement au corps, le vêtement, dans sa manière d'être porté est étroitement dépendant des normes en vigueur⁹⁰². Or, ces normes prescrivent aux femmes soucieuses de leur vertu de se voiler d'une *guimple* pour préserver leur visage des regards indiscrets. Enlever sa *guimple*, même de façon non intentionnelle, est à la fois transgresser les normes et inclure l'autre dans le cercle

⁹⁰¹ Dans *Escanor*, le mot *cors* dans ses acceptions de « corps » et de « personne » compte plus de trente occurrences.

⁹⁰² Cf. *Lancelot en prose*, lorsque la damoiselle Ninienne conduit le valet (Lancelot) à la cour du roi Arthur pour le faire adouber. Tous sont ébahis par la richesse de son habit, dont le tissu est assorti à la couverture de son cheval. Avant de s'adresser au roi, elle abat la *guimple* de devant sa bouche, dévoilant sa beauté exceptionnelle : il s'agit ici d'un geste de courtoisie car elle se trouve devant un personnage de haut rang (*Lancelot en prose*, éd. A. Micha, XXIIa, 8, t.VII, p.266).

des intimes, l'associant à son *cors*. Le geste brusque d'Andrivete intimide Gauvain qui, en découvrant sa beauté, lui promet de l'aider⁹⁰³.

Les « portraits en mouvement » sont caractéristiques d'*Escanor*, où les femmes sont actives : ce sont elles qui tirent les ficelles de l'intrigue, comme Andrivete qui prend son sort en main, n'hésitant pas à chevaucher seule afin de se procurer des informations qu'elle pourra échanger contre le soutien des hommes.

Mais cette activité des femmes⁹⁰⁴ n'est pas propre à ce roman, elle apparaît déjà dans le *Bel Inconnu*⁹⁰⁵. Le héros hésite entre les deux dames qui l'ont déclaré d'emblée leur futur mari⁹⁰⁶ : la *Pucelle* aux Blanches Mains, qui séduit le héros en paraissant mi-dévêtue sur le seuil de sa chambre, et Blonde Esmerée, qui défend son droit de femme « conquise », car c'est pour sa libération que le Bel Inconnu a entrepris l'aventure. Ce qui au premier abord ne semble qu'une rivalité féminine, dépasse le cadre privé pour apparaître comme un conflit entre l'individu et la société: la séduction individuelle par le corps et le manquement aux règles de bienséance se traduisent par une absence

⁹⁰³ *Escanor*, v. 16724-29. Quelques dizaines de vers auparavant, un « corps à corps » plaisant présage cette découverte du visage et l'intimité qui liera les deux personnages. Lorsque Andrivete annonce à Gauvain que Gifflet est en vie, il la remercie:

... amie,
Huimais ne me doi plaindre mie
De vo gent **cors**, qui m'a servi [...]
Mais de quanques j'ai vouz faz don
De cuer, de **cors** et de service. (vv.16549-51, 16554-55)

⁹⁰⁴ « Repos du guerrier », la femme incarne souvent un point « immobile » autour duquel se développe l'action. Mais l'éthique courtoise, en plaçant sur un pied d'égalité l'homme et la femme, introduit celle-ci dans l'intrigue, ce que Chrétien de Troyes propose déjà dans *Erec et Enide*. *Aucassin et Nicolette* joue avec ironie sur l'inversement des rôles, car la femme est montrée plus active que l'homme, même si pour agir elle revêt un costume masculin. Dans le *Bel Inconnu*, les femmes mêlent la contemplation à l'action, ce qui explique l'intérêt particulier de ce roman quant à son organisation temporelle. A partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, cet excès d'activité des femmes cesse d'être vu d'un œil négatif dans des romans comme *Perceforest* ou *Ysaïe le Triste*, où, pour pouvoir agir, elles empruntent presque toujours une identité masculine.

⁹⁰⁵ La *damoiselle* Hélie mérite l'épithète *preus* (*Bel Inconnu*, v.1013) dans une scène où elle prend la défense du Bel Inconnu contre quatre chevaliers qui veulent le tuer.

⁹⁰⁶ La dame entre el palais riant,
Al Descouneü vint devant,
Se li a ses bras au col mis;
Puis li a dit: "Li miens amis,
Conquis m'avés, vostre serrai;
de vos ne partirai.
(v.2259-64 –
Blanches Mains)

La dame resalua lui:
"Sire, fait ele, vostre sui;
Vostre doi estre par raison:
Jetee m'avés de prison [...]
Ciers sires, tote vostre sui. Ja mais
(v.3303-06,08
- Blonde Esmerée)

d'intégrité du costume destinée à troubler le héros tandis que la revendication légitime des droits engendre la verbalisation des règles de cette société.

Ce jeu entre le vêtement et le corps en tant que source d'émotions est déjà présent dans la chantefable *Aucassin et Nicolette*, lorsqu'Aucassin, louant la beauté de sa bien-aimée, déclare que le dénudement et la contemplation de sa jambe possèdent le pouvoir de guérir un malade:

Tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn
et ton peliçon ermin,
la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit:
garis fu li pelerins (*Aucassin et Nicolette*, X, 22-26)

Mais la superposition des vêtements dans le costume médiéval ne joue pas en faveur de la séduction, car elle ne permet pas d'apprécier nettement les lignes du corps. En revanche, le dévoilement progressif de la *ganbete*, autorisé par ces multiples épaisseurs, permet à l'émotion de gravir les « marches de la séduction ».

En somme, la distance qui sépare ces deux types de description peut être assimilée au passage du rêve à la réalité, entre une femme lointaine, divinisée, adulée mais inaccessible et une héroïne plus humaine, pleine de vie. Alors qu'un vêtement peut contribuer à créer cette image de la Dame honorée, rêvée, pour laquelle on se meurt d'amour, le même vêtement mis « en mouvement » permet de donner naissance à une héroïne tentatrice et de lui insuffler la vie.

Une scène qui illustre ce passage d'une esthétique descriptive à une plastique gestuelle est celle de Pygmalion dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun⁹⁰⁷. Le sculpteur ne se contente pas de vêtir sa Dame inanimée de somptueux vêtements et de

⁹⁰⁷ v.20907-21042.

la regarder en rêvant : il l'habille et la déshabille maintes fois⁹⁰⁸, il la pare de tous les accessoires et s'amuse à manipuler ses vêtements car il n'a que cette manière pour assouvir son rêve érotique⁹⁰⁹. Pygmalion crée un tourbillon d'étoffes et de fourrures autour de la statue immobile, cherchant à lui conférer une illusion de vie jusqu'à y croire, puisque le narrateur termine la première période de la description⁹¹⁰ par une phrase qui ne peut caractériser qu'une personne vivante : malgré tout le luxe dont elle est entourée, celle qui n'est qu'une pierre,

por neant fust uns angeloz,
tant iert de contenance⁹¹¹ simple. (v.20920-21)

Ce long passage rappelle les « portraits statiques » par son exhaustivité, par l'intention de ne rien omettre de la tenue de la Dame, ainsi que par l'observation de l'ordre de la description classique : Pygmalion habille la statue de haut en bas en commençant par la robe, dont les riches tissus et les nobles fourrures sont loués par l'auteur ; puis il la pare de diverses coiffes, lui agrafe l'encolure, l'entoure d'une ceinture, lui accroche une aumônière et enfin la chausse soigneusement. Comme dans les « portraits statiques », les superlatifs et les qualificatifs laudatifs permettent de sublimer la Dame. La différence réside dans le mouvement : ce n'est plus le mouvement du regard, c'est l'action autour du sujet, même si ce n'est pas par le sujet lui-même. Le but de ces manipulations est de conférer la vie à la statue, de transformer un « semblant de femme » en une femme réelle, vivante, par un geste quotidien. Le

⁹⁰⁸ L'auteur insiste sur le pluriel des noms de vêtements qu'il multiplie à l'infini v.20908 (*robes fetes par granz mestrises*), v.20913 (*riches panes*), v.20916-19 (*ce dauz, melequins, hatebis, indes, vermeuz, jaunes e bis, samiz, diapres, kameloz*), v.20932 (*guindes*), v.20934 (*treçoers*), etc.

⁹⁰⁹ Il est intéressant de comparer la façon dont cette scène est présentée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide et dans le *Roman de la Rose* : alors que chez Ovide le vêtement est seulement mentionné parmi d'autres moyens, dans le *Roman de la Rose*, la scène de la parure en s'étendant sur une quarantaine de vers, range le vêtement parmi les instruments capables de conférer la vie à une statue inanimée.

⁹¹⁰ v.20907-20921.

⁹¹¹ *Contenance* signifie « manière de se tenir vis-à-vis de quelqu'un » (*God.*, IX, 173).

vêtement, plus exactement la *parure*, devient le symbole de la vie⁹¹², tandis que le corps dénudé est celui de la mort.

Pygmalion conserve encore l'espoir d'animer sa bien-aimée au moment où il procède aux trois gestes finals : coudre les manches de sa robe pour achever son habillement, lui ceindre une couronne de fleurs vivantes pour lui insuffler la vie et enfin lui enfiler une bague de fiançailles, geste magique, afin de se l'approprier. Des contextes de la sorte expriment nettement un nouveau rapport entre le vêtement et le corps, car ce « jeu vestimentaire » crée des liens entre le sujet et son corps.

Ces deux types de description entretiennent des relations différentes avec la temporalité de l'œuvre littéraire : alors que le « portrait statique » est présenté au lecteur comme achevé dans sa perfection, l'auteur guidant son regard imaginaire le temps de la description, dans le cas des « portraits en mouvement », le lecteur assiste au développement gestuel, le temps du geste coïncidant avec celui du regard, ce qui l'implique davantage dans l'intrigue.

C. Le costume des personnages féminins secondaires

Dans les romans du XIII^e siècle, la tenue des personnages féminins secondaires fait toujours l'objet d'une mention, généralement pour attirer l'attention sur le rang élevé de ces femmes qui justifie les aventures fortuites des héros. Dans ce monde aventureux rempli de dangers, le vêtement devient donc un point d'orientation immuable et rassurant, car il appartient au domaine des règles strictes.

Dans le *Bel Inconnu*, lorsqu'Hélie arrive à la cour d'Arthur pour demander de l'aide, le narrateur n'omet pas d'indiquer le riche tissu dont elle est vêtue : « D'un

⁹¹² A l'instar de la musique et de la danse qu'emploie Pygmalion afin que l'air doux de la chanson et la danse joyeuse éveillent sa bien-aimée, l'entraînant par le mouvement qui leur est propre.

samist estoit bien vestue »⁹¹³. A l'instar de la beauté exceptionnelle de la messagère, le tissu de soie est révélateur de son statut social et présage le bien-fondé de l'aventure qui suivra. Il en va de même pour Margerie que le héros croise sur son chemin : la description de sa tenue suit le portrait physique, et les détails de sa robe sont porteurs de sens pour l'intrigue du roman, car la rencontre avec Margerie préfigure celle avec la fée aux Blanches Mains⁹¹⁴. Dans ce roman, la description des costumes féminins, même pour les personnages secondaires, fait partie du portrait physique détaillé, esthétique propre aux œuvres du XII^e et du début du XIII^e siècle.

Dans les romans de la seconde moitié du XIII^e siècle, si les mentions du costume féminin sont toujours courantes, elles sont plus ajustées, les auteurs jouant davantage sur les contrastes et, en général, sur les possibilités sémantiques des contextes vestimentaires. Dans *Claris et Laris*, lorsque Claris entre dans un château désert, il y trouve

Une pucele a color pale
Voit seoir en une chaire,
Molt avoit robe bone et chiere,
Mes trop iert maigre et mal menee,
S'ot la face descoloree. (*Claris et Laris*, v.8710-13)

La robe de la jeune femme attire d'abord l'attention : son aspect inspire la confiance et évoque la noblesse de la dame, mais cette richesse contraste avec la pâleur de son visage et sa maigreur. Le costume signale donc le rang de la dame, tandis que son apparence physique suggère le chagrin qui l'éprouve⁹¹⁵.

⁹¹³ v.137. La mention du *samist* n'est pas fortuite, car ce même tissu apparaît dans la tenue de la fée aux Blanches Mains, tissant un lien entre les deux femmes : Hélié, compagne provisoire du héros et messagère de Blonde Esmerée, relie entre elles les femmes du roman.

⁹¹⁴ Sur les liens entre les personnages féminins du *Bel Inconnu* voir l'étude de R. Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, H.Champion, 1998.

⁹¹⁵ La demoiselle a été vendue par son beau-père au diable qui depuis la garde enfermée. Mais Claris a réussi à battre le diable à l'aide de l'épée magique où *El branc avoit letres plusor./ Li non i sont nostre seingnor / En croiz molt noblement assis* (v.8805-07).

Dans *Perceforest*, la robe de la messagère à l'épervier, malgré la concision de sa description, annonce par sa richesse l'importance de l'aventure qui attend le héros :

Advint, comme ilz estoient en grant deduit de leurs nuepces, *une damoyselle de moult bel atour* entra emmy la sale, qui portoit une gentil esprivier sus son poing et estoit acompaignee d'un escuier. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXII, 302-306)

Comme pour le costume des personnages principaux, on ressent un net changement de l'esthétique littéraire : l'admiration ou le simple signalement du rang social annonçant l'importance de la scène qui suivra cèdent leur place à des mentions ou des passages plus adaptés au rôle du personnage dans le roman.

D. Les romans arthuriens en vers du dernier tiers du XIII^e siècle : le refus de la description

Dans les romans arthuriens de la seconde moitié du XIII^e siècle, on remarque que les tenues des femmes sont rares, les auteurs se contentant de portraits qui soulignent leur beauté exceptionnelle. Dans *Escanor*, par exemple, la volonté de Girard d'Amiens d'omettre les détails du costume est nettement perceptible : les personnages féminins principaux brillent par leur beauté, leur intelligence et leurs bonnes manières, mais aucune information n'est délivrée sur leur tenue vestimentaire. Andrivete, la reine d'Irlande, la compagne d'Escanor le Bel ou encore la reine de Traverses sont décrites sommairement, les noms des trois dernières demeurant d'ailleurs inconnus⁹¹⁶, et leur costume est totalement absent. En revanche, des mentions du vêtement peuvent apparaître pour les personnages de second plan, comme les

⁹¹⁶ Cf. la remarque de R. Trachsler dans son introduction à l'édition du roman: « Notamment les cas de la reine des Traverses et de la reine de la Blanche Montagne, la femme d'Escanor, sont remarquables. Malgré leur importance pour l'intrigue, elles restent anonymes » (Genève, Droz, Paris, Champion, 1994, p.80).

damoiselles de la suite d'Escanor le Bel⁹¹⁷: l'auteur précise qu'elles sont habillées de la même manière que les jeunes hommes⁹¹⁸, et indique la riche étoffe de leurs habits:

Trop furent de grant nobleté:
D'un drap d'or menu gouté
Estoient ensamble vestues. (*Escanor*, v.8116-18)

Ce refus d'apporter des précisions sur les vêtements des personnages féminins principaux s'oppose nettement aux mentions abondantes des tenues masculines ainsi qu'aux descriptions détaillées des objets, que ce soit dans la chambre du château de Brian des Illes, décorée des tissus les plus fastueux et dont la description des ornements s'étend sur presque trente vers⁹¹⁹, ou encore dans la ville de Traverses⁹²⁰. Une première explication serait l'appartenance d'*Escanor* au genre du roman arthurien : dans ce type de romans qui se rapprochent des chansons de geste, le centre est déplacé de l'histoire d'amour à l'affirmation du protagoniste par l'aventure, par l'acte héroïque. Une autre explication serait l'influence des romans en prose du XIII^e siècle où les mentions vestimentaires sont toujours ciblées⁹²¹. Enfin, les œuvres didactiques qui fleurissent au XIII^e siècle, comme le *Roman de la Rose*, ont pu laisser leur empreinte dans la

⁹¹⁷ Cf. un cas similaire dans *Claris et Laris* (v.29148-58), Marine porte un vêtement riche *con porter doit fille au roy*, tandis que pour les jeunes filles de sa suite, le tissu de leurs robes et la fourrure de leurs manteaux sont précisés.

⁹¹⁸ v.8106-07: *Chascuns dame appareillie / Ert de teuz paremenz aussi*.

L'habillement des jeunes gens est lui-même très vague, hormis le *vert chapel* qu'ils arborent, qui signale leur asservissement au dieu Amour:

Et sachiez, li acesmement
Estoient si bel et si fin
Que baceler en nule fin
Ne fussent achesmé pluz bel.
Chascunz, el chief le vert chapel,
Chantoit et faisoit contenance
C'Amors, qui les finz cuers avance,
Avoit lor cuers en sa baillie. (*Escanor*, v.8098-8105)

⁹¹⁹ *Escanor*, v. 16127-55. Voir aussi l'énumération des richesses de la ville de Traverses (vv.17865-77, 17895-17902).

⁹²⁰ *Escanor*, vv.17865-77, 17902.

⁹²¹ A l'époque de la composition du roman *Escanor*, les poètes ont le choix entre le vers et la prose, choix qui est défini pour beaucoup par leur appartenance à l'entourage des rois anglo-angevins ou français. R. Truschler note que Girart d'Amiens, en dédicant son *Escanor* à Aliénor de Castille, épouse d'Edouard I^{er} d'Angleterre, ne pouvait écrire un roman en prose, « le genre étant perçu comme hostile aux Anglais » (Introduction à l'édition d'*Escanor*, p.64). Pour les relations entre le vers et la prose, voir aussi E. Baumgartner, *Le récit médiéval, XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1995, pp.58-60 et 91-92; C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse*, Paris, H. Champion, 2003, p.457-462.

préférence marquée pour la beauté physique et surtout la beauté morale par rapport aux futilités « décoratives »⁹²². Quoi qu'il en soit, ce changement dans l'esthétique de la description du costume féminin, réduite ou inexistante, intervient dans le contexte des mutations qui se produisent dans la littérature au milieu du XIII^e siècle⁹²³.

Dans *Claris et Laris*, l'entrée en scène de Marine, la sœur d'Yvain et la future épouse de Laris, est décrite en quelques lignes. Cette sobriété, qui marque nettement la rupture avec les descriptions longues du costume peut prêter à sourire pour le lecteur moderne:

Marine iert par non apelee,
N'avoit pas la teste pelee,
Ainz avoit grant chevelure
Et simple la regardeure. (*Claris et Laris*, v.13411-14)

Le narrateur va à l'essentiel: il communique le nom du personnage, indique par la présence d'une *grant chevelure* son pouvoir de séduction et note sa bonne éducation⁹²⁴. Le plaisir du développement textuel et des belles formes imaginaires cède la place à l'esthétique de l'explication et de la justification⁹²⁵.

⁹²² Girard d'Amiens formule ainsi les vertus de la femme:

Comment doit dame estre maniere
D'estre cortoise et de bel estre
Et sanz orgueil et sanz vice estre,
Car orgueil et vice sont lait
En bele dame qui senz ait. (*Escanor*, v.18004-08)

⁹²³ Voir D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, H.Champion, 1992, p.9 : « Le milieu du XIII^e siècle est d'ailleurs une période de mutations, dans le domaine de la littérature comme dans celui de l'appréhension plus générale des réalités, de l'Histoire, et dans les rapports entre le Pouvoir et le monde... ». La tendance générale de cette époque est à « une rationalisation et une moralisation » du mythe (*ibid.*, p.12).

⁹²⁴ Ailleurs dans le roman, l'auteur se limite (la rime l'exige) à de brèves mentions: « Pour amener la damoisele / Marine a la coulor nouvele » (v.29372-73), « Li rois assist lez lui Marine, / Qui tant avoit la color fine » (v.29695-96).

⁹²⁵ Le même désir d'*ordennance* et d'explication est remarqué dans *Meliador* de Jean Froissart dans la seconde moitié du XIV^e siècle, remarquée par P.F. Dembowski dans ses « Considérations sur *Meliador* », dans *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, par J.-M. d'Heur et N. Cherubini, Liège, 1980, p.123-131. Cf. aussi la remarque de Régine Pernoud : « [...] C'est qu'en effet le temps s'annonce [les années 1270-1280] où toute pensée devra être discursive, toute logique strictement rationnelle, où triomphera le syllogisme, où l'image sera remplacée par la description, et le symbole par la définition. Progrès dans le raisonnement et le discours abstrait, mais appauvrissement certain dans l'univers familier de l'homme qui va peu à peu se dessécher » (*Saint Louis et le crépuscule de la féodalité*, Paris, A. Michel, 1985, p.180).

Plus loin dans le roman, on retrouve le même ton qui parodie les longues descriptions des œuvres antérieures, dans la mention de la tenue de cette femme qui, après avoir perdu son mari, subit les assauts des deux frères de celui-ci. Elle leur impose alors de combattre tout chevalier passant. Lorsqu'Yvain affronte les deux frères, la dame vient assister au combat :

Après euls la dame venoit,
 Cele, qui le chastel tenoit,
 Qui tant haoit les chevaliers,
 De .II. dras de soie molt chiers
 Avoit vestu cote et sercot,
 Mes je tieng les freres a sot,
 Qui por lui ansi se combatent,
 S'amor trop chierement achatent. (*Claris et Laris*, v.21010-17)

La mention de l'étoffe de soie comme signe de richesse est superflue, car le contexte lui-même révèle que la châtelaine est noble et riche. Cependant, cette brève remarque se substitue à toute caractéristique physique ou morale de la femme, dont l'être se résume ainsi à un bout de tissu *molt cher*⁹²⁶. Le narrateur joue ici, de façon subversive, sur le décalage entre l'être et le paraître.

Les courtes descriptions ou les simples mentions de la tenue de la Dame jouent donc dans la majorité des cas un rôle purement signalétique dans ces romans: la richesse des habits annonce le rang élevé que la femme possède déjà ou qu'elle retrouve.

E. L'absence de descriptions dans les romans en prose

La prose, qui rivalise avec le vers au XIII^e siècle, revendique une plus grande véracité du fait de l'absence des contraintes métriques. Comme le remarque Dominique Boutet, « elle offre également une plus grande liberté à l'expansion des séquences narratives [...] et paraît donc mieux apte à rendre compte, derrière la fiction, de

⁹²⁶ Voir un contexte similaire aux vers 21747-51 de *Claris et Laris*.

l'épaisseur du réel »⁹²⁷. On aurait donc pu s'attendre à ce que la prose développe un lien plus étroit avec les réalités vestimentaires et que la mode en vigueur entre par la grande porte dans les romans.

Il n'en est rien. Les romans en prose ne s'intéressent pas aux vêtements, et les longues descriptions s'effacent au profit de mentions concises qui jouent un rôle précis dans les textes. Les costumes des personnages principaux ne sont pas décrits à l'instar de leur aspect physique qui est réduit à des qualificatifs tels que *bel* et *fors*.

Dans *Ysaïe le Triste*, seule la matière du costume est indiquée afin d'attirer l'attention sur l'importance d'un personnage ou d'une scène, l'étoffe devenant l'expression métonymique du rang social du héros. La description de la beauté féminine est remplacée par le récit de ses aventures ou de ses sentiments. Chez Marthe, l'auteur préfère la dynamique de ses multiples déguisements à la statique du portrait, car ils caractérisent davantage sa nature active et la rapprochent du personnage de Tronc⁹²⁸. Quant à Orimonde, l'autre personnage féminin principal, hormis une brève mention sur sa grande beauté physique, on ne relève aucun détail sur sa tenue, excepté la description de sa robe au moment de l'accomplissement des vœux, qui en dit davantage de ses sentiments amoureux que se laisse contempler et faire naître une émotion esthétique.

Au XIV^e siècle, les contextes vestimentaires des romans en prose sont amputés de l'*amplificatio* et ne conservent que le superlatif, à différents degrés d'intensité, comme trait caractéristique des portraits statiques, qui y sont en définitive réduits à l'essence, à la valeur intrinsèque de la caractéristique de la Dame. Le superlatif, mis à part sa fonction de valorisation de la femme, tisse un lien avec les romans antérieurs en

⁹²⁷ D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française (1100 – 1250)*, Paris, PUF, 1999, p.139.

⁹²⁸ Cf. P. Victorin, *Ysaïe le Triste, Une esthétique de la Confluence : Tours, Tombeaux, Vergers et Fontaines*, Paris, H. Champion, 2002, p. 299-300.

vers considérés comme *auctoritas*. Dans la troisième partie de *Perceforest*, il est régulièrement employé lorsqu'il s'agit de mettre en valeur l'une des douze *pucelles* à marier, tant pour souligner sa beauté que pour la signaler comme reine du tournoi:

« ...mais encores plus alors qu'il eut veu les douse pucelles qui estoient sur ung hourt soubz cellui des joyaux, les plus belles et les plus noblement parees que oncques eust veu, et par especial l'une qui estoit tout au milieu des autres, plus richement parée que nulle des autres » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 6-12)⁹²⁹

Les deux références temporelles se rejoignent ici dans la même phrase afin de mettre en exergue la beauté intemporelle de la jeune fille. Les contextes de ce type sont caractérisés par l'abondance et la variété des termes génériques du vêtement comme *atournee*, *parée*, *vestue*, *richement*, *noblement*, *honorablement* ou *gentement*, sans aucune dénotation réelle, car ce qui importe est de déplacer l'accent sur la richesse et la référence à la coutume et de marquer la supériorité hiérarchique du personnage féminin au moment précis⁹³⁰. Ainsi, les romans en prose conservent la référence sans se soucier ni du développement textuel ni de la reconstitution de la réalité. On peut également appréhender ces « pseudo-descriptions » et leurs récurrences comme une reconstitution du temps cyclique des chansons de geste et des romans en vers, marquée par la référence aux temps anciens et le retour vers l'essentiel, la prospérité et la fécondité.

Peut-être le vers par ses sonorités et par son rythme se prête-t-il mieux à la description vestimentaire énumérative qui porte l'attention successivement sur chacune des pièces de l'habillement, qui berce par sa mélodie et lui ressemble par l'intention esthétique.

⁹²⁹ Cf. plus loin: « Et est celle que vous pouez veoir illecq assise la plus honnorablement et plus haultement parée d'habillemens que les autres » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 43-46). Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 833-835: « Mais celle qui devra estre mariee a celle feste sera assise plus hault que ses compaignes et parée plus richement ». Dans ce dernier extrait, la position privilégiée de la jeune fille est traduite non seulement par la valeur superlative de sa tenue, relativement aux autres (valeur temporelle simultanée), mais aussi par sa situation dans l'espace.

⁹³⁰ Voir aussi *Ysaïe*, § 543 : « Et Ysaïe ne se pooit asasier de regarder Orimonde et sez compaignes, car celle n'y avoit qui n'eust beauté parfaite, mes toutes lez autlrez en beauté, en abit, en maniere, sourmontoit Orimonde ».

En prétendant être plus véridique et plus libre dans l'expression, la prose aurait pu produire des descriptions exhaustives, présenter en détail les tenues vestimentaires contemporaines de l'écriture des romans. Mais on assiste au mouvement inverse. A l'époque où le costume masculin et féminin devient extravagant dans ses diverses parties, où dans la vie réelle se développent une symbolique et une rhétorique vestimentaires foisonnantes, la littérature romanesque ne reflète que très sommairement ces innovations, utilisant des mots dont la portée est à la fois vague et large et privilégiant la symbolique proliférante des armoiries chevaleresques. Le roman en prose s'adressant à « un public littérairement plus évolué »⁹³¹, les contextes vestimentaires n'ont plus besoin d'être développés, car les mots génériques font référence à des descriptions anciennes conservées en mémoire, et en appellent à l'imaginaire de la parole⁹³².

⁹³¹ D. Poirion, « Romans en vers et romans en prose », dans *Grundriss der romanischen Literaturen der Mittelalters*, t.IV, 1, 1978, p.774.

⁹³² On peut suggérer aussi une autre raison de l'absence des portraits statiques féminins dans les romans en prose : dans *Ysaïe le Triste*, les aventures du héros ne sont jamais motivées par l'amour. La prouesse d'Ysaïe est « en quelque sorte consubstantielle au personnage » (P. Victorin, *op.cit.*, p.389). Quant au second protagoniste, ses actes sont motivés davantage par son orgueil que par l'amour, ce que confirment ses multiples aventures amoureuses durant le récit. La femme n'est ici plus admirée, son apparition est purement fonctionnelle dans le roman : elle est la gardienne des valeurs d'antan, faisant le lien entre le passé et le futur par son enfant, elle représente aussi le lyrisme du roman (voir P. Victorin, *op.cit.*, p.386-389).

CHAPITRE IV

LE CHEVALIER EN ARMURE

*Et preuz et fiers et si est biaux
Et ainme et armes et cembiaux
(Escanor, v.3919-20)*

Protagoniste des romans courtois et d'aventure, le chevalier est en action permanente, son aventure constituant le nœud de l'intrigue. C'est la raison pour laquelle la description de son costume relève presque toujours du portrait-*mouvement*. Car pour l'auteur comme pour le lecteur, l'essentiel ne réside pas dans ce qu'est le héros mais dans ce qu'il va devenir au cours du récit. Dans la mesure où les deux temps de la narration, cyclique et linéaire, s'expriment entre autres à travers l'attitude et le gestuel vestimentaires du chevalier, il incarne l'ordre universel tout en étant en éternel devenir.

Selon la définition de Franco Gardini, le chevalier est celui qui a « le privilège de porter les armes et de combattre »⁹³³. En effet, la chevalerie est une élite régie par un code et dont l'accès pour le prétendant méritant s'effectue au travers d'un rituel public d'adoubement, au cours duquel il reçoit les armes qui lui serviront d'insignes d'appartenance au clan. L'armure et les armes jouent un rôle non négligeable dans le passage à un statut particulier et dans la reconnaissance des membres de la confraternité.

La reprise de thèmes à caractère mystique et sacré, par des auteurs laïcs ou dans les écrits destinés aux laïcs, est nette au cours du XII^e siècle puis dans une partie du

⁹³³ F. Gardini, « Le guerrier et le chevalier », dans *L'homme médiéval*, sous la direction de J. Le Goff, Paris, Seuil, 1989, p.87-128.

XIII^e : aussi, par l'interprétation des paroles de Saint Paul⁹³⁴, les éléments de l'armure se chargent-ils d'une forte symbolique religieuse, très fluide d'ailleurs, qui tend à être fixée par différents auteurs ; leur nombre et la liberté dans l'interprétation de la *senefiance* de chaque pièce témoignent du potentiel métaphorique de l'armure⁹³⁵.

Dans la littérature de fiction, l'armure est toujours traitée dans le sens de la protection du corps mais aussi de l'âme, car la personne humaine reste fragile devant les menaces du monde extérieur⁹³⁶. Privés de leur *harnois*, les héros se trouvent démunis face à des dangers humains et surhumains : ils ne sont plus capables d'exercer leur métier ce qui menace le sens même de leur existence⁹³⁷.

Le costume du chevalier peut être décrit de deux façons. Dans les situations qui ont une importance pour l'intrigue, il est détaillé: toutes les pièces de l'équipement sont alors énumérées, l'accent étant placé sur l'exhaustivité comme un signe de l'ordre et de la sécurité. Autrement, l'habillement guerrier demeure schématique, réduit aux pièces essentielles et significatives, censées représenter à elles seules la totalité de l'équipement chevaleresque. Ce schématisme résulte de l'idée que, dans un texte littéraire, le costume apparaît non plus comme un objet de la vie réelle, mais comme l'élément d'un système significatif dont la composition est connue d'avance⁹³⁸.

⁹³⁴ *Induite vos armaturam Dei* (Eph. 6, 11-17).

⁹³⁵ L'écu désigne la pitié chez Guiot de Provins (v.369), la paix dans le *Conte* (v.1115), la charité chez Robert de Blois (v.96-110) ainsi que la foi dans le chevalier (cf. A. Strubel, *La rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1989, p.120). Voir aussi *Ordène de Chevalerie*, texte anonyme du début du XIII^e siècle, dans *Fabliaux et contes des poètes français des 11^e, 12^e, 13^e, 14^e et 15^e ss.*, Paris, éd. E. Barbazan et D.M. Méon, 4 vol., 1808, réimpr. Genève, 1976.

⁹³⁶ Cf. l'expression « escus vous serai et amis » dans *Meliador*, vv.4036-39 et 10336. Voir aussi dans Di Stefano, *op.cit.*, p.285: *avoir qqn a escu*, « être sous sa protection »; *avoir qqn soubz son escu*, « être en son pouvoir, sous sa protection ».

⁹³⁷ Cf. *Claris et Laris*: Ydiers et Mordres entrent dans un château où ils trouvent à manger avant de s'endormir dans un grand lit ; mais leurs armures disparaissent et ils se retrouvent emprisonnés.

⁹³⁸
 Laris ses armes pas n'avoit;
 Li vilains, qui assez savoit,
 Li a presté .I. gambison,
 Et .I. bouclier et .I. baston. (*Claris et Laris*, v.11216-19)

Evoquant un ou plusieurs éléments du paradigme, l'auteur fait ainsi référence à l'ensemble du système « préexistant » dans la conscience du lecteur. Ces descriptions qui, au premier regard, paraissent « trop rapides », renvoient à un système de valeurs adopté par la communauté à laquelle appartient le lecteur.

Quand on parle de l'armure chevaleresque, il ne faut pas oublier l'aspect extérieur du chevalier avant le combat, beau et impressionnant, celui qui hantera les nostalgiques des XIV^e et XV^e siècles, plus tard les Romantiques, jusqu'à nos jours où l'armure chevaleresque est associée à l'honneur, au courage, à l'amour et à la quête de soi⁹³⁹. La beauté du chevalier en armure est fréquemment soulignée dans la littérature romanesque : on se souvient de la lumière « angélique » qui émane des chevaliers *de totes armes acesmez*, décrits dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes :

Si vit les hauberz fremienz
Et les hiaumes clerz et luisanz
Et vit lo vert et lo vermoil
Reluire contre lo soloil
Et l'or et l'azur et l'argent,
Si li fu molt tres bel et gent
Et dit : « Biaus sire Dex, merci !
Ce sont ange que je voi ci. (v.125-132)

Cet aspect lumineux et intègre de l'équipement est loué par les auteurs qui expliquent l'émotion esthétique qu'il produit sur les spectateurs en décrivant les réactions des autres personnages : « Sy estoit Marcq sy beaux chevaliers que Piralius disoit que oncques sy bel homme n'avoit veu » (*Ysaïe*, § 571)⁹⁴⁰. Si l'intégrité est un élément primordial dans l'apparence du chevalier, la manière de porter l'armure,

⁹³⁹ « ...Les institutions chevaleresques et la culture qui, entre le XI^e et le XVIII^e siècle et peut-être au-delà, leur a conféré leur prestige, se sont révélées un des moteurs les plus vigoureux du processus d'identification et de conquête de la conscience de soi de l'homme occidental », note F. Gardini (*L'homme médiéval, op.cit.*, p.128).

⁹⁴⁰ Cf. *Escanor*, v.19015-17: *A .vij..M. hommes si montez / Et tant noblement aprestez / Que trop bel veoir les faisoit.*

destinée à impressionner l'adversaire⁹⁴¹, ne l'est pas moins ; l'ensemble suscite la fierté d'appartenir au clan.

Les auteurs savourent les instants où ils décrivent les préparatifs d'un combat ou d'une bataille: la beauté d'une rangée, les enseignes qui flottent au vent, la splendeur des armures chevaleresques ne peuvent alors rivaliser, dans l'émotion qu'elles procurent, qu'avec la beauté de la Dame :

Peüst on veoir environ
 Maint riche prince et maint baron,
 Et mainte enseigne venteler,
 Et noblement conrois aller,
 Et genz trop bel apareillies,
 Et couverture entaillies
 De lour armes trop cointement. (*Escanor*, v.4663-69)

A. L'adoubement

L'adoubement est une « cérémonie d'accès à la chevalerie [...] au cours de laquelle un jeune homme reçoit des mains d'un parrain, déjà adoubé, ses armes; il est ensuite frappé à la base du cou »⁹⁴². Ce rite est à la fois individuel et social: il marque le passage d'un jeune homme à l'âge adulte et son acceptation en tant que membre d'une élite guerrière, une *societās* ; en même temps, il a lieu en public⁹⁴³, devant des témoins, ce qui l'assimile à un spectacle, au cours duquel chaque objet et chaque geste deviennent symboliques⁹⁴⁴.

⁹⁴¹ Cf. *Escanor*, v.3968-69 :

Fiers fu et de grant appareil
 Et le sirent les armes bel.

⁹⁴² R. Fossier, « Adoubement », dans *Dictionnaire du Moyen Age*, sous la direction de C. Gauvard, A. de Libéra et M. Zink, Paris, PUF, 2002. Sur le terme *adoubement* et la cérémonie, voir D. Barthélemy, « Note sur l'adoubement dans la France des XI^e et XII^e siècles », dans *Les âges de la vie au Moyen Age*, *op.cit.*, p.107-117. Sur l'adoubement dans la littérature romanesque, voir M.L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p.39-48.

⁹⁴³ Il s'agit d'une vieille coutume, dont parle Tacite dans *La Germanie* (Ed. et trad. J. Perret, Paris, 1949, p.78-79): les armes sont remises au jeune homme devant le « peuple » assemblé, par un princeps qui est le père ou un proche.

⁹⁴⁴ La coutume exige que le parrain, celui qui adoube, fournisse l'équipement au jeune chevalier (le verbe *adouber* signifie « armer », remettre les armes – cf. P. Guilhiermoz, *Essai sur l'origine de la*

Au XIII^e siècle, l'adoubement, tout en restant un rite initiatique, se sacralise et ressemble de plus en plus à un baptême. Mais, en raison sans doute de la disparition du rite complet dans la vie réelle, il est rarement décrit dans la littérature romanesque de cette époque⁹⁴⁵. A l'intérieur de nos romans, il apparaît quelquefois brièvement, comme dans *Claris et Laris*, où il est présenté comme un événement parmi d'autres :

Li roys, qui fu preus et senes,
Le fet conreer richement,
Riche furent si garnements;
L'endemain reçut l'acolee,
Li royz Artus li a donnee. (*Claris et Laris*, v.28695-99)⁹⁴⁶

Ailleurs, la cérémonie est plus détaillée, comme dans *Perceforest*, lorsque le jeune Gadiffer se fait adouber par le roi Perceforest, assisté par la famille royale et la fleur de la chevalerie :

« [...] quant il fut vestu des draps linges comme en ce cas appartient, la royne de Angleterre sa tante, la royne de Inde et la dame de Badres furent celles qui le vestirent et habillerent. Mais quant il fut armé, les plus preux chevaliers du monde y mirent les mains, car Lyonnel du Glas y fut, Troÿlus de Royalville, les douze chevaliers qui voerent les douze veus. Et vous prommés que le Chevalier au Noir Lyon lui vesty le hauqueton, le Chevalier au Noir Lupart lui lacha la destre manche, le Chevalier au Cerf Asuré lui lacha l'autre, Troÿlus lui vesti le haubert, le Chevalier au Cuer Enfergé lui chaussa la droite chausse de fer et le Chevalier a la Fleur de Lys lui chaussa l'autre. Adont marcha avant le Chevalier a la Blanche Mule et lui [82a] chaussa les esperons, puis le chevalier qui conquist le Geant aux Crins Dorez lui chaindy l'espee au costé. Et quant il eut l'espee chainte, le noble roy son oncle lui donna la collee de chevalier. Lors vint avant le Chevalier a la Blanche Estoille et lui mist au col l'escu, et puis s'advancha le Chevalier au Delphin, qui tenoit ung heaume dont il lui arma son chief. Le Chevalier aux Trois Lyons lui amena son cheval. Le Chevalier a l'Aigle d'Or et celui a l'Esprivier s'advancerent pour tenir les estriers » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 427-455).

Dans cette longue et minutieuse description, la symbolique vestimentaire rejoint la symbolique gestuelle. Outre les signes distinctifs habituels du chevalier (l'écu,

noblesse en France au moyen âge, Paris, 1902, p.393; J. Flori, « Sémantique et société médiévale, le verbe *adouber* et son évolution au XII^e siècle », *Annales ESC* 31, 1975, p.815-940). Dans le *Lancelot en prose* (XXIIa, 8, t.VII, p.266-267), le roi Arthur évoque cette coutume lorsque la fée Ninienne exprime son désir de voir Lancelot adoubé avec les armes qu'elle lui destine; après l'intervention d'Yvain, le roi acquiesce. Les armes d'exception et la violation de la coutume évoquent le destin exceptionnel du chevalier qui deviendra l'un des plus célèbres de la Table Ronde (cf. aussi la description détaillée de ces armes dans le roman, t.VII, XXII, 6-8, p.264-265).

⁹⁴⁵ Sur la description du rite dans les romans antérieurs, voir M.L. Chênerie, *op.cit.*, p.41.

⁹⁴⁶ Il s'agit de l'adoubement de l'écuyer Madras, le messenger au roi Arthur. Voir aussi *Claris et Laris*, vv.348, 366-367.

l'épée, les éperons⁹⁴⁷), toutes les pièces de son habillement et de son équipement sont présentées⁹⁴⁸, cette exhaustivité paraissant justifiée par le déplacement de l'accent sur le caractère public du rite: ce n'est pas la simple consécration d'un jeune prétendant par un parrain, mais l'acceptation d'un nouveau membre par l'ensemble de la confraternité⁹⁴⁹. Aussi, la symbolique des objets est-elle sacrifiée dans la scène au profit de l'importance des personnages et de leurs noms, notamment des femmes dont la présence est inattendue⁹⁵⁰.

La scène se déroule en trois temps, dont le point culminant est la colée. La première partie marque le passage de l'individuel au public: la triade de femmes de haute lignée, représentant la dimension maternelle et l'âge dont sort le héros, lui remettent des vêtements de dessous, proches de la peau, qui symbolisent l'individu. La symbolique chrétienne, sous-jacente dans les nombres douze et trois, signale l'adoption par le jeune chevalier de hautes valeurs morales. Cette description, qui illustre par son exhaustivité et son attention particulière du détail la nostalgie du rite en voie de disparition⁹⁵¹, souligne bien le passage à l'âge adulte, l'entrée dans la société, mais dans une société fermée de privilégiés dont l'adoption des règles est « confirmée » par la déposition de chacun des attributs sur le nouvel adoubé.

⁹⁴⁷ Ce sont les pièces archétypales de l'armement chevaleresque, indispensables à toute description ou mention d'un chevalier. A cette liste, on peut ajouter le baudrier qui est remis au jeune prétendant lors du rituel de l'adoubement (cf. « Adoubement », *Dictionnaire du Moyen Age*, *op.cit.*).

⁹⁴⁸ Cet armement est celui du chevalier entre le XII^e et le début du XIV^e siècle. A l'époque de l'écriture du roman, le haubert et le heaume se portent rarement, remplacés par l'haubergeon et le *bacinet* plus commodes. La mention des armes anciennes, confère au rite une allure intemporelle.

⁹⁴⁹ Ce rite public n'est pas méconnu par la littérature de fiction: dans la geste de *Renaut de Montauban*, l'empereur Charles pose le heaume sur la tête du héros, préalablement vêtu du haubert; puis Ogier lui ceint l'épée, Naime lui attache les éperons et le roi Salomon lui donne la colée (v.1702-1908, éd. F. Castets, *La Chanson des quatre fils Aymon*, Montpellier, 1909).

⁹⁵⁰ La littérature romanesque décrit des femmes qui participent à l'adoubement. En raison de leur richesse ou de leur noblesse, elles font en général don du coûteux équipement chevaleresque, excepté dans *Floriant*, où la fée Morgue adoube le héros. La littérature présente aussi des cas d'adoubement plaisant comme celui, relevé par Philippe Ménard dans la *Chanson de Jourdain de Blayes*, où la fille du roi Marques ceint l'épée: la scène est « empreinte d'une aimable druerie » (Ph. Ménard, *Le rire et le sourire*, *op.cit.*, p.52).

⁹⁵¹ La différence entre les deux textes est flagrante, mais n'oublions pas que les œuvres appartiennent à des siècles différents: dans *Perceforest*, le rite est détaillé comme si, disparaissant de l'usage, l'auteur ressentait le besoin de le fixer.

B. *Le chevalier habillé, le chevalier despoillé*

Avec insistance, les romans d'aventure décrivent le héros en train de s'armer ou de se désarmer. Ce geste cyclique rythme le récit et confirme sans cesse la vocation du chevalier.

Le chevalier s'habille le matin et se déshabille le soir. Le matin, il revêt les insignes que lui impose son rôle de guerrier; le soir, il les retire redevenant un être humain vulnérable :

Claris et Lairis se couchent,
.II. escuiers les despollerent,
Et couchierent en riches liz
Ouvrez a euvres de deliz. (*Claris et Laris*, v.974-977)

La nuit est un temps mort, sans action, où le chevalier se repose. Il retourne vers un état originel, dépourvu de ses repères identitaires, sans protection, exposé aux attaques des malfaiteurs et des esprits maléfiques⁹⁵². Durant cette courte période, le héros est voué à lui-même et à l'amour physique.

Lorsque le chevalier fait halte dans un lieu de paix⁹⁵³ ou, plus souvent, dans une maison de la noblesse⁹⁵⁴, il se débarrasse de son armure. Les signes d'hospitalité sont

⁹⁵² Cf. la scène de la trahison de Cravenor et de Senecques le Bleu dans *Ysaïe le Triste* : « Sy vous diray que nous ferons: Ysaïe gist tous seux en une cambre entre lui et son nain. Qui poroit tant faire, par parolles decevables, qu'il ouvresist l'uis, nous enteriemes ens et tueriemes Ysaïe en son lit, car homs pert forche quant il est nulx » (§ 69).

⁹⁵³ Dans un ermitage, par exemple:

A l'anuitier en .I. boscage
Trouverent .I. viel hermitage,
Li hermites les herberga,
De leur armes les descharga. (*Claris et Laris*, v.2497-2500)

⁹⁵⁴ Cf. M.L. Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, *op.cit.*, p.504-505: « Les conventions du roman courtois et encore plus celles du roman arthurien font que le chevalier en déplacement ne s'arrête que chez des hôtes nobles; les religieux seront rares, les vilains encore plus, et leur apparition tardive; c'est l'époque où l'on croit encore que le rêve peut transformer la réalité, en proposant à la classe aristocratique la meilleure image d'elle-même autour de ce qui fonde sa supériorité et son unité, le noble emploi des armes »

alors déployés à son intention: on lui offre un vêtement, le plus souvent un manteau⁹⁵⁵, et on lui propose un repas, ainsi que le prescrit le code courtois.

Proposer un toit et des vêtements, c'est offrir « du sien »: ce comportement, qui dépasse presque toujours la simple charité prêchée par l'Eglise⁹⁵⁶, signale l'adoption provisoire du chevalier errant par une famille⁹⁵⁷. Le manteau offert devient alors le signe de la fin temporaire du service armé, et d'une confiance établie entre les deux parties, mais également symbolise la protection qui est assurée par l'hôte de la maison ou, au contraire, un service que le chevalier s'engage à rendre⁹⁵⁸. Ce geste est si fréquent dans certaines œuvres qu'il rythme la trame narrative. Dans *Claris et Laris*, la scène de la remise des armes aux écuyers et l'offrande du manteau à chacun des voyageurs, ne revient ainsi pas moins de dix-neuf fois! Presque à chaque nouvel endroit dont la visite précède ou suit une aventure, les héros se voient *afublés* d'un manteau. Certes, leur matière et leur ornementation varient, mais le luxe est toujours souligné afin de mettre en avant l'honneur manifesté à l'égard des héros⁹⁵⁹.

Claris et Laris décrit aussi une situation particulière, où un manteau d'origine merveilleuse constitue un gage à l'insu du héros. En effet, Yvain se voit offrir un manteau confectionné par les fées, tissé d'or, et dont la doublure est fabriquée avec le plumage du *fenis*, cet oiseau mythique dont le nom suggère l'aventure inédite qui

⁹⁵⁵ Cela peut être aussi une *robe*, c'est-à-dire une *cote* et un manteau (*Durmart le Galois*, v.9619; *Perceforest*, III^e partie, t.1, VIII, 335-340; t.3, XLVII, 80-82; *Ysaïe le Triste*, § 53), un *vestment* (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 706) ou une *vesture* (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 797).

⁹⁵⁶ Dans *Claris et Laris*, la remise du manteau par l'ermite est bien une démonstration de charité, car celui-ci n'en possède pas d'autre « qui pour Jhesu li fu donnez » (v.9352).

⁹⁵⁷ Cf. M.L. Chênerie : « ... enveloppé dans le *mantel* qu'on semble lui prêter pour cette étape, l'étranger est intégré dans l'intimité de la demeure aristocratique, le temps de cette étape » (*op.cit.*, p.529).

⁹⁵⁸ Dans *Claris et Laris*, le châtelain procède au don des manteaux en échange de la libération du château : « Mes por vous somes delivres, / Car les .II. mantiaus afublastes, / Onques riens nes refusastes... » (v.17989-91).

⁹⁵⁹ *D'un drap de soie a or bende* (v.1254), *d'escarlate fres et noviaux* (v.3009), *dont d'or estoient li tassiaus* (v.3551), *de granz mantiaus sont afuble* (v.7267), *d'un riche mantel afublerent* (v.10273), *d'escarlate fres et nouvel* (v.14079), *... a or tissuz* (v.17930), etc. Dans les romans en prose, comme *Ysaïe le Triste*, cette coutume existe toujours, mais le vêtement offert n'est pas obligatoirement un manteau : « A tant se fist Ysaïe desarmer et Menés lui pria de soir encoste soy./ Lors vinrent varlés et damoiselles lez quelles apportèrent dras de soye et d'esclatle et en revestirent Ysaïe » (§ 52).

attend le héros. Obéissant à la coutume, Yvain et son compagnon d'armes endossent les manteaux, en ignorant que ce geste d'acceptation scelle leur engagement dans une bataille encore inconnue⁹⁶⁰. L'ordre dans lequel les deux héros les revêtent définira l'ordre de leur passage dans le combat qu'ils livreront contre le monstre.

Pour le chevalier, le seuil de la maison constitue une frontière entre le monde extérieur, public, et le monde intérieur, privé. C'est sur ce seuil qu'il dépose son armure en signe d'abandon de ses fonctions guerrières et de ses bonnes intentions⁹⁶¹. Ce dépôt s'apparente à celui du déshabillage avant le coucher, car il représente la transformation provisoire d'un être social en un individu, comme un retour vers sa véritable identité.

Dans *Claris et Laris*, une scène révèle que *soi désarmer* peut signifier aussi « déposer ses armes, cesser son activité militaire ». Gauvain propose au vieux roi Ladon, le mari de Lydoine, d'assister au tournoi auquel participeront Laris et Claris :

Gauveins respont: « Vostre merci!
Li dons, que je vous demant ci,
C'est, que vous vous desarmerez,
En vostre sale monterez
Aus fenestres demainement
Pour voir le tournoiement;
Lez vous la reine sera [...] » (*Claris et Laris*, v.7375-81)

Einsi fait Gauveins desarmer
Le roy, nus ne l'en doit blamer,
Car vieulz estoit et desheteiz. [...] (*Claris et Laris*, v.7393-95)

⁹⁶⁰ *Claris et Laris*, v.17925 sqq. Cette situation rappelle fortement le conte merveilleux, où le héros promet à un être surnaturel d'offrir ou d'accomplir une chose dont il n'a pas encore connaissance. L'impossibilité de rompre cet engagement maintient la tension de l'intrigue (voir V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, op.cit., p.21-32). Cf. aussi le motif du « don contraignant » dans J.-J. Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, pp.30, 65, 67.

⁹⁶¹ Cf. E. Merlin-Videcoq, « Les motifs de l'hospitalité dans les romans de Chrétien de Troyes: typologie et choix narratifs », dans *Représentations médiévales de l'hospitalité*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (20-22 janvier 2000), édités par D. Boutet et C. Roussel, *Littérales*, N° 27 -2000, Centre des Sciences de la Littérature, Université de Paris X – Nanterre, p.142-175, en particulier p.142, où l'auteur de l'article remarque que « selon les cultures, on ôte ses souliers, son manteau, sa coiffure, on secoue la poussière de ses chaussures, l'arrivant doit prouver ses bonnes intentions, il se désarme ou on le désarme ».

A l'aube, le héros s'habille et s'arme avant de repartir à l'aventure. La mention de l'armure dans le texte réaffirme son appartenance au clan des combattants, à un statut auquel il a accédé en faisant le vœu de chevalier :

Li baron cele nuit dormirent
 Dusqu'au demain que le jor virent
 Qu'il ont lor armes demande;
 N'i ot plus dit ne comande,
 Armez sont bien et richement. (*Claris et Laris*, v.982-985)

Le geste de se vêtir remplace ici la parole, le souci d'ajuster l'armure et de présenter un bel aspect se substituant à un bavardage inutile. Dans les romans d'aventure, le rappel de l'habillement et de la prise d'arme avant le départ confère une nouvelle impulsion au récit.

Les contextes de la sorte varient en longueur: les auteurs peuvent évoquer l'intégrité de l'armure et signaler le départ du chevalier⁹⁶², comme développer la description, en attirant l'attention sur chaque geste de l'habillement. Dans le *Bel Inconnu*, l'auteur insiste sur la ferme décision du héros autant que sur le lien qui l'unit à Gauvain:

Gavains lor li fist apporter.
 Isnelement se fait armer:
 Ses cauces lace, l'auberc vest,
 Et en son cief son elme trest,
 Puis est montés en son destrier.
 Gavains li baille un escuier,
 Son escu li porte et sa lance. (*Bel Inconnu*, v.265-271)⁹⁶³

Dans un monde où chaque geste et chaque attitude sont codifiés et chargés d'un sens particulier, où chacun des membres de la société est appelé à afficher par sa tenue

⁹⁶² Comme dans *Ysaïe le Triste*, où l'utilisation du *topos* de l'habillement du chevalier avant le départ est récurrente : « A tant se part Mars de le chambre sans mot dire et monte sur son cheval tous armés, l'escu au col, le lanche en son puing, et se part » (§ 379).

⁹⁶³ Le protagoniste part à l'aventure sans être adoubé par le roi, car il doit prouver qu'il le mérite par ses exploits et ses preuves de courage. Gauvain l'aide à s'armer et lui prête un écuyer, ce qui suggère la filiation et la future gloire du héros.

son appartenance à une classe sociale ou à une condition précise, le chevalier, dont l'aspect extérieur traduit son rang de guerrier, doit être attentif à ces codes, sous peine d'être déconsidéré :

Mes n'iert pas chose bien cortoise,
S'o moi veniez desarmez;
Biau, douz sire, car vous armez!
S'o moi desarmez veniez,
Escuier resembleriez. (*Clariss et Lariss*, v.2666-70),

dit Laris à Gauvain qu'il vient de libérer. Et Gauvain de répondre par un geste plus qu'éloquent :

A cest mot s'est Gauveins ar[mez]
Et des armes bien acesmez. (*Clariss et Lariss*, v.2671-72)

Un chevalier doit donc signaler en permanence sa condition de guerrier. Les textes littéraires le confirment assez, en recourant au verbe *armer* ou à ses synonymes, suivis d'un complément de manière, pour caractériser l'aspect extérieur des personnages, et en soulignant de façon générale l'intégrité et la qualité de l'armure⁹⁶⁴.

Le port de l'armure possède donc une valeur juridique. Sans équipement, le chevalier n'est pas apte à prouver son appartenance à la chevalerie, comme le montre la situation embarrassante dans laquelle se retrouve Laiz Hardiz, lorsqu'il est raillé par un autre chevalier qui ne croit pas qu'il est bien de « ceus de la table roonde » :

« S'ainc portas escu en chantel!
Et tu diz, tu es chevaliers,
Mieulz sembles estre charruiers,
Qui reviegne de la charrue;
Va, que li cors dieu te destrue,
Quant tu veux chevalier sembler!
Me veuls tu donc mes elz embler? »
(*Clariss et Lariss*, v.22766-72)

⁹⁶⁴ Li rous chevalier et sa gent
Erent armez et bel et gent (*Clariss et Lariss*, v.5163-64).

Vers le bois regarda et vit
.V. chevaliers mout bien montez
Et de toutes rienz aprestez
Qu'il coviengne avoir en bataille.
(*Escanor*, v.2043-37)

Cependant, le chevalier qui est privé d'armure ou de heaume est protégé par le code chevaleresque: il n'est pas honorable d'attaquer un chevalier sans protections, c'est commettre un délit, qui n'apporte pas de gloire. L'honnête combat est celui d'égal à égal, où l'armure joue le premier rôle :

« Signor, por Diu, ce dist Helie,
Coment pensés tel vilonnie
D'asalir homme desarmé ? [...] (*Bel Inconnu*, v.1015-17)
Gardés, signor, ne comenciés
Cose don't vos soiés honni,
C'onques si lait blame ne vi.
Or le laissiés, signor, armer [...] (*ibid.*, v.1020-23)
Plus biel le poés armé prendre. (*ibid.*, v.1027)

Les mêmes valeurs semblent persister au XIV^e siècle, car dans *Ysaïe le Triste* une situation similaire est décrite, où le héros refuse de combattre contre neuf chevaliers désarmés, joignant la bravoure et le désir d'éviter une mauvaise renommée à l'honneur chevaleresque⁹⁶⁵.

L'absence de pièces dans l'armure ou un équipement qui présente une faille sont des signes d'échec. Ainsi, dès qu'un chevalier est *desheaumé*, il est considéré avoir perdu le combat: il doit alors accepter son échec et crier au pardon. Le geste, dans sa vocation communicative, est implacable et indiscutable:

L'elme li desront et deslace,
Apré li desarme la face;
Puis li a dit qu'il l'ocirra,
U tost prison fiancera.
Cil de Saies voit bien, sans faille,
Qu'il est vencus de la bataille,
Et morir ne veut encor mie;
Molt docement merchi li crie. (*Bel Inconnu*, v.1173-1180)⁹⁶⁶

Etre désarmé pour un chevalier est donc un état de faiblesse. L'antithèse *armez / nus* apparaît d'ailleurs souvent dans les romans antiques⁹⁶⁷; dans nos textes, on rencontre aussi l'adjectif *nuz* en tant que synonyme de *désarmé* :

⁹⁶⁵ *Ysaïe*, § 130 : « Ysaïe dit aux neuf chevaliers: "Et pour ce vous prie que vous allés armer, car s'il estoit sceu que je me fusse combatus contre gens sans armures, j'en serroye reprochiés en toutez cours" ».

⁹⁶⁶ Voir aussi *Bel Inconnu*, vv.1448 sqq, 1789-90.

Laris est vers le lit venuz,
 Ou Claris se gisoit toz nuz,
 Sur le piz li met sa main nue,
 Lors a une vainne sentue,
 Qu'un petitet li debatoit. (*Claris et Laris*, v.8059-63)⁹⁶⁸

Abandonner délibérément son armure signifie renoncer à sa condition de chevalier, ce que fait Ysaïe après avoir appris la capture de son page⁹⁶⁹. Privé ainsi de son double, d'une partie de lui-même, il se trouve dans l'impossibilité de continuer son aventure chevaleresque et, le cœur déchiré par le désespoir, il se désarme et déchire ses vêtements pour montrer au monde son désespoir. Lorsqu'il retrouve la raison grâce au pouvoir de l'anneau magique, un de ses premiers gestes est de remettre son armure pour réintégrer sa fonction sociale et la signaler. Cette parenthèse de folie, qui ne dure pas moins de quinze ans, peut s'apparenter à la période nocturne où le chevalier se débarrasse de ses protections pour les revêtir le lendemain, la nuit étant ce temps creux qui transforme l'homme en un être *a-social*.

C. Trois phases du combat

La description du combat se déroule généralement selon un schéma tripartite: il y a un avant, un pendant et un après-combat. Le rôle de l'armement y est crucial, car il est l'acteur d'un cérémonial codé. Toutes les émotions que procurent l'attente, le suspense, les démonstrations de force, la victoire ou l'échec sont traduites par les managements de l'armement.

⁹⁶⁷ Voir A. Petit, « Nu et nudité dans les romans antiques », dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XII^e - XIII^e siècles)*, Actes du 25^e colloque du CUER MA, les 2-3-4 mars 2000, *Senefiance* n° 47, PUP, 2001, p. 283-298, en particulier p.286-287.

⁹⁶⁸ *Nuz* traduit ici aussi bien la perte des armes que la défaite du chevalier.

⁹⁶⁹ *Ysaïe*, § 297.

Avant le combat

Le narrateur dépeint le héros et son adversaire qui, se préparant au combat, fourbissent leurs armes et enfilent leur armure. C'est là un temps creux de la narration, où l'action est remplacée par des mouvements qui n'ont pas la moindre importance pour le récit. Dans ce temps rempli d'attente, la tension s'accroît à chacun des gestes de l'habillement.

Le chevalier revêt son armure pièce par pièce dans l'ordre le plus pratique, qui est aussi celui de l'adoubement⁹⁷⁰, comme s'il ressentait le besoin de revivre le rituel afin de cautionner sa victoire. La description des préparatifs de son adversaire et l'accent mis sur l'excellence de ses armes, placent les deux chevaliers sur un pied d'égalité et sous-entend l'importance du combat pour l'intrigue⁹⁷¹. Plus l'adversaire est bien et *richement* équipé, plus honorable sera la victoire :

Li rois Nador meismement
Se fait unes chaues chaucier
Forz et tenanz de bon acier;
.I. auqueton cort endosser,
Bon hauberc, qu'on ne puet fauser,
Jete en son dos isnelement
Et le gambois meismement;
Son escu prent, le hiaume lace. (*Claris et Laris*, vv.1393-1400)⁹⁷²

⁹⁷⁰ Le chevalier enfle d'abord les chausses de fer, puis le haubert et le heaume, il ceint l'épée, monte sur le destrier et saisit l'écu et la lance. Tel est le schéma habituel de l'habillement (cf. *Bel Inconnu*, vv.265-271, 354-363, 1384-95 ; *Claris et Laris*, vv.6249-54, 7396-7400, 19845-48, etc.) qui peut admettre quelques variations comme, par exemple, la présence du *gambison*, du *hoqueton* ou de la *cote à armer* (cf. *Claris et Laris*, vv.1393-1400, 2032), mais ces éléments ne font pas partie de l'équipement « archétypal » du chevalier.

⁹⁷¹ En ce sens la scène du combat du Bel Inconnu avec le chevalier Blioblieries est très intéressante, car lorsque Guinglain, faisant ses preuves, affronte un adversaire redoutable, le narrateur ne décrit que l'habillement du chevalier se préparant au combat (*Bel Inconnu*, v.349-363). Après la confrontation, l'auteur décrit en détail le dépouillement du Bel Inconnu (*ibid.*, v.816-822), car il a confirmé sa qualité de guerrier en terrassant son adversaire. La fois suivante, avant le combat, l'auteur détaille déjà l'habillement du héros car il a gagné en notoriété (*ibid.*, v.1041-43, 1051-53). L'armure dans le récit est ainsi le témoin et le moyen d'expression de l'évolution du héros.

⁹⁷² Cf. dans *Le Bel Inconnu*, l'auteur loue les deux adversaires en les mettant sur un pied d'égalité : « Molt orent andui bieles armes » (v.1413).

La tension extrême est exprimée par l'échange de regards des deux adversaires qui s'évaluent avant le combat:

Li uns de l'autre s'eslonga,
 Au mius que il pot s'atorna.
 Quant il se sont bien atorné,
 Li uns a l'autre regardé. (*Bel Inconnu*, v.431-434)

Les auteurs mettent souvent en avant les derniers gestes avant le début de la confrontation, pour traduire l'attitude menaçante des adversaires : le héros monte à cheval, prend un bouclier, lève la lance ou brandit son épée afin d'impressionner l'ennemi :

Adont il sailly sus le cheval en la sele sans touchier a estrier, puis joint son escu a son lez senestre, puis blansle la lance come s'il vouloit dire que qui le voudroit avoir a la jouste, il estoit prest. (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 931-934)

Mais la tension avant l'affrontement peut également être signalée par le déplacement de l'accent sur la préparation des armes, sans qu'aucun nom ne soit cité. C'est là un procédé qui est emprunté à la chanson de geste et au folklore, où les préparatifs deviennent une sorte de chant fétichiste, de conjuration de la défaite⁹⁷³ :

Lors veissiez haubers blanchir
 Et cez brans d'acier reforbir,
 En escuz cez guiges remettre. (*Clariss et Laris*, v.6215-17)⁹⁷⁴

Pendant le combat

Le déroulement du combat est généralement décrit à l'aide de la terminologie vestimentaire⁹⁷⁵, car les coups sont portés à l'aide des armes et sur les armures.

⁹⁷³ C'est le cas dans les *bylinys* (l'équivalent des chansons de geste françaises) du folklore russe où les préparatifs des armes par le clan des héros sont une sorte de conjuration de la défaite, alors que la description des préparatifs du clan ennemi évoque le pressentiment du malheur pouvant arriver aux héros.

⁹⁷⁴ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.6058-65.

⁹⁷⁵ Le récit d'un combat se résume souvent à la mention des coups portés par les adversaires et ce sont les armes qui en deviennent les personnages principaux :

Il furent irié ambedui
 Et bien joustant et bien venant
 Pour qu'il i parut maintenant,

L'auteur loue ainsi la qualité des uns et la solidité des autres qui permettent d'épargner la vie du héros :

Mes la bonne coife gemee
Li defendi la teste armee. (*Claris et Laris*, v.2126-27)⁹⁷⁶

Dans la mêlée ou dans un combat singulier, les « bons » sont séparés des « méchants » par la qualité de leur équipement. Ils sont munis d'armes et de protections de qualité exceptionnelle, souvent de provenance ou de pouvoir magique, qui leur sauvent la vie, tenant bon contre les attaques des adversaires, et qui les aident à gagner⁹⁷⁷.

Les coups sont toujours portés du haut vers le bas, telle une évocation du châtiment divin, et le premier élément de l'armure qui les reçoit est souvent le heaume :

Laris a l'espee hauciee
Et par grant vertu rabessiee
Seur le hiaume; Daton feri,
Le mestre ceincle l'en rompi,
Sus la blanche coife gemee
Est la bone espee avalee. (*Claris et Laris*, v.2094-99)

Dans les chansons de geste, la poésie des combats était construite autour de la succession des mouvements des armes et de la résistance des protections, métaphores du courage et de l'endurance. Dans les romans d'aventure, l'influence des œuvres épiques se ressent fortement, même si les descriptions sont privées de leur force primaire, privilégiant l'accumulation des mouvements sans pour autant en sauvegarder le sens. Cela apparaît nettement dans les romans de la seconde moitié du XIII^e et du XIV^e siècle, où les aventures et les combats des héros, qui deviennent innombrables,

Car les bonz escuz estoerent
Et les fortes mailles fauserent
Des haubers qui mout furent riche. (*Escanor*, v.1126-31)

⁹⁷⁶ Cf. dans *Escanor* : *Mais l'elmes fu de tel bonté / C'onques li branz n'i arresta* (v.15444-45).

⁹⁷⁷ Cf. l'épée de Claris dans le combat contre le diable : sur l'épée sont inscrites les lettres de *Nostre Seigneur*, qui font fuir le diable (*Claris et Laris*, v.8795 sqq) ; *Claris et Laris*, v.2126-27 : *Mes la bonne coife gemee / Li defendi la teste armee ; Li autre Gauvain asena, / De lui ocirre se pena, / Mes li haubers le cop retint* (v.11615-17).

sont tous construits sur un même schéma qui à force devient redondant. Dans son imitation des répétitions propres à la chanson de geste, l'auteur de *Clariss et Laris* va jusqu'à multiplier les contextes métonymiques, créant un effet de parodie

Lors poissiez veoir venant
 Maint vasal richement arme,
 Maint escu, maint hiaume geme,
 Mainte fort lance, maint penon,
 Maint fort espie et maint blazon,
 Mint bon hauberc maillie menu.
 (v.1355-60)

Maint destrier ot sanz seingnor
 Et maint baron mort a dolor
 Et mainte grosse lance fraite
 Et maint bon escu estroe
 Et maint riche hauberc froe
 Et maint chevalier abatu
 Et de mace maint coup feru. (v.5251-57)

Dans la littérature romanesque, les combats sont donc présentés comme une suite de coups portés sur les protections de l'autre, mais cette envie de victoire et de destruction apparaît de façon de plus en plus métaphorique comme une destruction de l'armure et plus rarement comme une atteinte directe au corps de l'adversaire. Dans le *Bel Inconnu*, les deux esthétiques se croisent, l'auteur évoquant aussi bien la destruction de la chair, à travers des descriptions dignes des chansons de geste, que celle de l'armure qui remplace le corps humain⁹⁷⁸. Dans les romans de la seconde moitié du XIII^e et du XIV^e siècle, les descriptions métonymiques prévalent nettement, voire remplacent définitivement les contextes sanglants, exception faite cependant d'*Ysaïe le Triste* où les héros portent souvent atteinte à la chair de l'autre ; mais ces coups y représentent davantage une mesure de la force des protagonistes, capables de percer plusieurs couches de protections avant de blesser le corps. Ainsi la destruction du vêtement précède toujours celle de la chair.

L'autre intérêt de présenter le combat à travers ces coups portés sur les armures qui n'atteignent pas le corps est de maintenir l'intérêt du lecteur par la possibilité d'un

⁹⁷⁸ Cf. Les escus trecent et esclient,
 Haumes esfondrent et debrissent,
 Les haubers ronpent et desmaillent... (v.2157-59)

La coiffe del hauberc trencha,
 Desi qu'al test li fers ala;
 Par la cervele met l'espee,
 Dusques es dens li est colee.(v.2182-85)

renversement de la situation, ce qui crée une tension de l'action et retarde le dénouement.

Dans certains romans de la seconde moitié du XIII^e siècle, comme *Claris et Laris*, le narrateur privilégie toutefois la description du défi au combat lui-même, qui n'occupe que quelques lignes, confirmant en cela l'idée que l'image et l'appréciation de l'*autre* par son apparence ont une importance majeure dans le monde médiéval.

Dans *Ysaïe le Triste*, la phase du combat est primordiale. Les deux héros multiplient les affrontements qui sont presque tous décrits selon le même schéma, afin de souligner la force extraordinaire du père et du fils, capables de percer plusieurs équipements à la fois pour atteindre le corps de l'adversaire, le blesser grièvement ou le tuer :

Et Ysaïe le fiert de tel vertu que le fer et le glaive ne ly aresta goutte es ais, ainchois passa tout oultre et ly desclava toutez sez armeures, et ly boutta le fer es entrailles. (*Ysaïe*, § 231)

[...] Et Mars l'assena par tel maniere qu'il lui percha l'escu et le haubert et froissa le glaive au bout, sy demoura ly fers lez le poumong, sy quey mors. (*Ysaïe*, § 379)

La ressemblance des coups portés et les réactions identiques des adversaires dans les deux parties du roman, souligne la filiation entre les deux héros, bien que Marc, fruit d'une liaison interdite, ne possède la justice ni la loyauté qui caractérisent son père depuis l'enfance. Il est doté d'une force hors du commun mais qui n'est pas domptée, cadrée par les lois de la bonne conduite chevaleresque. Il lui est donc nécessaire de faire l'apprentissage des codes, comme les règles de la mêlée et de savoir accorder le pardon à l'adversaire lorsqu'il le demande⁹⁷⁹. Les combats auxquels Marc participe représentent donc pour lui une sorte d'école du chevalier.

⁹⁷⁹ Au début de sa carrière de chevalier, Marc montre sa force primitive, grossière, qui n'est pas encore « civilisée » par l'apprentissage des codes. Lorsqu'il participe à la mêlée, il se réjouit d'y éprouver sa force et son habileté, donne des coups sans faire la distinction entre les ennemis et les siens ; ou encore lorsqu'un adversaire le fâche, il lui coupe la tête.

Après le combat

L'*après* du combat est rarement décrit dans les romans, le point culminant étant la victoire du héros. Toutefois, lorsque l'auteur choisit de mentionner l'achèvement de la bataille, il insiste sur les gestes du chevalier qui retire ses armes, ce qui marque un temps de repos dans la narration. Souvent un repas de fête est organisé au château en signe de joie après la victoire :

Atant les a fet desarmer,
Dui escuier les desarmerent ;
Et puis en la sale monterent. (*Claris et Laris*, v.4271-73)

D. Le chevalier en civil

La tenue par excellence du chevalier est l'armure. Elle aide le héros à accomplir ses exploits et à prouver la validité de son appartenance à la chevalerie. Les héros en costume civil sont rarement décrits dans nos romans où les armures prévalent, tant pour leur dimension éthique que pour leur esthétique.

Les portraits statiques du chevalier vêtu en civil, qui soulignent sa beauté et son élégance, sont donc extrêmement rares dans la littérature romanesque du XIII^e siècle. On peut y voir la conséquence de la répartition des statuts entre les hommes et les femmes dans les romans de chevalerie, où la femme, admirée, aimée, conquise⁹⁸⁰, se contente d'un rôle passif, tandis que l'homme représente le pivot de l'action. Celui-ci manie le vêtement plutôt qu'il ne le porte, ce qui explique que les *portraits en mouvement* abondent dans nos textes.

L'une de ces tenues civiles est endossée par Guinglain dans le *Bel Inconnu*, lorsqu'il revient vers la Dame de son cœur après avoir accompli l'exploit auquel il était destiné. La fée aux Blanches Mains, qui lui refuse d'abord l'accueil et le pardon, lui fait

⁹⁸⁰ Au Moyen Age, la beauté physique est considérée comme la propriété principale de la femme (voir E.de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, A.Michel, 1946 (rééd. 1988), t.1, p.549).

remettre ensuite une robe bipartie, qui représente pour lui un signe de pardon et de bienveillance davantage qu'un symbole de renoncement à la vie chevaleresque :

A la pucele fait grant goie.
 Vestue a la reube de soie
 Que cele li a avant traite;
 Molt s'atorne bien et afaite.
 La robe molt bien li avint... (v.4271-75)

De façon générale, lorsque le chevalier fait halte à un endroit, il troque son armure contre un vêtement civil qui est le plus souvent un manteau. La modification du costume illustre ainsi l'adoption d'un mode de vie opposé : héros itinérant, en quête d'aventure, toujours par monts et par vaux, *signifié* du temps linéaire de l'œuvre narrative, il se transforme provisoirement en un sédentaire, dont la vie est rythmée par l'alternance du travail et du repos. Le chevalier procède à l'*essayage* du mode de vie qui l'attend au bout de sa route, à la fin de son aventure, lorsqu'il épousera l'héroïne et gouvernera son royaume.

Dans les romans en prose, les tenues civiles masculines sont également très rares, mais à travers certaines exceptions l'envie nouvelle de soigner son apparence est perceptible. Dans *Ysaïe le Triste*, la description de la *robe* du héros est même privilégiée au détriment de celle de sa bien-aimée:

Lors se leva Marthe et Ysaye qui se vesti d'une robe de vellours vermel, et s'appareilla sy gracieusement que plus pot; et autressy fist Marthe. (*Ysaïe*, 182)

Le qualificatif *gracieusement*, habituellement associé à la tenue de la femme, traduit ici le nouveau rapport qu'entretiennent les hommes avec leur apparence au XIV^e siècle. La beauté et la grâce ne sont plus le privilège du costume féminin. Au contraire, dans *Ysaïe le Triste*⁹⁸¹, les descriptions des tenues féminines deviennent très réduites,

⁹⁸¹ Voir aussi *Ysaïe*, § 494 : « Ce dit, furent lez tables mises, et Ysaïe se fist desarmer, et se vesty d'un riche drap de brunette ouvré de brodure, que Marthe avoit fait. Et quant il fu parés, sy fu ly plus beaux chevaliers, que cascuns qui le veoit l'amoit, car il estoit en toutes beaultés parfais, courtois, largues, beau parlier, justes et hardis homs, et n'avoit que .XXXVI. ans ». Ce contexte montre le déplacement de l'accent de la beauté féminine sur les qualités masculines : à la prouesse et au courage, appréciés jadis,

voire absentes, même si celles des hommes ne sont ni très éloquentes ni exclusivement civiles, car les belles matières ornent plutôt les armures :

« Mars estoit couvers d'inde velvel semé de testes de dames d'or, sy prinst une grant hache pesans et fors, et son espee et une targe et caucha ungz espourons. Et quant il fu armés, c'estoit le plus belle creature que on peust veoir » (*Ysaïe*, § 454)

La tenue des compagnons de Marc ne cède en rien à l'élégance de son costume : l'armure du comte Hergo est couverte d'un « samit cangant party contre ung drap d'or semé de traulures vermelles » et la cotte d'armes d'Henris de Lyons est confectionnée dans un « drap de soye tout ouvré de lyons rampans d'or, tenans en leur guelles une fleur de lys de perles blans ». Dans ce contexte précis, la description détaillée des étoffes du costume vient souligner la solennité du moment : les héros, après avoir prononcé leurs vœux dans la tour, s'appêtent à commettre des exploits hors du commun en affrontant l'armée des Sarrasins.

La présence de vêtements civils, notamment de manteau précieux dans la tenue chevaleresque n'est pas une nouveauté dans la littérature : ce qui change, c'est davantage la mise en exergue de la beauté vestimentaire et de la grâce chez les hommes.

Cet accent sur la beauté masculine est une démonstration du monde subversif connu depuis *Aucassin et Nicolette*, où la femme s'accapare le rôle actif. Mais ce qui, dans la chantefable, n'est qu'une parodie, prend une tournure sérieuse dans les œuvres plus tardives, où l'élégance masculine prend de plus en plus de place dans la littérature romanesque⁹⁸².

s'ajoutent la beauté, l'élégance et le bien-parler, qui doivent caractériser le chevalier courtois. Voir aussi *Ysaïe*, § 571.

⁹⁸² Dans le *Roman de la Rose*, l'opposition entre l'élégance masculine et l'élégance féminine est flagrante : Guillaume de Lorris, par la voix du dieu Amour, donne des conseils à Amant, en présentant l'aspect vestimentaire et la générosité comme deux piliers de la conquête amoureuse. Dans la seconde partie, Jean de Meun raille les astuces vestimentaires employées par les filles d'Eve pour la perte de la gent masculine. Ce déséquilibre dans le jugement sera donc réitéré dans la littérature de fiction dès la fin du XIII^e siècle, d'où seront chassés les détails de la tenue féminine.

E. La mise en scène de soi dans la quête chevaleresque : l'individuel et le public

Le destin du chevalier est une quête à double sens, publique et individuelle : individuelle, parce qu'elle est la recherche du sens de sa vocation, de son identité ou d'une situation⁹⁸³ ; publique, car elle est aussi celle de la gloire, de la renommée et de la reconnaissance.

L'adoubement, comme nous l'avons constaté, marque le passage du jeune chevalier à l'âge adulte, mais aussi le passage du privé au public. Cette nouvelle appartenance est affichée par le *harnois* qui devient son identité jusqu'à ce qu'il ne l'abandonne pour gouverner son royaume.

Les héros de la littérature romanesque affichent leur appartenance à la chevalerie en se donnant en spectacle : ils accomplissent des actes de bravoure avec les armes et individualisent leur quête par l'adoption d'un blason qui représente une identité d'emprunt. Cette identité provisoire leur permet de faire valoir leur vaillance indépendamment de leurs origines et souvent de manifester le sens de leur quête. En ce sens, le blason est porteur d'un programme de vie : soit il représente symboliquement les exploits déjà accomplis par le héros ou les traits de son caractère, soit il montre le point d'arrivée de ses ambitions. Dans les deux cas, les armoiries représentent une variante picturale du surnom du héros qui est lui-même le résumé de sa personnalité,

⁹⁸³ Georges Duby, parle de « l'interminable espoir d'établissement » qui succède à l'adoubement du jeune chevalier dans la vie réelle (*Mâle Moyen Age : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987, p.91), mais dans la littérature, comme le remarque Philippe Ménard, « les héros romanesques s'en éloignent complètement. L'idéal complexe du chevalier errant véhicule tout autre chose que le besoin de se tailler un fief [...] Ce qui compte ce sont les doux frémissements du cœur, les piqures de l'ambition, les ardents désirs de gloire individuelle. On ne rêve dans les romans que de se mesurer avec des adversaires » (« *Je sui encore bachelor de jovent* : Les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XII^e et XIII^e siècles. Etude des sensibilités et mentalités médiévales », dans *Les âges de la vie au Moyen Age, Actes du colloque du Département d'Etudes Médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'Université Friedrich-Wilhelm de Bonn*, Paris, PUPS, 1992, p.171-186, en particulier, p.186.

car *par le sornon connoist on l'ome*⁹⁸⁴. La comparaison avec les vers de Chrétien de Troyes dans le *Conte du Graal* met au jour l'importance de ce masque qui signale que la quête individuelle est privilégiée provisoirement à la lignée :

N'aiez longuemant compaignon
 Que vos ne demandez son *nom*
 Et le sornon a la parsome.
 Par lo **sornon** conoist en l'ome (v.523-526)

Dans le *Bel Inconnu*, Giflet affiche son amour pour son amie Rose Espanie en en multipliant les signes dans son apparence :

Ses escus a argent estoit,
 Roses vermelles i avoit,
 De sinople les roses sont [...]
 De roses avoit un capel
 En son elme, qui biaux estoit.
 Ses cevals tos covers estoit
 D'un samit, et si ot vermelles
 Unes roses, et a mervelles
 Estoit esgardés; et s'amie,
 Qui avoit non Rose Espanie.
 (*Bel Inconnu*, vv.1711-13, 1718-24)

En transposant en héraldique le nom de son amie et en manifestant son désir de la garder par la multiplication du message pictural, il propose aux yeux du monde le programme de sa vie.

Un autre chevalier, Meliador, adopte un blason qui délivre la *senefiance* de sa quête. Durant cinq ans, il porte sur un écu bleu un soleil d'or, la couleur bleue le liant à sa dame et le symbole solaire à la gloire. Le double but de son aventure est reflété par son surnom, puisqu'il est appelé tantôt le « bleu chevalier »⁹⁸⁵, tantôt le chevalier « au soleil d'or »⁹⁸⁶. Mais en fin de compte, comme dans le cas de Giflet, le multiple ne fait qu'un :

« Or te fault voirement savoir

⁹⁸⁴ *Claris et Laris*, v.27671.

⁹⁸⁵ A « bleu chevalier » sont associées une multiplicité d'appellations, comme *les bleues armes*, *le bleu armé*, *le chevalier au bleu escu*, etc. Voir *Meliador*, vv.6870, 6983, 7007, 7113, 7182, 7251, 8764, 10921, 11067, 11096, 14259, 14851, 18152, 18610, 23137, 28917, 29407, 29719.

⁹⁸⁶ *Meliador*, v.3418, 3817, 3885, 4470, 5052, 7115, 7181, 7252, 8329, 8417, 9219, 9613, 9673, 10443, 10923, 12372, 16053, 18154, 18612, 18644, 18947, 23561, 28918, 29719.

« De quoi je me voel coulourer:
 « .I. bleu harnois sans rien oster,
 « Hÿaume et targe, espée et lance,
 « Feras tu faire a me samblance.
 « Mais tu metteras en me targe
 « .I. soleil d'or, de tant te charge.
 « Pour l'amour de la bleue dame
 « Serai li *bleus errans*, par m'ame » (*Meliador*, v.3287-95)

Le double incognito n'est qu'une autre manière de se donner en spectacle, qui peut s'exprimer par la dissimulation des armes de l'écu lorsque le héros les recouvre d'une housse, ou par l'adoption d'armoiries provisoires, qui ne sont valables que pour un seul tournoi. En remplaçant provisoirement ses armoiries, le héros cherche à préserver sa renommée déjà acquise⁹⁸⁷ et à se libérer des responsabilités qu'elle implique. Il peut se lancer alors vers de nouveaux exploits qui, en cas de réussite, ajouteront de la gloire à son nom ou, comme c'est souvent le cas dans *Perceforest*, à ses véritables armoiries, car la victoire entraîne la découverte de l'identité du chevalier ou même aboutit au double dépouillement identitaire :

...Le roy Lucidés par la main le [le Chevalier a l'Escu d'Asur, vainqueur du tournoi organisé pour Cassandra – E.R.] print et avec Pergamon fut mené en une chambre pour desarmer. Mais fin de compte, le roy le recogneut quant il le vey desheaumé, sy commença a dire: "Certes, sire, je vous cognoy bien, car vous estes le Chevallier a l'Aigle d'Or". (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 250-256)⁹⁸⁸

Une pareille multiplication est fréquente dans les textes littéraires⁹⁸⁹ comme dans la vie et a pour but l'efficacité de l'image afin de produire un effet sur l'autre. Elle s'apparente d'autre part à la notion fondamentale d'ordre qui réside dans l'intégrité de l'apparence : enveloppant son corps de signes matériels, le héros manifeste son

⁹⁸⁷ Cf. dans *Perceforest* : « Et vous advertis que la plus grant partie des chevaliers qui voerent les veux, comme dit est, y vindrent, mais ilz estoient tous descogneus de leurs armes, car ilz avoient intention que se ilz failloient a leurs emprinses, ilz s'en iroyent en exil sans estre cogneus. » (III^e partie, t.1, XVI, 15-21). Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 31-35.

⁹⁸⁸ Cf. plus loin : « Quant doncques les dames et les pucelles entendirent que c'estoit le Chevalier a l'Aigle d'Or, dont il couroit une sy grant renommee, elles en furent merueilleusement joyeuses. » (*ibid.*, XVI, 388-391). A la demande de Pergamon, le chevalier dévoile son vrai nom : « je suis filz au roy Pelliagran de la Terre Sauvage et suis nommé Pellinor » (XVI, 413). Voir aussi *ibid.*, t.1, XXI, 536-543 et 648-645.

⁹⁸⁹ Voir d'autres exemples, comme le chevalier de la *Pucele* aux Blanches Mains dans le *Bel Inconnu* (v.2054-64) ou les armes blanches de Lancelot dans *Lancelot en prose* (t.VII, XXII, 6-8, p.264-265).

intention de s'adonner sans réserve, avec la totalité de son être, à l'idée ou au sentiment qui le porte.

Cette mise en scène de soi est destinée au récepteur de l'image, c'est-à-dire aux autres personnages qui, d'après le blason et la renommée qui suit le héros, ou bien l'état de son armure jugent de sa valeur. Cette équation « naïve » entre les apparences vestimentaires et les qualités guerrières s'avère le plus souvent injustifiée : elle vole en éclats dès la mise à l'épreuve du chevalier, au cours de laquelle il démontre sa valeur. La mésestime du héros met en évidence l'écart entre l'être et le paraître, ce qui permet de faire rebondir l'action.

Ainsi, lorsque Ysaïe questionne une dame, désireux de connaître son histoire, elle refuse de lui répondre car, après avoir inspecté son équipement flambant neuf, elle juge trop rapidement de son inexpérience :

« Et que feist il? fait Y. – Il me vengast, fait elle. – Et de qui? fait il. – Certes, fait elle, vous n'avés mie granment a faire de le sçavoir, car je croy que poy m'i aideriés. – Dieus ayde, fait Ysaïe, a quoy le savez-vous? – Je le say, fait elle, a vo harnois et a vostre escu qui est tous neuf et enters. Gaires n'est embesongniés » (§ 43)⁹⁹⁰.

Ce jeu de décalage entre l'être et le paraître est d'autant plus intéressant qu'à l'instar de l'incognito adopté par le chevalier, il engage le lecteur à participer activement à l'action, en lui donnant une impression d'omniscience, car contrairement aux personnages du roman, il connaît toujours l'identité et la valeur véritable du héros. L'auteur et les autres personnages acceptent celui-ci tel qu'il se présente, respectant son choix de rester inconnu. Honorant les règles du jeu, le héros, à son tour, accepte de se voir attribuer un nom de remplacement qui est celui de la couleur et du dessin de son bouclier. La mise en scène réussit donc à condition que « l'acteur » et « les spectateurs » acceptent de jouer chacun leur rôle.

⁹⁹⁰ Voir aussi *Bel Inconnu*, v.1660-74.

CHAPITRE V

LE VÊTEMENT ET LA CONNAISSANCE DU MONDE

A. A la frontière de soi et du monde : le vêtement

Les vêtements de dessous et en particulier la chemise ont une signification particulière pour l'homme médiéval. Premier et indispensable vêtement pour couvrir la nudité, elle est perçue comme une partie de l'intimité de la personne⁹⁹¹, mais aussi comme une frontière entre le corps et le monde extérieur⁹⁹².

Dans le *Bel Inconnu*, la chemise apparaît sous le double avatar du vêtement de dessous : elle couvre en dévoilant, laissant transparaître le corps⁹⁹³, et elle dévoile en cachant, formant une frontière entre deux personnes, un obstacle à l'union de deux êtres qui s'aiment :

Son pis sor le sien li tenoit,
Nu a nu, que rien n'i avoit
Entr'els, non plus que sa cemisse. (*Bel Inconnu*, v.2435-37)

La fée aux Blanches Mains garde tout son mystère à l'aide d'une apparence à double sens : elle séduit en ne séduisant pas et elle se donne en ne se donnant pas. La chemise devient le symbole de la protection de l'honneur féminin ; symbole temporel et temporaire, parce qu'il ne fait que retarder l'événement qui s'accomplit dans la seconde

⁹⁹¹ Cf. *Prés est ma cotte, plus prés est ma chemise* (dans Morawski, *op.cit.*, 1925, n°1717).

⁹⁹² Sur les autres significations de la chemise, voir l'article de R. Wolf-Bonvin, « Un vêtement sans l'être : la chemise », dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age*, *op.cit.*, p. 383-394.

⁹⁹³ Molt estoit la cemisse blanche,
Mais encore est la cars molt plus
Que la cemisse de desus.
Les ganbes vit, blanches estoient,
Qui un petit aparissoient... (*Bel Inconnu*, v.2408-12)

partie du roman⁹⁹⁴. Incarnation de l'obstacle à son amour, cette même chemise revient dans le rêve obsessionnel de Guinglain⁹⁹⁵.

La chemise, comme les *brayes*⁹⁹⁶ sont des vêtements qui nivèlent toute identité, car ils sont les seuls à couvrir le corps pendant la pénitence, le supplice ou le baptême ; ils marquent ainsi la frontière qui sépare le corps d'un autre monde, de mort ou de renaissance⁹⁹⁷.

Limite entre le monde et le corps⁹⁹⁸, le vêtement est ressenti fortement comme une protection dans les contextes de guerre, où l'accent est mis sur les qualités protectrices de l'armure et sur son intégrité. L'inspection de l'armure avant la bataille est nécessaire au chevalier pour se donner du courage et montrer au monde sa puissance. Elle sert aussi à conjurer la défaite par la manipulation des objets qui touchent le corps et qui sont perçus comme en étant les gardiens.

B. Le vêtement et l'ordre

A l'instar de la Beauté, l'Ordre est l'une des clés de voûte de l'esthétique médiévale. Nous ne la comprenons pas en tant qu'ordre numérique, qui correspond davantage à l'architecture ou à la musique, mais plutôt comme une adéquation à des

⁹⁹⁴ Voir *Bel Inconnu*, v.4792-4818, la scène de l'amour entre la fée aux Blanches Mains et Guinglain.

⁹⁹⁵ *Bel Inconnu*, v.3699-3704:

Et c'aveuc lui voie la fee
Ansi d'un mantiel afublee,
Tot a nus piés en sa cemissee,
En tel sanblant et en tel guisse
Cum il le vit quant ele vint
Au lit, el palais u le tint.

⁹⁹⁶ Cf. *Claris et Laris*, v.5295.

⁹⁹⁷ Voir l'article de R. Wolf-Bonvin, *art.cit.*, p.383-394. Cf. dans *Perceforest*, la chemise démarque les limites des sentiments humains : la honte (III^e partie, t.1, XXVII.375-381; t.2, XLIV, 589 sqq.) et la souffrance physique et morale (III^e partie, t.3, LVI, 237-240).

⁹⁹⁸ Cette perception du vêtement en tant que frontière est aussi explicitée dans les expressions comme *en pur le cors* pour exprimer l'absence d'un des vêtements de dessus (cf. *Escoufle*, v.6874-75 : *Il a geté son surcot puer, / Si est en pur le cors montés*), ou encore *en pur* suivi d'un nom de vêtement, signifie "vêtu seulement de..." (cf. *Roman de la Rose*, v.757-58 : *.II. demoiselles mout mignotes, qui estoient en pures cotes...*).

règles établies dans la société par la coutume. Cet ordre se veut rassurant, car il constitue un cadre de références immuables.

Une des règles de la société médiévale est de juger de la valeur d'une personne d'après son aspect extérieur, à savoir son visage et son corps, son costume, ses manières et son entourage. Nous avons déjà vu quelle importance possédaient des mots comme *atour*, *arroy*, *appareil* ou encore *ordenance* pour le vocabulaire du paraître et pour les mentalités médiévales en général. La notion de regard appréciateur, primordiale dans la société, est parfaitement reflétée dans les œuvres littéraires qui, par la bouche du narrateur ou des personnages, prononcent des phrases comme suit :

Lors s'approche de Ysaïe, et le vit sy bel et avironné de sy belle gent, sy le pris
en son cœur. (*Ysaïe*, § 494)

Une autre loi de l'apparence est l'harmonie visuelle. Pour être bienséant, le costume doit répondre à plusieurs critères : il doit correspondre au rang de celui qui le porte et être fait à sa mesure, le nombre de *garnements* étant codifié en fonction du statut social et de la saison ; il existe aussi des règles pour la superposition des habits⁹⁹⁹.

Les descriptions des vêtements *en mouvement* obéissent également à des règles esthétiques. Le mouvement doit absolument être dirigé, mené à sa fin logique et posséder un sens. Au contraire, la multiplication de mouvements dispersés et allant dans des sens contraires presque simultanément est un signe de déraison ou de conduite indigne.

Selon l'idée néoplatonicienne, l'extérieur est le reflet de l'âme, le physique beau est donc le gage des qualités morales. Dans la littérature courtoise du XIII^e siècle, on ne rencontre jamais de personnages laids vêtus de tenues splendides, car cela violerait l'harmonie de l'être et choquerait le lecteur. Néanmoins cette équivalence n'est valable

⁹⁹⁹ A la fin du XIV^e siècle, le *Mesnager de Paris* donne le conseil suivant: « Et avant que vous partiez de vostre chambre ou hostel, ayez par avant avisé que le colet de vostre chemise, de vostre blanchet, ou de vostre coste ou seurtot ne saillent l'un sur l'autre » (*op.cit.*, p.42).

qu'entre le corps et l'âme, le vêtement n'étant qu'un vecteur qui renforce l'impression et met en relief la valeur personnelle et sociale des héros.

1. LE COSTUME ET LE STATUT SOCIAL

Courtes ou détaillées, les descriptions du costume signalent toujours le statut social des personnages ou leur passage d'un statut à un autre. Même s'il ne fait l'objet que d'une mention rapide, le vêtement est « parlant », car il est associé au comportement et à la manière de s'exprimer :

Et pardessus celle couche seoit un chevalier de moult bel eage, vestu de drap d'or representant qu'il estoit roy d'aucun royaume. Et auprès de lui estoit une dame de moult riche atour, qui moustroit bien a son noble maintieng qu'elle estoit dame de grant auctorité. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 956-961)

Les descriptions représentent tant une référence à l'ordre social qu'à celui du discours littéraire. Ainsi, l'apparition d'un personnage *noblement* ou *richement* vêtu annonce une bonne nouvelle, importante pour l'intrigue et digne de l'attention du lecteur, alors que le vilain est un mauvais présage pour les protagonistes.

Souvent, le vêtement en mouvement témoigne du changement de statut des personnages féminins. Ce peut être le passage d'un statut à un autre à l'intérieur d'une même catégorie sociale, tel le mariage. Une des rares descriptions vestimentaires dans *Claris et Laris* présente l'habillement de la sœur de Lydoine le jour de ses noces avec Claris:

L'endemain a la matinee
S'est dame bien acesmee
De riches dras a or bendez;
Molt furent riches li cendez,
De cui sa robe fu taillie,
Qui trop iert bien appareillie
Et ouvree lonc sa mesure;
Granz iert, car dusqu'a terre dure;
Ceinture de Costentinoble
Avoit ceinte la dame noble
A clous d'or richement ouvree;

Bien semble la reyne fee;
 Si crin ressembloient fin or,
 Tant estoient luisant et sor,
 D'un fil d'or les ot gallonnez. (v.14461-75)

La tenue de Lydoine est décrite graduellement, suivant l'ordre dans lequel elle revêt les différentes parties de son costume de parade. L'accent est mis principalement sur le faste du tissu et de son ornement, ainsi que sur l'ajustement de la robe, signe d'une extrême richesse. La « distanciation » spatiale est marquée ici par la ceinture, qui provient de la lointaine ville de Constantinople. Ce rite de passage à un autre statut est similaire à l'adoubement du chevalier, rythmé par l'offrande au corps des attributs de la femme mariée: la ceinture¹⁰⁰⁰ et la *guimple*¹⁰⁰¹.

Un autre changement de statut est celui des personnages qui accèdent à un rang supérieur, quittant leur condition qui était la leur au début de l'aventure ou bien se relevant d'une « chute » provisoire. Dans ce cas, la description s'apparente davantage au portrait statique, mais l'esthétique cède la place à la symbolique, car tous les objets de la tenue évoquent l'idée de l'ascension. Un exemple apparaît déjà dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, où Erec, conscient de la différence de rang qui existe entre Enide, sa future femme, et lui souhaite qu'elle soit soumise à un acte d'« adoubement » symbolique: elle reçoit en cadeau le *bliaut* et le manteau de la reine Guenièvre, dont la description très détaillée permet de percevoir toutes les richesses qu'Enide aura dorénavant en sa possession¹⁰⁰². Lui offrant ses propres vêtements, la reine Guenièvre la considère comme son égale, son deuxième « moi », ce qui fait de l'acceptation de ce cadeau un véritable instrument d'identification sociale et une marche vers l'égalité entre l'époux et l'épouse¹⁰⁰³.

¹⁰⁰⁰ Cf. *Roman de la Violette* où l'épithète *deschainte* caractérise une jeune fille.

¹⁰⁰¹ *Escanor*, v.14480.

¹⁰⁰² *Erec*, v.1583-1670.

¹⁰⁰³ Voir l'analyse plus détaillée de cet épisode dans J. Le Goff, « Code vestimentaire et alimentaire dans *Erec et Enide* », dans *La Chanson de geste et le Mythe carolingien*. Mélanges René Louis, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, p.188 sqq.

Dans le *Roman du comte d'Anjou*, après une pauvreté infligée mais provisoire, la nouvelle comtesse de Bourges est pourvue le jour de son mariage de tous les attributs de la femme mariée. Si sa tenue est conforme à l'usage¹⁰⁰⁴, elle signale aussi la réintégration de sa condition sociale:

Lors se lieve sanz contredire,
 Et celles vistement l'aprestent:
 D'un biau drap d'or cote li vestent
 Et mantel d'or fourré d'ermes,
 Coronne d'or a crapoudines
 Li ont dessuz le chief posee;
 Vermeille fu et coulouree,
 Non mi pale ne destainte;
 Puis l'ont d'une riche texu chainte,
 Dont de fin or estoit la boucle;
 A son piz ot unne escharboucle
 Avironné de richez pierres
 Et d'esmeraudes vers com ierres.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.2988-3000)

L'emblème de la femme mariée, la ceinture côtoie ceux de la comtesse: l'étoffe d'or, la couronne d'or et de pierres précieuses et le manteau doublé de fourrure d'hermine. Tous ces objets servent de décor au passage de l'héroïne au rang d'épouse et à sa condition retrouvée de comtesse. L'ordre des choses est rétabli.

2. L'ADEQUATION A LA SITUATION

La tenue doit être en adéquation avec le rang social du personnage, mais aussi avec l'occasion pour laquelle elle est revêtue. Obéissant à des règles strictes, le choix d'un costume est souvent justifié par la référence à la coutume, à l'ordre du cérémonial, dont le mot-clé est *raison* :

Par tens lever vous couvendra,
 Quer li pueples vous atendra
 Pour vous au moustier voir venir.
 Biau vous couvendra maintenir
 Et ainsi faire le devéz

¹⁰⁰⁴ Cha, de par Dieu, or vous levéz
 Et l'en vous appareillera
 Ainsi comme raison sera. (*Roman du comte d'Anjou*, v.2984-86).

Cha, de par Dieu, or vous levéz
 Et l'en vous appareillera
 Ainsi comme *raison* sera. (*Roman du comte d'Anjou*, v.2979-86)

Dans le *Roman du comte d'Anjou*, la tenue de la comtesse de Bourges est en accord avec son nouveau statut, mais aussi avec la situation: elle est riche, mais sans ostentation, car la comtesse se rend à la messe. Comme souvent dans pareil cas, les détails du vêtement sont omis, la référence à la coutume et au bon sens étant considérée comme suffisante:

Et tandis les pucelles commencerent a venir sus les hours qui estoient fais sus les murs du chastel, tant nobles et tant richement parees que c'estoit ung triumphe de les regarder. Mais pardessus toutes autres Cresille estoit la plus somptueusement aournee, *comme raison estoit*. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 442-448)

Dans *Perceforest*, le troisième tournoi du Chastel aux Pucelles est organisé en l'honneur de Cresille qui devra être mariée au vainqueur; pour cette *raison*, sa tenue vestimentaire surpasse en richesse toutes les autres. La même adéquation est davantage explicitée dans un autre contexte du roman:

Et entre les pucelles la belle Esmeraude estoit au milieu, plus hault eslevee et plus noblement paree que les autres, *comme raison estoit, car la feste se faisoit pour l'amour d'elle*. (*Perceforest*, III^e partie, XXV, 29-33)¹⁰⁰⁵

La distinction entre la tenue ordinaire et celle qui est revêtue pour une occasion solennelle est souvent accentuée lorsqu'après un tournoi ou une bataille, les chevaliers et les dames changent leurs habits pour se rendre au château royal où des festivités sont organisées en l'honneur du vainqueur:

Lors l'emmenèrent les deux roys envers le chastel et les autres chevaliers retournerent en leurs hostelz *eulx parer* et *aorner* de leurs *nobles vestemens*, et puis commencerent a venir au chastel. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 522-527)¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁵ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXXI, 12-15 : « Et par especial la pucelle Cordille passoit toutes ses compaignes tant en vestemens comme en atours, et *c'estoit bien raison, veu que elle devoit estre mariee au plus preu chevalier du tournoy* » ; t.2, XXXIV, 14-21 ; t.3, LIV, 613-614. Cf. aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 987-982 : « Et tandis le jenne Gadiffer fut desarmé et habitué de nobles et nouveaux vestemens, et pareillement fut la noble pucelle Flamine paree et aournee de nobles vestemens, car la royne Camille l'avoit en sa chambre menee et l'avoit sy gentement atintee que l'en ne pouoit mieulx, et *aussi le cas le requeroit*. »

¹⁰⁰⁶ Voir aussi *Escanor*, v.23100-109.

Le changement de vêtue ainsi que son adaptation à l'occasion reflète ainsi le rythme de la société dont l'*ordenance* vient de la profondeur des siècles:

Toutes choses ont leur devoir
De faire a point et a raison. (*Meliador*, v.17689-70)

C. *Le vêtement et le désordre*

Comme nous l'avons remarqué, le vêtement est un vecteur de l'ordre, un des fondements de la civilisation médiévale. Pour être beau et impressionnant, le vêtement doit être bien ordonné, c'est-à-dire bien mis, dans le bon sens¹, correspondre au statut social du personnage et être entier. L'ordre est appréhendé comme l'adéquation parfaite entre l'être et le paraître, tout écart étant considéré comme un désordre. Le costume se trouve ainsi soudé à la personnalité de l'individu, y porter atteinte signifie vouloir nuire à celui qui le porte.

Dans un combat, *despaner le blanc hauberc*, *desheaumer*, percer l'écu pour atteindre le corps signifie toucher à l'intégrité de l'armure de l'autre, à son intégrité en tant que personnage social, détruire sa réputation. Dans les contextes de la guerre ou du combat, la destruction de la personne est ainsi régulièrement remplacée par celle des pièces de l'armure. Dans les romans courtois ou d'aventure, on relève rarement les vers « ensanglantés » des chansons de geste; l'armure remplit son rôle protecteur pour le héros alors qu'elle n'est jamais très solide chez ses adversaires. Ces métaphores « vestimentaires » révèlent la nouvelle approche du corps et de sa destruction dans la littérature romanesque des XIII^e et XIV^e siècles.

La règle stricte de toute tenue est d'être conforme à l'usage: par exemple, devant une assemblée, une femme mariée doit se tenir en robe de dessus et la tête couverte. C'est la raison pour laquelle Lydoine, la sœur de Laris, est comparée à une

¹ Porter un manteau la fourrure à l'extérieur, c'est au Moyen Age le porter à l'envers : « Vous et elles n'avez que la moitié de vos corsès et de vos chapperons rehassez de vair et d'ermine, et je ferai encore mieulx, car je lui feray ses corsès et ses chapperons vestir en l'envers, le poil dehors... » (*Le Livre du chevalier de la Tour Landry*, p.46, cité dans *Gay*, I, p.437).

*feme forsenee*², lorsqu'elle court à la rencontre de son frère et de son compagnon sans couvre-chef ni vêtement de dessus :

Quant la royne set de voir
 Que son frere devoit veoir
 Et Claris, son compaignon [bel],
 De joie a esmut le cervel;
 Sus saut con feme forsenee,
 Desliee et desafublee
 Est par la sale descendue. (*Claris et Laris*, v.7203-09)

Mais ce rappel détourné des usages est fait de manière complaisante, davantage pour traduire les émois de la jeune femme que pour la blâmer, car elle reprend vite ses esprits³.

La chevelure défaits n'est pas conforme aux règles de la bienséance, elle dérange par la force séductrice qu'elle exerce sur la gent masculine. A chaque fois qu'apparaît la fée aux Blanches Mains, elle ne porte pas de voile, elle est *eskevelee* (*echevelee*). Cette chevelure, sur laquelle l'auteur revient avec insistance⁴, guidant le regard du personnage qui est attiré par ce « désordre », devient un des signes distinctifs de Blanches Mains, la femme-amante: toute mention de la coiffure ou de la chevelure est en effet absente de la description de Blonde Esmerée, dont les tenues sont bien *ordonnées* et correspondent parfaitement à l'image de l'épouse vertueuse.

Une autre règle de l'ordre est l'intégrité de la tenue. Lorsqu'une pièce est absente, la tenue n'est pas complète, elle perturbe, elle dérange. Tel est le cas dans le *Bel Inconnu*, lors de la deuxième rencontre de Guinglain avec la *pucele* aux Blanches

² On relève un autre exemple de parallèle entre les apparences et la folie: dans le *Roman de la Rose*, Haine *n'estoit pas bien atornee, ainz sembloit fame forsenee* (v.145-146). De même, Envie est représentée les cheveux épars : *Si chevel tuit destrecié furent, et expanduz par son col jurent, u'el les avoit tretoz deroz de mautalant et de corroz.* (v.319-322)

³ Elle court d'abord embrasser « plus de .L. foiz » Claris qui est éperdument et désespérément amoureux de la jeune femme. Mais lorsque son frère Laris la présente aux autres chevaliers, elle montre sa bonne éducation :

Quant la royne [ot la parole],
 Qui norrie ert de bone escole,
 Vers les chevaliers est venue,
 Molt cortoisement les salue... (*Claris et Laris*, v.7245-48).

⁴ *Bel Inconnu*, vv.2251-53, 2395, 3966.

Mains. Son apparence attire et fait vibrer car l'absence de voile et de manteau permet de ressentir toute la force séductrice de sa chevelure et de son corps⁵ qui se dessine à travers le *bliaut* orné d'or :

Flans ot bien fais et cors et hances;
Molt se vestoit bien de ses mances. (*Bel Inconnu*, v.3983-85)

Lorsqu'une de ces règles, c'est-à-dire l'adéquation au statut social et au sexe, l'intégrité ou la conformité aux usages, est violée, le vêtement à la fois signifie et dérange.

1. LE DÉGUISEMENT

Il ne s'agit pas de réaliser ici une étude systématique et exhaustive des innombrables déguisements dont la littérature médiévale est riche, et qui suscitent le vif intérêt des chercheurs⁶, mais plutôt de se focaliser sur leurs formes et leur rôle dans nos romans.

En effet, la littérature de fiction dépeint volontiers des personnages qui dissimulent leur identité ou en adoptent une autre afin d'atteindre un but précis. Chacun des romans de notre corpus contient au moins une scène de déguisement, à l'exception du *Bel Inconnu* où le « déguisement forcé » du héros relève d'une autre problématique⁷. Simple anecdote ou déguisement signifiant, le changement de vêtue « remplit une fonction narrative forte et assume des valeurs important en quelque façon à l'axiologie

⁵ v.3965-3986.

⁶ Voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans la France au Moyen Age*, *op.cit.*, pp.103-108 et 333-353; *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et éditées par M.-L. Ollier, Publication des Presses de l'Université de Montréal, Paris, J.Vrin, 1988; C. Giorcelli, *Abito e identità: ricerca di storia letteraria e culturale*, Rome, 1995-2000; F. Bouchet, « L'écriture androgyne : le travestissement dans *Le Roman de Silence* »; M. Houdeville, « Le jeu du nu et du vêtu à travers le déguisement du chevalier », dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age*, *op.cit.*, pp.47-58 et 179-186 respectivement; M. Infurna, « Il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume d'Orange », *Medioevo romanzo*, X, 3, 1985, p.349-369; de J. Larmat, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e et XIII^e siècles », *Razo*, Nice, n° 6, 1986.

⁷ En effet, dès le début du roman le héros est lui-même mystifié car il n'a pas connaissance de son nom et se trouve ainsi masqué de force.

générale du récit »⁸. Dans tous les cas, le déguisement est un avatar du monde carnavalesque, du monde renversé, qui offre la possibilité d'enfreindre les règles prescrites, la transgression de la norme n'étant que la confirmation de celle-ci. L'inventivité de l'auteur et l'envie du lecteur de voir les personnages sortir de la norme se rejoignent dans une intention commune: goûter la vie sous toutes ses formes.

Dans la première partie de notre étude, nous avons montré comment le verbe (*soi*) *desguiser* et son participe passé font référence à un accoutrement étrange, inhabituel, qui n'est pas propre à celui qui le revêt. Ce verbe, ainsi que ses synonymes *prendre un habit (un atour) de, (soi) atourner en guise de, etc.*, signalent l'existence de costumes propres aux divers groupes sociaux et aux deux sexes. Cependant, par leur sens, des mots comme *desguiseüre, habit, atour, robe* ou *ordenance* suggèrent que *se déguiser* signifie non seulement revêtir le costume et prendre les accessoires d'un autre groupe, mais aussi adopter sa façon de se mouvoir et de parler⁹.

Plusieurs remarques peuvent être émises à propos des déguisements dans nos textes. D'abord, ils sont toujours temporaires: après leur aventure, le héros ou l'héroïne réintègrent leur état habituel, car emprunter une autre identité représente une infraction à l'ordre social et moral, ce que condamne l'Eglise¹⁰. Le déguisement n'est ainsi que la confirmation *a contrario* de la validité d'un Ordre. Le changement de situation est donc autorisé à la seule condition que tout rentre dans l'ordre à la fin de l'aventure.

Les déguisements peuvent être motivés par la ruse ou par la nécessité, mais ils demeurent toujours un moyen de pénétrer, sans être remarqué, dans un milieu dont l'accès autrement est interdit ou difficile. Changeant de tenue, le héros ou l'héroïne se

⁸ P. Zumthor, « Les Masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans *Masques et déguisements...*, *op.cit.*, p.13.

⁹ Dans les études consacrées au vêtement (ou au déguisement), celui-ci est fréquemment dissocié de la manière de se comporter, alors qu'il fait partie d'un tout, du « paraître » du personnage, ce que confirme l'analyse sémantique des termes comme *habit, atour, guise, ordenance* ou *ascementement*.

¹⁰ Porter un vêtement « d'une autre condition que la sienne, c'est commettre le péché majeur d'ambition ou de déchéance » (J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p.441).

débarrassent du conditionnement qui régit leur rang pour en adopter un autre qui leur permettra de sortir vainqueur d'une situation délicate. Dans le récit, le déguisement intervient au moment où les autres possibilités de surmonter les difficultés tout en restant soi-même ont été épuisées. Se heurtant au mur de l'impossible, les héros se sentent obligés et libres à la fois d'avoir recours à d'autres moyens et commettent une petite infidélité à eux-mêmes qui pimente la narration. Tout se passe avec l'approbation de l'auteur, qui narre avec complaisance les péripéties des héros, et du lecteur, qui s'amuse du décalage entre l'être et le paraître tout en étant assuré du retour des héros à leur état initial, parfois avec l'aval des forces magiques, dont l'intervention « légitimise » l'acte du déguisement.

Dans *Claris et Laris*, afin de libérer Laris de la prison où le roi Tallas l'a jeté, Claris et ses compagnons se déguisent en ermites, ce costume leur ayant été imposé par Merlin¹¹. La description du déguisement est assez détaillée et même réaliste par les précisions de l'auteur, notamment sur la provenance du tissu dans lequel les chevaliers font confectionner leurs robes¹². Le rôle du narrateur est ici central car, outre décrire le déguisement des personnages, il insiste sur le décalage qui se produit entre l'être et le paraître, en mettant l'accent sur le temps qui sépare les deux, c'est-à-dire entre l'état habituel de chevalier et son changement, et en choisissant soigneusement son vocabulaire: (*estre*) chevalier(baron)/ ((*soi*)atorner/appareillier) con(conme) hermitain, qui met en évidence la *semblance*, le masque:

Et li baron isnelement
 Conme hermitain sont atorné [...]
 Ier main estoient chevalier
 Et or sont fet appareillier
 Con genz qui Dieu vuelent servir. (vv.27639-40, 27642-44)¹³

¹¹ *Claris et Laris*, v.22945-94.

¹² Li baron le chastel cercherent,
 De tel drap assez i troverent,
 Car en cel pais le faisoient. (*Claris et Laris*, v.27626-28)

¹³ Ce *comme* est employé encore à deux reprises dans les vers qui suivent (vv.27650 et 28496).

Par ailleurs, mettant au jour l'infraction aux règles, il justifie le déguisement par le sentiment loyal qu'est l'amitié :

Ce fait la queste de Laris
Qui les a en tel atour mis... (v.27646-47)

Le déguisement réussit grâce au conseil de Merlin que les chevaliers suivent scrupuleusement, se rendant au château de Tallas sans armes. Poussé ainsi à sa fin logique (*d'armes ne portèrent point, ainz vont come hermite rendu* (v.27649-50)), le déguisement est mis à l'épreuve quand le roi Tallas demande aux prétendus ermites de retirer leurs capes (v.28136-37).

Dans la majorité des cas, le déguisement va dans le sens de la régression sur l'échelle sociale: un chevalier adopte le costume d'un membre d'un groupe social inférieur, dont les règles de conduite ne sont pas les mêmes avec les représentants de la noblesse, pour pouvoir accéder, par exemple, à la demeure d'une demoiselle. Celle-ci, en effet, n'est ouverte à un chevalier qu'à de strictes conditions, qui sont définies par les codes de conduite ou par la coutume, tandis qu'un membre d'un autre groupe social, ne pouvant naturellement pas prétendre à la main de la demoiselle, peut y accéder facilement. Pour rencontrer leur bien-aimée, les chevaliers rivalisent donc d'inventivité : par exemple, Meliador décide de prendre l'aspect d'un marchand¹⁴ pour voir celle dont il est tombé amoureux en regardant seulement son portrait et pour qui il a entrepris une aventure de cinq ans. A cet effet, il demande à son écuyer de lui procurer une tenue particulière, une *cote a plois larges et grans* (v.11937), mais voilà que Lansonès lui apporte *deux abis desguisés et noirs* (v.12024): même s'ils ne sont

¹⁴ Ce déguisement jusqu'alors peu ordinaire dans la littérature romanesque (cf. *Charroi de Nîmes*), est peut-être lié à l'épanouissement de la corporation des marchands au XIII^e et dans le premier tiers du XIV^e siècle. En tout cas, il est commode car les marchands sont les bienvenus dans les châteaux des nobles. Sur les marchands au Moyen Age, voir A.J. Gourévitch « Le Marchand », dans *L'homme médiéval*, *op.cit.*, p.267-314.

pas tout à fait caractéristiques de la caste marchande¹⁵, leur étrangeté et leur informité restent adaptées à la situation. Cependant, le vêtement seul ne suffisant pas, afin d'être plus crédible, Meliador doit apprendre à le porter et surtout à se débarrasser des signes distinctifs de la noblesse comme les mains blanches :

Si dist: « Bien *samblés* marcheans.
 « Vous escourcerés hault vos pans,
 « Et vous chainerés par maniere
 « Pour mieulz bocier par derriere.
 « Mais vous avés trop blances mains,
 « Point ne sont teles de villains ;
 « Demain les vous faudra noircir... » (*Meliador*, v.12035-41)

En adoptant le costume, le comportement et la manière de parler¹⁶ d'un marchand, le chevalier parviendra à ne pas éveiller les soupçons jusqu'à son arrivée dans la chambre d'Hermondine.

Un autre déguisement motivé par l'amour est décrit le *Roman du comte d'Anjou*. Afin de retrouver sa femme qui est contrainte à la vie errante et à la misère, victime de la terrible machination de la comtesse de Chartres, le comte de Bourges abandonne son rang et sa robe pour endosser la vêtue d'un serf. Convaincu qu'il faut la rechercher parmi les pauvres, elle, qui souffre le martyre¹⁷, il adopte la tenue d'un mendiant qui pour lui représente une haire. Il fait le vœu de devenir un martyr d'amour,

¹⁵ Les marchands ne semblent pas avoir de costume assigné. On trouve quelques déguisements de marchand dans la littérature romanesque (dans le *Charroi de Nîmes*, *Florimont* ou *Tristan* de Thomas), mais rien ne précise qu'il s'agit d'un costume particulier.

¹⁶ *Meliador*, vv.12144-47, 12233-41, 12253-69 (Meliador imite le discours d'un marchand qui vante sa marchandise).

¹⁷ Le comte décrit le martyre de sa femme en usant de termes vestimentaires qui traduisent nettement le contraste entre l'état de riche épouse et celui de mendiante forcée :

Entre **riches genz** pas n'abite,
 Mez entre gent *povre* et *petite*;
 N'est pas vestue de **tartaire**
 Ne **fourree de penne vaire**,
 Ainçois a robe *desciree*,
Povre et en mains lieux *renoe*;
 N'a paz **coronne** suz le chief,
 Mes d'un ort *mauvés cuevrechief*
 Est, ce croi bien, enveloppee;
 S'est mal peüe et abevree;
 N'a *chaperon* ne *chauceüre*... (v.5273-83)

ce vœu se matérialisant en une abstinence alimentaire et en une absence de vêtements de dessous et de chausses de rechange :

« Certes, dist il, je ne bevrâi
De vin, ne mengerai de char,
Si ne merra sommier ne char
Et a pié sanz cheval irai,
Ne de linge ne vestirai,
Ne ne müerai chaucemente. » (v.5246-51)

Le comte est persuadé que les sacrifices qu'il fait sur la route seront récompensés par les retrouvailles avec sa femme. Il revêt donc une robe *a un serf*, met des *soulers a liens* à même les pieds, se coiffe d'un chaperon déchiré et prend un bâton de pèlerin¹⁸. L'auteur résume ainsi le déguisement de son héros : « Con povres s'est bien atiré » (v.5298).

Sur le chemin il endure la faim, le froid ainsi que les mauvais traitements suscités par le contraste entre son apparence physique d'homme beau et robuste et son aspect vestimentaire de mendiant¹⁹. Malgré son aspect *desguisé*, le comte retrouve finalement sa femme et la reconnaissance se fait aisément, car à ce moment-là les deux protagonistes se trouvent au même niveau de l'échelle sociale :

Aussi l'a molt bien conneü
Si tost comme elle l'a veü. (v.5957-58)

Mais lorsque les personnages, après le déguisement de l'un, ne font plus partie du même milieu, la reconnaissance est difficile voire impossible. Le déguisement se révèle probant durant les péripéties, mais il échoue au moment même de la rencontre. C'est le cas de Nicolette qui chante son histoire devant Aucassin sans être reconnue ou de Marthe, dans le roman *Ysaïe le Triste*, qui se déguise en écuyer pour retrouver son bien-aimé. Lorsqu'elle approche du château où se trouve Ysaïe, celui-ci est seul sur les remparts et ne reconnaît pas la jeune femme sous son déguisement, et elle ne le

¹⁸ *Ibid.*, v.5293-99.

¹⁹ *Ibid.*, vv.5368-74 (on le prend pour un espion ou *un joueur de dez ou beveür*), 5449-60 (on le soupçonne de ne pas vouloir travailler).

reconnaît pas non plus. Comme elle a l'intuition que son costume représente une gêne, elle revêt une robe de femme et se présente en tant que « jongleresse » au château où elle chante son histoire. Même si Ysaïe devine l'allusion du poème chanté par Marthe, son déguisement fait encore obstacle aux retrouvailles des héros. Car Ysaïe, happé par les apparences, demeure aveuglé par la beauté de l'interprétation et par la réalité des souvenirs que ravive Marthe, et il en oublie de s'intéresser à l'identité de l'artiste.

Dans *Perceforest*, Néronès, la fille du roi de l'Estrange Marche, se déguise aussi en homme et tente de retrouver son aimé, le Chevalier Doré. Or, lorsqu'elle est habillée en « valetton »²⁰, les protagonistes se croisent une première fois et ne se reconnaissent pas²¹. Puis elle entre au service du Chevalier Doré comme écuyer sous le nom de Cuer d'Acier; ils voyagent ensemble mais ne se reconnaissent toujours pas, car elle est en habit d'homme, la peau teinte²² et lui, guéri d'une blessure au visage, a emprunté le nom de Tarquin. Le paradoxe de cette situation est ainsi commenté par l'auteur : « Ainsi chevauchèrent les deux amans, querans l'un l'autre, et sy estoient tousjours ensamble »²³. Toutefois, Néronès-Cuer d'Acier reconnaît rapidement son aimé quand il troque son écu contre un autre de couleur dorée. Elle cherche alors à se manifester en usant des moyens les plus inventifs: elle raconte au Chevalier Doré trois songes où elle parle d'elle-même d'abord à la troisième personne, puis à la première. Mais Nestor-Chevalier Doré, pris au jeu des apparences, se croit ensorcelé: « ...Se vous

²⁰ Recueillie par une dame, Néronès devient un simple berger: elle revêt une tenue masculine, dont le détail primordial sont les *brayes* « afin qu'elle se trovast hardiement entre les jennes hommes », fait « taindre sa blanche char en noir comme d'un homme » et reçoit le nom de Cuer d'Acier (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 98 ; XLI, 92, 96). Néronès revêt donc des vêtements masculins, elle teint également sa peau, mais avant son départ la dame qui l'a recueillie lui donne aussi un javelot, attribut guerrier, « afin qu'il samblast mieulx homme » (*ibid.*, XL, 209).

²¹ Néronès, déguisée en berger, ne reconnaît pas Nestor qui se présente à elle comme « ung grant vallet en povre habit et moult malade... » (III^e partie, t.2, XLI, 120), mais elle n'est pas reconnaissable non plus sous une « peau de brebis qui faisoit son chapperon de la peau de la teste, tellement que les orreilles de la peau estoient toutes droittes sus sa teste » (*ibid.*, XL, 942 sqq).

²² « Mais elle ne le cognoissoit point ne aussi ne faisoit il elle, pour sa char qu'elle avoit tainte, comme dit est, et pour ce qu'elle estoit habituee en guise d'homme » (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLII, 347).

²³ III^e partie, t.2, XLII, 360.

eussiez sa beauté et sa couleur, je diroye que ce fussiez vous. Mais vous estes brun et lait au regard d'elle et fort passé, et pour tant je sçay bien que ce n'estes vous point, ains tiens qu'elle soit autour de nous invisible par enchantement » (t.2, XLVI, 263). Lorsque, par magie, ils sont transportés au château des parents de Nestor où sa mère, la Reine-fée, reconnaît sans difficulté une jeune fille sous son costume d'écuyer²⁴, Néronès réalise une ultime tentative pour se faire reconnaître: tel un ménestrel, elle chante un *Lai Piteux* qui relate toute son aventure²⁵. Mais, emporté dans le tourbillon des déguisements, dont le dernier est rejoint par la parole déguisée du lai, le chevalier ne réussit toujours pas à percer l'épaisseur du masque. Il bénéficie alors de l'aide de sa mère qui provoque intentionnellement la colère de son fils en l'informant que « l'écuyer » se baigne avec deux autres jeunes filles et arrange ainsi « une reconnaissance heureuse » dans une mise en scène théâtrale²⁶. Mise à nue, lavée de toute trace de déguisement, Néronès retrouve enfin la pureté de sa véritable identité et son rang de fille de roi. C'est dans cet état qu'elle est reconnue par son bien-aimé qui, cette fois, n'est pas égaré par les apparences.

Les déguisements de Néronès, comme ceux de Marthe, réussissent pendant la période de transition que représente le voyage et leur servent d'amulette, car leur véritable identité n'est pas découverte jusqu'au moment où elles se retrouvent devant l'objet de leur quête. La difficulté est alors de se faire reconnaître car tous les membres de la société médiévale, aussi exceptionnels soient-ils, se plient au même code du paraître qui exige une adéquation du costume de la personne avec son état et son sexe. Les deux hommes se fient donc aux apparences, préférant imaginer leurs aimées loin

²⁴ « Et quand elle fut en celle cotte, l'en lui veoit le sain qui souslevoit ses vestures trops plus plainement que par avant. Quant la royne le vey sy gent de corps et sy bien formé, elle dist tout hault : "Certes, beau filz, vous avez tresbien nourry vostre escuier, car il est en bon point, et par especial en sa poitrine" » (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLVI, 384).

²⁵ *Perceforest*, III^e partie, t.2, p.351-362.

²⁶ *Ibid.*, p.366-367.

d'eux mais conformes à leur souvenir, plutôt qu'à côté, travesties en personne du sexe opposé et de rang inférieur. Entre la parole et les apparences, ces dernières ont malheureusement l'avantage car les jeunes femmes se trouvent dans l'incapacité de dire la vérité face à l'éloquence du vêtement; il leur est nécessaire de réintégrer leur état et leur costume pour que la parole se libère.

Néanmoins, des déguisements de la sorte sont considérés de façon bienveillante à la fois par les auteurs, qui arrivent ainsi à tenir en haleine le lecteur jusqu'au moment de la reconnaissance, et par le lecteur lui-même qui a plaisir à voir les héros ruser par amour ou pour une bonne cause et qui, informé de leur véritable identité, s'amuse de l'inventivité des uns et de la cécité des autres. Les changements de costume qui vont dans le sens inverse provoquent, au contraire, la réprobation de l'auteur qui prend le lecteur à témoin.

Dans le roman *Escanor*, on relève un déguisement inhabituel: Galantinet, frère de Gifflet et écuyer au service de Gauvain, endosse en effet une armure de chevalier et s'embusque sur le chemin du Bel Escanor pour venger son maître. En adoptant un costume qui n'appartient pas à son rang, et même s'il le fait pour une « cause juste », l'écuyer suscite la réprobation de l'auteur qui s'exprime à travers un compte-rendu très détaillé de l'armure. Les épithètes négatives accablent l'accoutrement de Galantinet: il endosse *un hauberjon ort²⁷ et soullié, noir et lait et enrueillié* (v.7875-76), puis un *auqueton rouz et lait* (v.7881); il prend un bouclier qui ne vaut pas un denier et des armes hideuses (vv.7888, 7890); il enfile des chausses de fer *vilainement forgies, avec l'enruilleüre* (v.7896-97) que personne ne voudrait approcher de ses jambes (v.7900); enfin, il met un heaume *qui el fust d'une cheminee avoit jut mainte matinee, pour ce que nuz n'est avoit cure* (v.7907-09). Dans cette description qui s'étend sur quarante

²⁷ "Sale, rempli de malpropreté, de souillures" (*God.*, V, 616).

vers, l'auteur raille l'écuyer en le rabaissant de façon hyperbolique: il le place au-dessous d'un *paisanz*, d'un *ribaut*, d'un *vil* ou d'un *fol*. Malgré le rire que provoque une telle caricature, un mauvais pressentiment se fait jour, car celui qui se pourvoit d'un pareil accoutrement ne peut commettre un acte honorable. Si organiser une embuscade ne convient pas à un chevalier digne de ce nom, un homme déguisé en chevalier « marginalisé » peut se permettre d'enfreindre les règles car il fait partie d'un monde inversé. Ce doute se confirme par la suite, lorsque Galantinet s'attaque au Bel Escanor et le blesse grièvement.

On relève un autre exemple de déguisement « peu honorable » dans *Ysaïe le Triste* lorsqu'Orimonde, princesse sarrasine, de crainte d'être assassinée par Marc et pour sauver sa vie, fait vêtir une jeune fille de ses habits et l'installe à sa place à côté de son père Amiral²⁸. La substitution réussit: aveuglé par l'envie de vengeance, Marc tue la jeune fille sans s'apercevoir de la supercherie. Par ce tour, Orimonde rivalise de ruse avec Marthe, la mère de son futur époux, mais à la différence de cette dernière, c'est l'unique fois dans le roman où elle use de l'artifice du déguisement. Après avoir accepté de se convertir au christianisme, elle deviendra une bien-aimée modèle.

En somme, on peut répartir les personnages de nos romans entre ceux pour qui le déguisement est révélateur de la nature et ceux qui se déguisent contraints par les circonstances. La grande majorité des déguisements sont occasionnels, utilisés par les conteurs afin de maintenir l'intérêt de l'intrigue en inventant des rebondissements et des situations imprévisibles. Pour le reste, on peut citer le cas de Dodinel, le personnage du roman *Claris et Laris*, qui se déguise en ménestrel ou plutôt se fait passer pour tel (v.26902-51), car s'il adopte le costume idoine, il ne possède pas

²⁸ *Ysaïe*, § 386.

d'instrument de musique²⁹. Mais l'absence d'attribut passe inaperçu, car Dodinel est d'un naturel plutôt débrouillard:

Dodiniax ert uns chevaliers
 Qui n'estoit mie des plus fiers,
 Mes en lui grant risee avoit ;
 Pour ce que de bons moz savoit
 L'ont cil de la Table Roonde
 Amé plus qu'onme de cest monde. (v.26754-59)

Le manque dans le costume est donc « comblé » par le déguisement du langage, Dodinel, comme le suggère le texte, parvenant à tromper tout le monde grâce à sa capacité de jongler avec les mots:

Pour menestrel tuit le tenoient,
 De ses bons moz souvent rioient. (v.26948-49)

Par ailleurs, son caractère de chevalier *qui n'estoit mie des plus fiers* est bien souligné dans deux épisodes qui précèdent son arrivée au château du roi Tallas, où il ment insolemment à deux adversaires pour éviter de les affronter (v. 26766-901).

Un autre personnage qui s'adonne au déguisement est Marthe dans *Ysaïe le Triste*. En effet, dès son apparition dans le roman, elle ne cesse de multiplier les costumes et les ruses afin d'obtenir ce qu'elle désire. On la voit se travestir successivement en écuyer, après avoir emporté au préalable un habit de femme, en « jongleresse », puis en chevalier; ces masques vestimentaires sont complétés par ceux du langage car, pour sortir indemne des situations pouvant porter atteinte à son honneur, chaque fois Marthe se retranche derrière des tares imaginaires qui effraient les prétendants(tes). Ce n'est pas par hasard que, pour cacher à Ysaïe l'identité de la « jongleresse », Tronc lui invente un père « tailleur de robes » et la traite de *folle qui s'en va par les païs*³⁰. En outre, ce n'est pas l'unique fois où Marthe se voit ainsi

²⁹ Pour les attributs des jongleurs et des ménestrels, voir S. Ménégaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, H. Champion, 2005, pp.252-259 et 487-542.

³⁰ *Ysaïe*, p.184-185. « Quoi de plus naturel qu'un père tailleur pour celle qui a si souvent changé ses vêtements et joué avec les apparences ? », remarque M. Szkilnik (« Des femmes écrivains : Néronès dans

affublée du masque de la folle : lorsqu'elle enfile une armure et prend les armes pour défendre son bien-aimé qui lui semble menacé, en plein élan elle renverse les deux chevaliers les plus proches d'Ysaïe. Leur réaction ne se fait pas attendre : « Par lez Sains Dieu, font ly chevaliers, cieulx qui chy en vient est hors du sens, a m'entente » (§ 388). En retirant le heaume du chevalier, Ysaïe reconnaît Marthe et lui fait la morale : « Madame vous ne m'amés mie, qu'en telle aventure vous estes mise pour moy ». On ne peut imaginer plus cruel reproche pour celle qui, mettant en œuvre son principe de « souvent cangier abis » (§ 288), croit, avec l'intuition d'une femme absolument moderne, maintenir par cette variation d'elle-même le feu de la relation amoureuse. Mais, par ce dernier déguisement, elle est sortie *hors du sens*, car elle s'est prise au jeu sans en connaître vraiment les règles³¹ et a ainsi empiété sur le territoire de son bien-aimé, voulant se substituer à lui. Reconduite sous les reproches au château, elle se comportera dorénavant comme une femme docile. La folle devient sage, mais dès lors la source qui alimentait sa créativité, tant dans la vie que dans la littérature, est tarie³².

A quelques exceptions près, tous les déguisements dans nos romans sont donc provisoires, et possèdent un fondement moral ou du moins une motivation sérieuse pour être considérés avec indulgence par le conteur et le lecteur. Amour ou amitié, toute raison est acceptée comme valable pour réussir une entreprise qui donnera un coup de fouet à l'action, à condition que celui qui recourt à un moyen aussi ambigu,

le *Roman de Perceforest*, Marthe dans *Ysaïe le Triste* », *Romania*, n°117, 1999, p.474-506, en particulier p.499).

³¹ En effet, avant de jouter, les chevaliers doivent se mesurer du regard afin d'apprécier si l'adversaire est prêt pour la confrontation. En se jetant sur les adversaires sans préavis, Marthe provoque leur étonnement: « A tant se part, et Ysaïe vient a ses gens que lors lui demandent qui cieulx est qui sy estourdiement leur est venus courre sups. "C'est, fait Ysaïe, ungs miens amis qui ne cuidoit mie que je fuisse sy bien assureur que j'estoye. – Comment, font il est il hors del sens de combatre ainsy, sans avis ? – Ce avés vous peut veoir", fait Ysaïe » (*Ysaïe le Triste*, § 388).

³² En effet, ses lettres, son « livre », ses jeux de mots et ses histoires inventées, ainsi que les lais chantés montrent son talent de créatrice et de comédienne, mais après cet incident, Marthe ne crée plus et sa voix n'apparaît plus dans le roman.

retrouve son état initial pour restaurer l'harmonie de l'être. Dans le cas du déguisement systématique, où l'abîme se creuse entre l'identité et les apparences, l'harmonie de l'être se trouve alors bafouée. Le personnage de Faux Semblant dans le *Roman de la Rose*³³ incarne le pouvoir des apparences et le danger de l'utilisation constante du masque à des fins douteuses, voire criminelles, surtout si le vêtement prétend symboliser la morale.

2. LA NUDITÉ

...car homs pert forche quant il est nulx
(Ysaïe, § 69)

La dénudation du corps humain apparaît dans la littérature romanesque comme un signe de la dégradation de la condition du personnage, comme une alternative à son état habituel qui est d'être couvert d'un vêtement. On se souvient dans les Ecritures de la nudité honteuse d'Adam et Eve après la faute et de la nudité de Noé, le corps nu étant ainsi celui du péché ou de la honte³⁴.

En ancien français, *estre nus* traduit plusieurs degrés de la dénudation en même temps que différents états dans lesquels se trouvent les personnages.

Dans le contexte militaire³⁵, *nus* est un synonyme de *désarmé*, ce sens de *nu* étant calqué sur celui du latin *nudus*, que l'on trouve en particulier dans la *Thébaïde*³⁶.

³³ *Roman de la Rose*, v.10922-11984. Sur le personnage de Faux Semblant, voir l'article de P. Dembowski, « Le Faux Semblant et la problématique des masques et déguisements », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, *op.cit.*, p.43-54.

³⁴ L'opposition entre le corps nu et le corps vêtu a fait récemment l'objet d'une rencontre dont les participants ont étudié les différents avatars du corps dénudé dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles: *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles)*, Actes du 25^e colloque de CUER MA, les 2-3-4 mars 2000, *Senefiance* n° 47, PUP, 2001.

³⁵ Cf. les vers 8059-63 de *Claris et Laris*; Ysaïe, § 384 : « Lors ly esrache le heaume et le jette ou camp, sy demoura la teste toute nue... », Ysaïe, § 588; *Meliador*, v.15815-17. Voir aussi l'article d'A. Petit, « Le motif du combattant *nu* ou *desarmez* dans le *Roman de Thèbes* », *Revue des langues romanes*, XCVII, 1993, p.375-81.

Nous avons vu que posséder la totalité de l'équipement est primordiale pour le chevalier qui prend ainsi de l'assurance avant le combat. Une partie du corps dénudée pendant la bataille désigne une faille, car si le chevalier perd ses armes ou ses protections, il se retrouve dans une position vulnérable où sa victoire dans la confrontation est bel et bien compromise.

C'est ce sens qu'il convient de donner au qualificatif *nus* dans *Ysaïe le Triste*, dans la scène où Ysaïe et Tronc aperçoivent sur le chemin quatre croix de couleurs différentes, dont la rouge signale que dans cette direction habite le seigneur Paumars: *ly Vermaux Chevaliers* maintient en effet une *mauvaise coustume*: « Il se combat tout nus a cheval, et n'est armés seulement fors d'escu et de heaume et d'espee »³⁷. Le sens de cette mauvaise coutume ne réside pas dans la mise en danger de son propre corps, mais dans celle du corps d'autrui, car le chevalier exige que tout adversaire se mette dans le même état. On ne peut toutefois y déceler aucune note érotique car l'auteur précise que si le chevalier passant est vaincu, il partira *esnués de tous vestemens fors de [...] braies*, car il aura perdu *toutes [les] armures*. Ainsi, dans ce contexte, *nu* signifie "privé de vêtements de dessus".

Mais ce terme est employé aussi pour désigner une personne mal habillée ou pauvrement. Dans cette acception, il apparaît déjà dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, lorsqu'Enide dit :

Dont ne me prist il povre et nue. (v.6303)³⁸

³⁶ Les vers 46-48 du livre IX décrivent Polynice devant le cadavre de Tydée :

Tandem ille abiectis, vix quae portauerat, armis,
nudus in egregii uacuum iam corpus amici
procidit...

[“Après avoir enfin rejeté ces armes qu’il avait du mal à porter, il tomba nu sur le corps maintenant sans vie de son incomparable ami”]

³⁷ *Ysaïe*, § 53.

³⁸ L'emploi de l'adjectif *nu*, qui est associé à *povre*, trouvera son antonyme de situation dans l'accession d'Enide à un autre statut social avec le don par la reine Guenièvre de la robe royale. Le gouffre entre les deux extrémités de l'état social est bien exprimé par les contraires vestimentaires.

On se souvient que lorsqu'Erec rencontre Enide pour la première fois, elle porte un *viez chainse, perciez as coutes* (v.407-408). Le terme mêle donc ici la littéralité à la métaphore. On retrouve ce même sens au XIV^e siècle, dans *Ysaïe le Triste*, lorsque le discours de Tronc met clairement en opposition *estre vestu* comme signe d'aisance et *estre nus* qui signifie "être démuné":

« Se j'estoye aussy beaux que je porray encore estre, je ne vous daigneroie mie servir, et sui sy acoustumé d'avoir povreté que je sui aussy aise nus que vestus »³⁹

La nudité peut également symboliser la maladie ou la blessure, le corps en détresse, comme c'est le cas dans *Perceforest*, où une image forte en rappelle une autre, celle de la descente de Croix:

...Il s'en vint en la salle et puis en la chambre du chevalier, qui estoit couché tout nud entre les blans draps, moult angouisseusement navré. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XIII, 428-431)

Un autre exemple de dénudation partielle est le vêtement déchiré qui apparaît dans la littérature romanesque comme un signe de la dégradation de la condition sociale ou mentale du héros, mais aussi comme celui de la détresse ou du désespoir.

Le vêtement déchiré signifie d'abord la pauvreté. Déjà dans le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, les demoiselles de Pesme Aventure sont *toz jorz [...] povres et nues* (v.5294)⁴⁰, une centaine de vers plus tôt le sens de *nu* étant précisé : *et as memeles et as cotes / estoient lor cotes derotes* (v.5195-96). Dans *Ysaïe le Triste*, la mention des habits déchirés portés par la nourrice d'Ysaïe est accompagnée, outre le qualificatif *povres*, d'un commentaire qui accentue l'idée de la détresse de la femme : «...Entra laiens une dame tout a pié, le quelle estoit en povres abis descirés et bien

³⁹ Cf. dans le *Roman de la Rose*, l'image de Pauvreté:

tant seüst bien sa robe vendre,
qu'ele estoit nue come vers. (v.442-443)

Voir aussi *Ysaïe*, § 52: « A ces paroles se retourne et voit ung povre homme li quelz estoit apoiés a l'un des manteaux de le porte, esnués de tous vestements et raemplis de grant povreté et demandoit l'aumosne ».

⁴⁰ Cité d'après l'édition de M. Roques, *Les romans de Chrétien de Troyes, Le Chevalier au lion (Yvain)*, édité d'après la copie de Guiot, BN fr. 794, vol.IV, Paris, Champion, 1982 (2^e éd.).

sambloit femme de povre lieu »⁴¹. Le verbe *sambler* traduit bien le jugement d'après l'aspect extérieur et l'identification à un état à laquelle procède le spectateur en regardant la femme.

Lorsqu'Ysaïe est emprisonné, l'auteur précise qu'il s'y trouve *en une povre cotelette desquiree*, et il ne manque pas de gloser sur l'état vestimentaire déplorable de son héros, faisant le lien entre la détresse de la situation et son expression corporelle: « et la sont comme gens rempli de tresse douleueuse »⁴². Dans le *Roman du comte d'Anjou*, le comte de Bourges s'habille *con povres* afin de retrouver sa femme: après avoir enfilé une robe *a un serf* et des souliers *a liens* sans chausses, il déchire son chaperon pour que son déguisement passe pour véridique⁴³.

Le geste de déchirer ses vêtements est considéré traditionnellement comme une image de la rupture avec le bon sens et/ou avec l'ordre social⁴⁴. Quand Ysaïe perd son compagnon, le nain Tronc, enlevé par Helias, il manifeste publiquement son désespoir : il franchit le seuil de la porte, désarmé, criant et *menant le grigneur deul del monde, et desquiroit sez draps*⁴⁵. La perte de son double provoque le renoncement délibéré du héros qui se fait en deux étapes: il abandonne sa condition chevaleresque en retirant son armure, puis rompt avec la société en lacérant ses vêtements par un geste qui traduit la déchirure de son âme, avant de se sauver dans la forêt. Inversement, la réhabilitation de son état mental et social qui se produit quinze années plus tard est d'abord exprimée par la réparation vestimentaire: la formule "porter les armes" est employée par l'auteur pour signaler le retour au bon ordre des choses:

⁴¹ Ysaïe, § 77, voir aussi *Roman de la Rose*, v.9270, *Roman du comte d'Anjou*, vv.5270-84, 5298-99, 5604.

⁴² Ysaïe, § 234.

⁴³ *Roman du comte d'Anjou*, v.5293-99.

⁴⁴ Cf. les articles d'A. Labbé, « Le vêtement déchiré et l'ensauvagement par la forêt dans quelques textes médiévaux » et d'E. Burle, « Nudité, dépouillement, création : une figure de fous », dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age*, *op.cit.*, respectivement pp.203-216 et 59-74. Voir aussi le *Roman du comte d'Anjou*, lorsque, condamnée à la mort, la comtesse de Bourges prend son bébé dans ses bras, vêt une robe *a pïeur* et déchire un *viéz mauvés linchuel* pour envelopper son enfant (v.3939-47).

⁴⁵ Ysaïe, § 297.

Lors se frappe en le forest, de telle heure qu'il fu ainchois .XV. ans qu'il *portast armes* (Ysaïe, § 297).

Mais a tant de che se taist ly comptes, et veult parler comment Yreux de l'Ille Estrange alla querre Ysaïe à Sarlyon et comment il fu geris et reut son sens et son cheval, sez *armeures* et Tronc son page (Ysaïe, § 354).

Les vêtements déchirés et la nudité sont souvent associés dans la littérature à la folie, temporaire ou naturelle⁴⁶. Cette nudité d'un être en proie à la déraison est une marque d'isolement et de rejet des liens l'attachant à l'*ordre* social. Cependant, le rejet peut être mutuel: après avoir renoncé à la société, Ysaïe subit à son tour le rejet de celle-ci, car son apparence signale partout son état:

Ly enfant de le ville faisoient moult de vilenie a Ysaïe et ly jettoient boe et ordure, pour ce que fol le voient et *en mal abit* (Ysaïe, § 308).

Même si nous n'en sommes pas à la nudité d'Yvain⁴⁷, les vêtements déchirés ou les haillons ne rompant pas définitivement le lien entre le héros et les humains car il vit parmi eux, une pareille tenue suffit pourtant à définir un fou comme tel. Néanmoins, partielle ou totale, la nudité accompagne une crise de l'être qui, en même temps qu'elle marque une pause dans la narration de la quête du héros, représente une aventure « autre », une sorte d'épreuve initiatique à l'intérieur de soi.

Une autre expression de la crise de l'être est le déchirement des vêtements comme signe des vives émotions qui « déchirent » l'âme humaine : la colère, le deuil ou la plainte. Dans le *Roman de la Rose*, ces sentiments sont personnifiés dans l'*image* d'*Envie*:

Mout sembloit bien estre dolente,
car el n'avoit pas esté lente

⁴⁶ Voir à ce propos les articles de Ph. Ménard, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle », *Romania*, 98, 1977, p.433-459 et « Les Emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Hommage à Jean-Charles Payen, Farai chansoneta novele*, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, p.253-265, ainsi que l'ouvrage de M. Laharie, *La Folie au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles*, Le Léopard d'or, Paris, 1991. Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 266 et sqq. Cf. un épisode du *Nouveau Testament*, lorsque Jésus guérit le possédé de Gérassa : « Ils voient le démoniaque assis, vêtu et dans son bon sens, lui qui avait en lui la Légion dans le corps... » (Mc 5, 15).

⁴⁷ Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au lion*, *op.cit* : « celui qui nuz estoit » (v.2834), « l'ome nu » (v.2888), « povre et nu » (v.2908), « nuz [...] com un yvoire » (v.3016).

n'el n'avoit pas sa robe chiere;
 en maint leu l'avoit *desciree*
 con celle qui mout fu iree. (v.313-318)⁴⁸

Dans le *Roman du comte d'Anjou*, le fait de déchirer sa robe représente aussi, pour la fille du comte fuyant le château, une rupture avec la société, mais, dans ce cas, la forêt où elle trouve un refuge provisoire ne la menace pas moins. Cette forêt possède des dents⁴⁹ qui arrachent des lambeaux de son vêtement et blessent ses mains :

Par mi un hous ou unne ronche,
 Le cuir des mains souvent lor tronche,
 Quer fors gans de cerf pas n'avoient.
 Et ces espines remportoient
 Souvent de leurs robes partiez. (*Roman du comte d'Anjou*, v.837-41)⁵⁰

La forêt n'est pas opposée à la menace que fuit la fille du comte mais, au contraire, la symbolise par la peur des bêtes sauvages qui ne sont que l'expression littérale du côté bestial de son père. Le vêtement déchiré ne marque donc pas ici « l'ensauvagement par la forêt », mais uniquement le début de la détresse de l'héroïne. Le « cercle vestimentaire » de ses souffrances ne sera pas enfermé lorsqu'elle sort de la forêt et retrouve des hommes qui, malgré sa robe déchirée, reconnaissent une jeune fille de haute extraction grâce à la beauté de son visage. Le narrateur ne parlera plus de sa tenue jusqu'au jour de son mariage où elle réintègrera sa situation sociale: la richesse

⁴⁸ Voir aussi *Roman de la Rose*, v.17889-96.

⁴⁹ Trop est ceste forest sauvage
 D'ambesdeus pars de dens armeez
 Aussi comme de deus speez,

Et nous sommes ci toutes seules (*Roman du comte d'Anjou*, v.1026-29).

⁵⁰ Voir un autre exemple d'épreuve initiatique par la forêt dans *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIII, 266 et sqq : « Et tant erra qu'il arriva en ung fort bois de ronces et espines, ou tant fut **deschiré** qu'en l'espace d'une lieue il n'y eut ronce ne espine qui ne eust une piece de ses vestemens ». Dans le même roman, un autre contexte est intéressant du point de vue de la représentation du temps à travers la mention des chaussures déchirées par la forêt : « Sy monta sus ung mont ou le soleil luisoit bel et cler et illecq se print a regarder ses jambes et ses piez, car il n'avoit **chausses** ne **sorlez** qui n'eussent estez **deschirez** en cheminant par la forest des ronsses et espines » (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XL, 917). Une scène similaire est décrite dans le *Roman du comte d'Anjou*, lorsque le comte de Bourges, déguisé en mendiant, part à la recherche de sa femme: le temps de la recherche est également représenté par les vêtements et les chaussures déchirés (vv.5597-5600, 5604-05). Ces contextes sont à rapprocher du motif des « chaussures usées » du folklore, *topos* qui représente symboliquement le temps long du voyage et les épreuves difficiles qu'endurent le héros ou l'héroïne (voir V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, op.cit., p. 33-34).

de ses habits sera alors décrite en détail⁵¹. Dans ce roman, le vêtement déchiré n'est pas le symbole de la séparation entre la société et le monde sauvage, mais bien le miroir de la morale qui distingue les gens braves des mauvais.

Le fait de dénuder les extrémités du corps, la tête ou les pieds, peut recevoir une interprétation positive ou négative selon le contexte. La chevelure féminine découverte appelle à la contemplation, elle attire et séduit, comme c'est le cas dans le *Bel Inconnu*; désordonnée, elle peut être associée à la vieillesse, à la laideur ou à la folie⁵². Les pieds nus peuvent être un signe de réaction spontanée⁵³, mais ils sont révélateurs aussi de la négligence consécutive au désespoir, surtout quand ils sont associés au désordre de la coiffure⁵⁴.

Mais les têtes découvertes et les pieds nus sont également caractéristiques du suppliant: dans *Ysaïe le Triste*, les habitants d'une cité, après avoir lu une lettre de messire Crudely d'Arbise relatant les exploits d'Ysaïe, décident de ne pas faire la guerre contre lui et de laisser en paix la ville qu'ils assiégeaient :

Et pour ce treuvent en leur conseil qu'il iront parler a lui, a nulx piés et a nues testes. (§ 113)

Ysaïe a bien déchiffré la signification de ce dépouillement: c'est une attitude de pénitents ou de suppliants, c'est-à-dire de gens qui sont venus en paix et non pour faire la guerre :

⁵¹ *Roman du comte d'Anjou*, vv.2728-38, 2815-24.

⁵² Cf. dans *Clariss et Laris* :

El fonz de cele grant vale
A une grant vielle trouvee;
Laide ert et obscure et ascreuse [...]
Desliee et eschevelee [...]
La vielle comme forsenee... (vv.11755-57, 11761, 11769)

⁵³ Cf. les filles d'Adraste qui, arrachées à leur sommeil, descendent *totes nuz piez, eschevelees* (*Thèbes*, v.1034) et le commentaire de cet épisode par Ph. Ménard, dans *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p.223. Voir aussi le *Bel Inconnu* (v.3697-3704), où le héros revoit en rêve la *pucele* aux Blanches Mains telle qu'elle est venue dans sa chambre *tot a nus piés en sa cemisse* (v.3701).

⁵⁴ Cf. *Thèbes*, vv. 11647, 11652. Voir aussi A. Petit, « Nu et nudité dans les romans antiques », *op.cit.*, p.286.

... Et quant il vit tant de gens, nulx quifz et piés nulx, esmaris est que ce peut estre. Neuquedent pense bien qu'en cel arroy ne viennent pas pour guerre et ouvry le porte. (*Ibid.*)

La dénudation partielle du corps féminin apparaît déjà dans les romans antiques, où « les femmes cherchent à plaire et [...] se parent dans ce dessein »⁵⁵. Celle qui veut séduire laisse les « portes » de son costume entrouvertes. L'image de cette séduction franche, blâmée par les moralistes⁵⁶, mais accueillie de façon plus bienveillante par les auteurs des romans courtois, est personnifiée par *Largesce* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris:

[...] ele ot son col desfermé,
qu'ele avoit ilec em present
a une dame fet present,
n'avoit guerres, de son fermal.
Mes ce ne li seoit pas mal
que la cheveçaille ert overte,
s'avoit sa gorge descouverte
si que par outre la chemise
li blancheoit la char alise. (v.1164-72)

Simple négligence, une telle dénudation se transforme en une invitation au regard qui est inévitablement attiré par ce qui sort de l'ordinaire dans la tenue.

On peut comparer ce contexte avec deux fragments de la description de la tenue de la fée aux Blanches Mains dans le *Bel Inconnu*: à la première rencontre du héros avec la fée, elle *d'un afremail sen col fremia* (v.2255). Mais, dans la nuit, elle apparaît au seuil de la chambre dans un manteau qui, en s'écartant, laisse entrevoir une chemise dont la blancheur ne peut rivaliser avec sa peau⁵⁷. L'encolure fermée du premier extrait

⁵⁵ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire...*, *op.cit.*, p.223.

⁵⁶ Robert de Blois, dans le *Chastoiement des Dames*, condamne la femme qui veut *sa blanche char mostrer* par diverses astuces, dont use *Largesce* du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris :

Aucune laisse desfermee
Sa poitrine por ce c'on voie
Confaitement sa char blancheie;
Une autre laisse tot de gré
Sa char aparoir au costé;
Une ses jambes trop descuevre.
Proudons ne loe pas ceste ueuvre. (v.189 et sqq.)

⁵⁷ *Bel Inconnu*, v.2395-2414.

nous éloigne du contexte du *Roman de la Rose*, alors que la chemise transparente qui attire le regard vers la peau blanche nous en rapproche presque contextuellement.

La nudité peut être le résultat d'une mésaventure et, en fonction du contexte, provoquer le sourire ou la compassion. Ainsi, lorsque Marthe, après s'être déguisée en homme pour voyager plus aisément, se retrouve nue sur un bateau, entourée d'hommes, elle pleure de honte et de déception, car sa ruse est découverte et son corps est menacé. Elle réussit à s'en sortir en prétendant être atteinte d'une maladie incurable. La nudité féminine n'a pas ici de connotation érotique, mais éveille plutôt la compassion envers l'héroïne. Dans un autre épisode, trois *povres* mendient près du château où se trouvent Tronc et son maître. Tronc les laisse entrer et les interroge sur leur tenue:

« [...] Vous deverié bien faire grant labeur, car grant estes et fort; et avés vous esté desreubés qui estes si nu? – Nennil, voir, font il, mais nous avons tout perdu au dés". Quant Trons l'entent sy commença a rire (§ 293).

La nudité, qui est ici partielle, suscite chez Tronc une réaction attendue: la compassion au malheur des autres. Cependant, de victimes, les ribauds se transforment en instigateurs de leur propre malheur. Cette situation propre aux fabliaux davantage qu'aux romans d'aventure, provoque le rire du nain.

Enfin, la nudité totale, avec l'évocation de l'union de deux amants, est présente dans le roman *Claris et Laris*, où le contexte de la nuit de noces autorise cette mention:

Ore a Claris joie certainne,
Quant lez soi tient sa dame nue. (*Claris et Laris*, v.14543-44)⁵⁸

Dans *Perceforest*, une note érotique ponctue le roman, lorsque Priande raconte sa première rencontre avec le chevalier Estonné. Elle faisait partie d'une tribu de gens « sauvaiges, ignorans et mal habillés », gardant un troupeau, quand fuyant un chevalier armé, celui-ci l'a rattrapée et mise au col de son cheval. En se débattant, elle a laissé

⁵⁸ Voir l'article d'A. Labbé (*op.cit.*, p.288-289), où sont cités d'autres exemples de nudité à connotation érotique.

tomber la peau de mouton qui l'habillait, « sy demouray toute nue entre les bras du chevalier ». Frappé par cette vision, le comte Estonné a agit en véritable chevalier: il lui « baisa sus la destre mammelle, qui pour lors n'estoit point plus grande que une nois » et l'a couverte d'un manteau⁵⁹. Malgré l'exotisme de la conduite des gens *sauvaiges*, souligné par l'auteur pour justifier cette scène, le roman présente ici une nouveauté dans la perception et la présentation du corps féminin dénudé.

Dans tous les cas, totale ou partielle, la nudité présente un corps qui dérange, qui sort de la norme et qui est donc en infraction avec *l'ordre*. L'opposition entre le corps nu et le corps vêtu, plus qu'un lieu de réflexion sur la nature de ces relations et l'appréhension du corps par l'homme, semble être un moyen pour les auteurs médiévaux de rappeler une fois de plus les codes de la société ainsi que leurs limites, de sortir leurs héros de la norme pour en faire des marginaux qui, après maintes vicissitudes, retrouvent leur condition première.

3. LE VÊTEMENT ET LE SOURIRE

A la frontière du privé et du public, le vêtement se prête facilement à un jeu de situations comiques ou du moins qui font sourire. Dans les fabliaux, les vêtements sont souvent les témoins ou les instruments de situations embarrassantes destinées à éprouver la vertu des personnages. C'est aussi le cas dans le *Manteau mautaille*⁶⁰, où le manteau devient un instrument de démonstration de la fidélité féminine: les amies des chevaliers se retrouvent dans des postures comiques lorsque le vêtement s'allonge ou raccourcit sous les yeux de l'assemblée.

⁵⁹ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 161.

⁶⁰ « Le lai du cor » [Robert Biket]. « Le manteau mal taillé » : *les dessous de la Table Ronde*, éd. N. Koble, préf. E. Baumgartner, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2005. Autre titre : *Lai du Cort Mantel*.

Dans les romans courtois ou d'aventure, les contextes comiques sont rares, seuls quelques-uns prêtant à sourire. Comme le remarque à juste titre Philippe Ménard, « les mésaventures comiques ne représentent qu'une faible partie des aventures qui emplissent les romans courtois. Dans la texture de nos récits le rire tient une place discrète. Il apparaît de loin en loin, à la façon d'un assaisonnement, et non d'un indispensable ingrédient »⁶¹. Néanmoins, quelques aventures plaisantes liées à la tenue vestimentaire sont présentes dans nos romans.

Dans *Claris et Laris*, Lydoine, la sœur de Laris, court à la rencontre de son frère et l'embrasse en signe de joie :

Court a son frere, si l'embrace,
Baise li la bouche et la face,
Car il avoit le hiaume oste... (*Claris et Laris*, 7215-17)

La précipitation avec laquelle la jeune femme se jette au cou de son frère contraste avec le temps qu'il faut au chevalier pour se désarmer, et notamment enlever son heaume⁶², ce qui justifie la précision de l'auteur mais, maladroite aux yeux du lecteur moderne, elle provoque le sourire.

Le roman *Ysaïe le Triste* propose aussi des situations amusantes. Lorsque Cravenor et Senecques le Bleu décident de tuer Ysaïe dans la nuit, Tronc veille *tous vestus* devant le lit de son maître. Alerté par le nain, Ysaïe se lève si précipitamment « qu'i ne se caucha de riens fors de ses famulaires, et vesti son aucqueton sans plus, et çainst son espee et mist son heaume en son cief et l'escu a son col » (*Ysaïe*, § 69). Le narrateur s'amuse de la condition chevaleresque du héros qui, à l'heure de sa jeunesse inexpérimentée, a encore besoin de l'aide de son compagnon. Au travers de cette note parodique des préparatifs solennels au combat décrits dans les romans arthuriens, le héros paraît moins abstrait, plus touchant dans sa précipitation juvénile.

⁶¹ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois au Moyen Age*, op.cit., p.330.

⁶² Le heaume est fixé au camail à l'aide de las ou de lanières.

La majorité des situations comiques de ce roman ont pour acteur le nain Tronc, dont la figure hilarante apparaît souvent parmi les chevaliers qu'il surprend ou qu'il met dans une position qui provoque le rire. Ainsi, lorsqu'il défend à Marc de se rendre sous l'arbre magique où repose Merlin, le chevalier ne tarde pas à se retrouver en difficulté: il se noie dans une fontaine et appelle Tronc à son aide. Mais le nain, satisfait de voir son « tourmenteur » dans une mauvaise posture, lui enlève le heaume comme à un chevalier vaincu et lui demande *comment il lui estoit*⁶³. Personnage burlesque, Tronc ne tarit pas de remarques sarcastiques envers les adversaires de ses deux maîtres, Ysaïe puis son fils Marc, comme celle qu'il lance à un chevalier renversé par Ysaïe: « Sus, maistre, quant arés vous assés dormy ? »⁶⁴

En concurrence avec Tronc dans le roman, Marthe provoque le rire des personnages et le sourire du lecteur par certains de ses gestes. Lorsqu'elle tire le pan du surcot d'Ysaïe, pour le chasser de la salle en simulant une colère⁶⁵, elle ne calcule pas bien son mouvement et lui déchire son vêtement: « le roy en rit ». Ce geste presque théâtral par le dépassement accidentel des limites de la politesse manifeste le décalage entre sa bonne éducation de jeune fille noble et l'amplitude du geste impoli, ce qui suscite le rire du roi. L'effet comique est également obtenu par la répétition de ce geste par plusieurs personnages tout au long de la narration: après Tronc et Marthe, c'est au tour du comte Hergo de faire le même mouvement. Seulement d'instigateur, il se transforme en victime: s'approchant de Marc pour attirer son attention, il le « prend par le pan du haubert en disant: "Sire entendés a moy !" » Marc se retourne mais, ne reconnaissant pas le comte, l'étourdit d'un coup d'épée sur le heaume si fort « qu'il le fist aller a genouls ».

⁶³ *Ysaïe*, § 549.

⁶⁴ *Ysaïe*, § 90.

⁶⁵ « Lors fist samblant qu'elle fust courchie, sy l'ahert par le pan de son surcot en disant: "Or cha, monstres, venés vous ent!" En ce disant ly desquire le pan de sa robe et le roy en rit » (*Ysaïe*, § 156).

Un déguisement⁶⁶ réussi provoque souvent le rire ou le sourire, surtout lorsque les personnages, délaissant leur costume et leur état habituel, se retrouvent dans des situations qui mettent à jour le grotesque du décalage entre l'être et le paraître, comme le travestissement de Galantinet en chevalier, où l'auteur savoure pendant une quarantaine de vers le comique de chaque détail⁶⁷.

Si une jeune fille déguisée en écuyer, en ménestrel ou en « valetton » ne prête pas plus à rire qu'une femme moderne en pantalon, un homme habillé en pucelle suscite en revanche au moins le sourire, surtout quand il s'agit d'un nain costumé en *cambourière*. Le conteur s'amuse beaucoup du déguisement de Tronc et du zèle qu'il y met, en insistant sur le terme *adouber*⁶⁸: « Or dist li comptes que, au partir Trons avoit prins ung pallefroy et l'abit d'une cambouriere, et s'en estoit **adoubés** en guise de femme, au mieulx qu'il pot. Quant Ysaïe le vit en tel arroy, lors lui demande pour quoy il s'est ainsy **adoubés**, et il lui conte » (*Ysaïe*, § 59)⁶⁹.

Mais lorsqu'une femme, déguisée en homme, se prend au jeu au point d'agir en homme, la chose est plaisante. Quand Ysaïe part avec son ami Yreux pour *aller ung poy esbatre*, Marthe, qui les observe par la fenêtre du château, aperçoit alors deux cents chevaliers venir à leur rencontre. Imaginant son ami en danger, elle descend, *se fait armer et monter, et pent ung escu de sinoble a son col et ahert une grosse lanche, sy se part* (§ 388). Entre-temps, Ysaïe affronte les chefs des chevaliers qui, en se présentant, se révèlent être des amis. Le conflit aurait cessé sans l'intervention de Marthe. Le narrateur annonce une situation comique en entrecoupant le récit de la conversation des chevaliers d'une phrase saccadée: « Marthe chevauche, l'escu au col, le lanche alongie ». Lorsqu'elle renverse deux chevaliers, ceux-ci sont abasourdis par son

⁶⁶ Sur les déguisements et le rire, voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire*, *op.cit.*, pp.103-108, 333-360.

⁶⁷ *Escanor*, v.7872-7911.

⁶⁸ Dans son *Dictionnaire*, F. Godefroy note cet emploi ironique du terme *adouber* (*God.*, I, 110).

⁶⁹ Voir aussi *Claris et Laris*, vv.26161-73, 26355-58 (le déguisement de Kalogrenanz en *pucele*).

arrogance et par le manquement aux règles de la chevalerie. Marthe est reconduite au château, l'oreille basse, mais son audace et son investissement ont bien fait rire le lecteur.

Une situation semblable est décrite dans *Perceforest*, lorsque Béthidès rencontre un bachelier qui appelle à la joute tout chevalier passant. Mais, à la différence du roman précédent, tout se déroule selon les règles de la chevalerie. Après l'appel, la joute commence et le jeune chevalier donne adroitement un coup de lance qui arrache le heaume de Béthidès. Celui-ci, par inadvertance, place son coup plus bas que prévu, perce le haubert et le hoqueton au niveau de la taille et coupe la ceinture des *brayes*. À son grand étonnement, Béthidès remarque que le jeune chevalier est « découvert jusques a la chainture et avoit la char plus blanche que une fleur de lys »⁷⁰. Comprenant qu'il a affaire à une femme, d'un geste pudique, il la recouvre de sa chemise. Son déguisement ayant été découvert, la demoiselle lui raconte alors qu'elle est la fille d'un grand seigneur de Rome et qu'elle a pris le nom de Malaquin après s'être enfuie pour rejoindre son ami Lucas, qui l'a gardée auprès de lui « nettement comme sa sœur ». Se moquant de la femme qui ose adopter une vocation exclusivement masculine, le conteur ironise aussi sur la véracité de ses propos, le masque vestimentaire allant de pair pour lui avec le masque de la parole : « Le chevalier l'en creut tresbien et, au regard de moy, je l'en croy ainsi comme l'en peut croire femmes en tel cas ! »⁷¹

Dans *Meliador*, après avoir déguisé son héros en marchand, déguisement *a priori* anodin⁷², mais qui demande beaucoup d'inventivité de la part de l'écuyer Lansonnès, qui se procure un vêtement noir et informe et qui noircit les mains de son

⁷⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 582.

⁷¹ *Ibid.*, 644.

⁷² Dans le chapitre consacré aux déguisements, Ph. Ménard remarque à propos du marchand que les romanciers courtois « ne s'arrêtent pas longuement sur ce type de travestissement. Le costume du marchand, en effet, n'a rien de piquant » (*Le rire et le sourire, op.cit.*, p.349).

maître, Froissart ne manque pas de plaisanter sur la tenue « du chevalier au soleil d'or », qui contraste tant avec son « métier » de preux amoureux :

Melyador, qui fu noircis
D'abit ossi noir c'une aronde,
Va ensi... (v.12166-68)

Le rire devient ainsi un point de convergence entre le monde de l'ordre et celui du désordre. Les récits de ces péripéties qui font sourire se rapprochent par leur goût du détail et leur ton piquant du fabliau mais aussi de la nouvelle, telle qu'on la connaîtra dès le milieu du XIV^e siècle.

D. Le vêtement et la communication

Dans la première partie de notre travail, nous avons montré comment le vêtement joint les moyens du langage à ceux de l'image et comment, par leur réunion ainsi que par le gestuel qui est propre au vêtement, celui-ci constitue un mode de communication idéal dans la vie comme dans la fiction.

Lorsque Claris et Laris adoptent des écus aux blasons identiques, ils affichent les liens très forts d'amitié, presque de fraternité⁷³, qui les unissent. Dans le récit, leurs noms sont souvent remplacés par des périphrases qui résument bien leur relation de frères d'armes :

Parler vueill aus deus chevaliers,
Qui portent les armes parax... (*Claris et Laris*, v.1921-22)

Puis dist: "Dame, ou seront trouve
Li dui chevalier esprouve,
Qui ont les semblanz armeures,
Qui tant par sont riches et pures?" (*Claris et Laris*, v.1942-45)

⁷³ Après le mariage de Claris avec la sœur de Laris, cette fraternité devient réelle. Voir aussi les armoiries identiques des deux frères, héritées de leur père, dans *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 248 sqq. et *ibid.*, t.3, LVIII, 168-175, 303-308.

Le blason joue ici le rôle signalétique auquel il est destiné: il fait le lien entre les deux chevaliers et l'entrelacement de leurs destins. Cette ressemblance fait l'effet d'un miroir qui rappelle la construction même du roman dont la première partie est consacrée à Claris et son histoire d'amour et la seconde à Laris. En ce sens, dans la première partie, l'aventure de Claris est réelle et celle de Laris n'est que son reflet, la situation étant inversée dans la seconde.

Les mêmes liens sont explicités par les gestes vestimentaires, lorsque les deux amis se préparent au combat:

Et li dui compaignon entiers
 Ont entr' aus lor chaucés chaucies
 Et leur deus coifes atiries
 Sur lor chies, qui bien lor avindrent,
 Et puis a lor deus haubers vindrent,
 Ses vestirent isnelement;
 .II. chevaliers debonement
 Lor gambais es dos lor lancerent [...]
 (*Claris et Laris*, v.2025-32)

Les gestes sont ici soit dédoublés comme la mise des chausses, soit fusionnés dans la description où ils ne font plus qu'un.

Le vêtement montre, le vêtement communique, le vêtement envoie des messages à double visée : à celui qui le regarde, il transmet des informations sur la personnalité de son propriétaire et sur ses intentions ; à celui qui le porte, il lui rappelle son rang et ses obligations, et lui sert de moyen d'expression de soi par rapport au monde extérieur.

1. LE VÊTEMENT ET LE GESTE

Dans *L'Imaginaire médiéval*, Jacques Le Goff souligne la règle obligatoire du « bon geste » qui doit être effectué, selon la morale chrétienne, dans un triple sens: celui du haut, de l'intérieur et de la modération⁷⁴. C'est surtout le deuxième qui intéresse le vêtement. Si dans le cas du *portrait* vestimentaire, le geste est inexistant, dans le *costume en mouvement* il y a toujours un geste qui est dirigé vers le corps. L'inverse aurait été se déshabiller, mais l'exhibition du corps en public est un péché, sauf s'il représente un geste de charité⁷⁵. Seul le dépouillement partiel est « autorisé » dans les romans d'aventure où les chevaliers revêtent deux épaisseurs d'habillement: les vêtements de dessous et l'armure. Or, retirer l'armure après le combat n'est qu'un acte de passage du guerrier en action au guerrier au repos.

a. Gestes de bienséance

Au Moyen Age, le code des gestes liés au vêtement est très développé et soumis à des règles. Ce sont surtout les pièces amovibles qui y participent, entraînant le corps dans un jeu théâtralisé. Ainsi, le don de vêtements est un geste de protection, de générosité ou encore d'engagement pour celui qui le reçoit. Dans une société qui est portée vers l'expression extérieure, le jeu vestimentaire permet aussi de manifester ses émotions en public : on déchire ses vêtements porté par la douleur ou la colère, on couvre sa tête en signe de souffrance, de peur, de souci ou d'embarras⁷⁶, ou encore on

⁷⁴ *Op.cit.*, p.134. Sur les gestes au Moyen Age, voir aussi J.-C. Schmitt, « La morale des gestes », *Communications*, « Parure, pudeur, étiquette », n° 46, 1987, Paris, Seuil, p.31-47 ; F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age 2. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989 ; J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

⁷⁵ Voir P. Bureau, « Le symbolisme vestimentaire du dépouillement chez saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux », dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p.35-72.

⁷⁶ Cf. dans *Galeran de Bretagne* :

Li Brez est levez a grant peines,
S'a son mantel mis sur son chief;
Veoir la joie lui est grief;

arbore une couronne de fleurs pour montrer sa joie. On vient aussi la tête découverte et les pieds nus pour signaler sa défaite⁷⁷.

Les vêtements participent également aux gestes de bienséance, dont les règles sont établies dans la société courtoise. Ce code régit les relations entre les personnes de sexe opposé ou de milieu social différent. Un signe de politesse, qui fait partie des règles de la courtoisie, est d'enlever son heaume en présence d'un haut personnage⁷⁸ ou d'une dame pour lui parler le visage découvert :

Adont dessendy Y. et toute se gent, et osta son escu et son **heaume**, et vient a le dame et le leva en lui acolant... (*Ysaïe*, § 497)

Un autre geste réglementé est de retirer son manteau devant un personnage de rang supérieur afin de montrer ses intentions honnêtes. Ce mouvement possède une variante féminine qui est d'abattre la *guimpe* de son visage avant de s'adresser à une personne de haut rang⁷⁹. Les mêmes conventions de bienséance préconisent aux messagers d'enlever leur manteau pour bien signifier qu'ils ont une mission à remplir ou une requête à formuler :

Por ce q'on nel tenist a fol,
Osta le mantel de son col,
Qu'il n'est pas droiz qu'il i remagne:
« Li empereres d'Alemaigne,
De par cui ciz briez est venuz,
Vos mande, sire mil saluz,
Come cil qui vos aime et prise. (*Guillaume de Dole*, v.970-978)⁸⁰

Si s'est de ses barons sevez.
Bruns voit qu'il est touz enyvrez
Et que li cuers li deulst du ventre. (v.7058-63)

⁷⁷ Voir *Ysaïe*, § 113.

⁷⁸ Il est interdit de garder le heaume devant le roi (*Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 1157-66).

⁷⁹ Voir ce geste dans *Lancelot en prose*, *op.cit.*, t.VII, p.266. Dans l'édition des Lettres gothiques (2^{ème} éd. 1991) de *Lancelot du Lac*, on lit que la *guimpe* « voilait en grande partie le visage des dames et se rabattait sur le cou, quand elles voulaient parler » (note 5, p.425). Il leur est pourtant tout à fait possible de parler le visage couvert. Il s'agit donc avant tout d'un geste de politesse et non purement pratique comme l'entend l'éditeur.

⁸⁰ Voir aussi *Guillaume de Dole*, v.4700-07.

Respectant le code des gestes, le chevalier venu à la cour d'Arthur pour accuser Gauvain, n'est pas armé, mais fait porter ses armes par un écuyer afin de montrer son absence d'hostilité, apparence trompeuse qui égare l'assemblée⁸¹.

Le gestuel vestimentaire peut être codé, c'est-à-dire admis et adopté par la société, faisant partie des coutumes, mais aussi inventé par les auteurs qui personnalisent ainsi leurs héros. Dans *Ysaïe le Triste*, Tronc le nain répète à plusieurs reprises un même geste : il tire le pan du vêtement de son interlocuteur afin de capter son attention. Si cette attitude est justifiée par sa petite taille, en même temps toucher les vêtements d'une autre personne est une manière assez familière de l'aborder, c'est porter atteinte à sa dignité. L'auteur choisit ce geste afin de montrer le caractère du nain, mélange de courage et d'arrogance, et son assurance de produire un effet sur les autres par son aspect effrayant⁸². Le même geste est répété par Marthe, lorsque simulant une colère contre Ysaïe, elle tire le pan de son surcot et le déchire ce qui provoque le rire du roi, son père⁸³. Cette similitude est un des aspects de la ressemblance générale entre les deux personnages, qui est soulignée par Patricia Victorin dans son ouvrage consacré au roman⁸⁴. Mais elle se transforme en complicité lorsque ce geste apparaît dans *Ysaïe le Triste* une troisième fois : le comte Hergo, afin d'attirer l'attention de Marc, s'approche de lui et le prend par le pan du haubert. Ce geste est compris comme hostile par Marc qui ne reconnaît pas le comte et lui répond par un coup d'épée sur le heaume. Dans son orgueil juvénile, Marc réagit vivement à chaque geste, surtout si l'on touche à ses vêtements. Le comte ne sort donc pas vainqueur de cette situation comme ses prédécesseurs, Tronc et Marthe.

⁸¹ *Escanor*, v.6960-64.

⁸² *Ysaïe*, § 90.

⁸³ *Ysaïe*, § 156.

⁸⁴ P. Victorin, *op.cit.*, p. 373 sqq.

b. Don de vêtements

La largesse est l'une des qualités primordiales de l'homme courtois. Le don de vêtements est donc une expression d'une générosité qui lie le donateur et celui qui reçoit l'offrande d'un lien matériel, symbolisant la relation de confiance et de complicité qui s'instaure entre eux.

Le don de vêtements possède une valeur ambivalente: sociale et individuelle. D'un point de vue social, le don de la matière première – des étoffes brochées tissées d'or, de riches pelleteries, à l'instar de ceux du fief ou du destrier de race – manifeste la générosité et la puissance de celui qui donne, le donateur élevant le destinataire dans le rang social. L'estime, portée par le donateur vers l'autre se mesure par la richesse et la quantité des présents. Dans ce cas, le don et sa réception représentent un échange monétaire, gage de bonnes relations dans le futur.

Un autre motif du don de vêtements et d'accessoires vestimentaires est l'expression de la joie qui suit la fin heureuse d'un événement⁸⁵. La générosité se manifeste par la distribution de vêtements et de bijoux et, ce qui est particulièrement intéressant, souvent l'attention est portée sur le libre choix du don par les convives.

Dans le *Roman du comte d'Anjou*, la distribution des cadeaux n'est point anodine car ils sont donnés selon le rang et les mérites de chacun:

[...] mes rienz ne monte
 Aus richez joiaus, qu'il donna
 Tout le sien et abandonna,
 Chevaus, coronnes et afiches,
 Dras, cheintures et enniaus riches,
 Hennas, coupe d'or et d'argent.
 Si lez fesoit donner par gent
 Qui lez vaillans bien connoissoient;
 Selonc leur estat leur donnoient. (v.4396-4404)

⁸⁵ En effet, ce lien possède des racines profondes : cf. le verbe *joier* qui signifie en ancien français "s'amuser" et "faire des cadeaux" ainsi que de *joiete* "usufruit".

La générosité de l'évêque, oncle de l'héroïne, par-delà sa dimension religieuse, prend l'allure d'un rituel ludique, mais bien construit selon les règles sociales, dont la motivation est une expression de joie partagée. Auparavant, le comte de Bourges distribue également des bijoux à l'occasion de son mariage. L'euphorie de la fête qui oblige la démonstration de la générosité, une des premières vertus courtoises, ne fait pourtant pas oublier l'ordre de la remise des offrandes :

La fu fete la feste entiere,
 Quer n'i ot homme de parage,
 Ne dame qui fust prouz ne sage,
 A qui li quens jouel ne donne
 Selonc l'estat de sa personne...

(*Roman du comte d'Anjou*, v.3014-18)⁸⁶

Une autre expression de la générosité est l'offrande d'un manteau ou, dans des romans du XIV^e siècle, de tout autre vêtement, qui est faite au chevalier lors de sa halte dans un château ou un ermitage. C'est un signe d'hospitalité, mais aussi de joie, comme le souligne l'auteur du roman *Clariss et Laris* :

A grant joie fu receuz,
 Dui escuier le desarmerent,
 D'un riche mantel afublerent
 Pour le froit, que ne le preist,
 Que mal au cors ne li feist (*Clariss et Laris*, v.10272-76)

Les raisons de ce geste, qui ne suscite ailleurs qu'une mention rapide, sont ici développées : la joie va de pair avec le souci de protéger le corps du froid, c'est-à-dire pour satisfaire un besoin premier. Le roman *Perceforest* donne une raison purement pratique à cette coutume :

Et vela la coustume que les nobles hommes et les nobles dames tenoient pour recevoir et hosteler par charité tous chevaliers errans. Et selon leur puissance, ilz estoient garnis de vestemens, pour ce que les chevaliers errans n'avoient point de coustume que sommiers les sieuissent, chargiez de robes et autres habillemens, par le païs, ains portoient seullement leurs armures, comme haubers, lances, escus, heaumes et telz necessitez pour deffendre leurs personnes. (III^e partie, t.2, XLIV, 703-711)

⁸⁶ Voir aussi *Escanor*, v.23161-73.

A l'échelle individuelle, le don d'un vêtement tisse un lien plus intime entre le donateur et le destinataire. Cela peut être une manière de remercier, comme à la fin du *Roman du comte d'Anjou*, lorsque la comtesse de Bourges, après avoir retrouvé son rang et son époux, remercie les femmes qui l'ont aidée tout au long de son parcours de souffrance. La prieuresse se voit offrir un tissu de bonne qualité, coûteux mais discret, les religieuses ne portant pas de robes de couleur vive ni d'ornements, de bijoux ou de pelleteries⁸⁷. La mairesse d'Etampes, quant à elle, reçoit une des robes confectionnées pour la comtesse, ce qui est un signe de l'estime porté par l'héroïne à sa salvatrice, mais aussi un symbole d'égalité, non pas sociale mais affective :

« Et vous, mairesse, douce amie,
Oublier ne vous doi je mie;
Je vous trouvé bonne et loiaus,
Si vous dorré de mez joiaus
Ceste coupe d'or esmailliee. »
Tout maintenant li a bailliee
Et unne de sez meilleurs robes. (v.6745-51)

Le code courtois rejoint ici la règle chrétienne: cette robe, taillée pour la comtesse de Bourges, est un cadeau personnel, une autre forme du « don de soi » qui récompense la charité reçue dans le passé.

Le don d'un vêtement ou d'un accessoire peut être un gage d'amour. Le cadeau doit obligatoirement avoir été porté, conservant encore la chaleur de celui qui le possédait; c'est ainsi que, symboliquement, une femme s'offre à son bien-aimé, lui propose son amour et son avenir. La littérature médiévale en est riche d'exemples :

Par amor li dona sa manche

⁸⁷ Vous estes de religion,
Si sai bien que ne vestéz mie
Robe de couleur ne vairie
N'erminee, c'est chose voir.
Unne brunecte bonne et noire
Et un camelin de Douai
Molt bon et molt fin que je ai
Avecques vous emporteréz. (v.6725-33)

La pucele au cors gencior. (*Blancandin*, v.1228-29)⁸⁸

Le chevalier accepte le don et l'arbore pendant le tournoi au sommet de son heaume, sur sa lance ou sur son bras droit⁸⁹, manifestant ainsi son penchant pour cette dame. Porteuse d'un sentiment qui lie les amoureux, la *druerie* est considérée comme un porte-bonheur qui protège et inspire le héros durant la bataille.

Une variante de la *druerie* est le don d'une pièce de l'armure qui confère au chevalier du courage pendant le tournoi ou la bataille. S'il l'accepte, le héros affiche son affection pour sa dame et l'intention de lui dédicacer sa victoire. *Perceforest* décrit une situation embarrassante dans laquelle Lyonnel du Glat reçoit un écu de son suzerain, le roi Gadiffer, et une lance de la part de la reine, leur promettant de les porter pendant le tournoi du Chastel Noeuf ; puis il reçoit ... un écu et une lance de la part de sa bien-aimée, Blanche, la fille du roi Gadiffer, qui lui demande de les porter « au grant tournoy pour l'amour de elle »⁹⁰. Troublé, ne pouvant pas violer la parole donnée au roi, ni abandonner les offrandes de sa bien-aimée, Lyonnel parvient à trouver un compromis : il se présente au tournoi portant les deux écus et les deux lances à la fois. D'abord perplexes, les spectateurs, voyant son courage et son savoir, lui donneront le surnom de Chevalier aux Deux Escus⁹¹.

Dans *Le Bel Inconnu*, Guinglain reçoit une robe de la part de la fée aux Blanches Mains⁹², mais ce don ne possède pas une symbolique aussi évidente que dans les exemples précédents. Composée d'un vêtement de dessus qui n'est pas précisé (nous supposons que c'est une cotte) et d'un manteau, cette robe est confectionnée dans les riches soieries d'*osterin* et de *dyaspre* et doublée de fourrures précieuses, dont

⁸⁸ Cf. *Thèbes*, v.4091, *Eneas*, vv.1962, 9331, *Erec*, v.2085, *Conte du Graal*, v.5461, *Mort le Roi Artu*, p.10, 22, 23, *Bel Inconnu*, v.5586, *L'Escoufle*, vv.1163, 1141, *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 972-977 (le don d'une lance avec une manche attachée) ; *ibid.*, LIII, 674-678, etc.

⁸⁹ Cf. *L'Escoufle*, v.1141.

⁹⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 8-37.

⁹¹ *Ibid.*, XX, 323.

⁹² *Bel Inconnu*, vv. 4224-46.

l'écureuil, la zibeline et l'hermine, symbole de la royauté. Cette robe, qui est un don d'amour, en même temps lui est apportée par une messagère, signe de la distance qui est maintenue par la pucelle. Mais cette offrande réjouit le héros: il y voit une marque du pardon et de l'attention de sa dame. La robe est bipartie de deux couleurs, le bleu foncé (*pers*)⁹³ et le blanc (*diaspre*)⁹⁴, qui portent un message fort mais équivoque : le blanc signifie aussi bien l'espérance et la justice que l'ambiguïté, et le bleu l'amour et la fidélité que la sottise⁹⁵. Cette double interprétation des couleurs permet au lecteur de déchiffrer un message complexe. Elle traduit toute la complexité des relations entre les protagonistes, car le héros hésite entre l'amour et la gloire, qui sont personnifiés par la fée aux Blanches Mains et Blonde Esmerée; mais les deux femmes se trouvent en somme « cousues » dans la même robe⁹⁶. En la revêtant, le héros endosse donc la condition chevaleresque⁹⁷ et cette *robe molt bien li avint* (v.4275). Cette symbiose est d'autant plus représentative que dans sa description détaillée, le narrateur précise que la doublure des vêtements est complémentaire de chacun des *dras* de soie⁹⁸: la pelleterie sombre double le tissu clair et inversement. L'envers n'est ainsi rien d'autre que

⁹³ A. Ott définit *pers* comme "bleu foncé", n'étant pas d'accord avec F. Godefroy qui, lui, donne la définition de "tantôt bleu foncé et tirant sur le noir, avec des reflets verts" tantôt "bleu azuré", affirmant que lorsqu'on relève *pers* dans l'acception de "pâle", il exprime le côté sombre de la pâleur (*Etude sur les couleurs en vieux français*, Genève, Slatkine, 1977, pp.59, 91).

⁹⁴ *Diaspre* désigne un tissu de soie à ramages ou arabesques ton sur ton, à l'origine surtout de couleur blanche (cf. *Dictionnaire historique des étoffes, Diapré*; Bezon, *op.cit.*, t.II, p.185-186).

⁹⁵ Voir M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, Paris, Léopard d'Or, 1986, p.39-40. La couleur bleue devient à partir du XII^e siècle celle de la Vierge; au XIII^e, c'est la couleur de la Mère par excellence (cf. M. Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, pp.43-47). La conjonction des deux couleurs supporte une multitude de significations : le bleu renvoyant à l'amour maternel et le blanc à l'amour d'une pucelle, le retour de Guinglain vers la fée aux Blanches Mains est donc celui vers la mère et l'épouse, deux femmes réunies en une seule.

⁹⁶ *Molt bien andoi s'entravenoient* (v.4246), le narrateur conclue ainsi la description des deux *dras*. Le souci esthétique évident se confond ici avec le principe axiologique de la chevalerie errante.

⁹⁷ Renaud de Beaujeu reprend la problématique, annoncée dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes: l'amour (plus précisément, la vie conjugale) et la renommée chevaleresque entrent en conflit. Cette problématique est compliquée par son « dédoublement » : l'amour est à la fois l'amour du cœur et l'amour conjugal, et la gloire la richesse et le renom du combattant.

⁹⁸ La pene qui fu el mantiel
 Refu molt de rice partie,
 De rice vair de vers Hungrie;
 L'autre d'ermine bon et fin,
 Ki estoit d'un rice osterin;
 Et li vairs el diaspe estoit. (*Bel Inconnu*, vv.4234-39)

l'endroit, le cercle est fermé. Après lui avoir offert son nom, la fée aux Blanches Mains offre à Guinglain le sens de son existence chevaleresque.

Cependant, afin de marquer sa propre préférence, la fée se moque de la condition chevaleresque: en usant d'un enchantement elle interdit l'accès de sa chambre ; le héros qui transgresse cette interdiction, est puni de son hardiesse par le ridicule, car les obstacles qui lui paraissent vrais, ne sont en réalité que des « moulins à vent ». Lorsqu'après toutes ces péripéties la dame autorise le héros à entrer dans sa chambre, celui-ci arbore *un gris mantiel* (v.4720) : sa vocation chevaleresque a donc « terni » devant l'amour.

2. LE VÊTEMENT ET LA PAROLE : PRÉSENCES ET ABSENCES

Élément de la réalité matérielle, le vêtement est souvent présenté dans les textes comme une alternative à la parole. Leurs relations apparaissent dans la littérature de fiction sous plusieurs avatars, dont la suggestion. Nous avons vu comment, dans *Le Bel Inconnu*, la parenté entre le père et le fils est suggérée par les gestes vestimentaires au début du roman, tandis que la parole annonçant le véritable nom du héros n'apparaît que plus tard. Le lien que tisse le vêtement avec l'identité comble le vide instauré par le silence. Cependant la quête de cette parole, de l'identité exprimée par le langage, constitue la trame du roman : vêtu littéralement de sa véritable identité, le héros part à la recherche de la parole qui lui délivrera cette même identité. Ainsi se creuse l'écart entre la réalité palpable et le sens profond que le protagoniste ne réussit pas à établir. Son aventure se révèle comme un voyage vers soi-même.

Platon, par la bouche de Cratyle, affirmait que connaître le nom c'est connaître les choses, c'est-à-dire leur essence⁹⁹. Dans *Le Bel Inconnu*, le problème est inversé : le héros « porte » sur lui la connaissance avec l'armure de son père ; les choses ont donc une existence plus réelle que le personnage lui-même qui ne possède pas de nom. Cependant, dès l'instant où son nom et son lignage lui sont révélés, Guinglain devient « maudit » par ce déchirement qui est propre à la profession de foi chevaleresque : la lutte intérieure entre l'amour et la gloire guerrière.

Dans le cas des messagers, la tenue vestimentaire devance le message verbal et suggère son importance ; une robe riche et parfois la beauté exceptionnelle de la messagère annoncent ainsi la gravité de la parole :

Mais entriez qu'il en ce deduit
 Estoient, choisirent venant
 Un chevalier tot maintenant
 Qui vers le roy s'en vint en haste;
 Et fu vestuz d'une escarlate
 De coi cote et mantel avoit. (*Escanor*, v.1634-39)¹⁰⁰

Une autre vocation de la parole est explicative. Ce qui, dans les romans du XIII^e siècle, n'est qu'une référence implicite à la coutume, nécessite un développement dans les romans en prose du XIV^e. Dans *Le Bel Inconnu*, *Escanor* ou *Claris et Laris*, le don d'un manteau pour accueillir honorablement un chevalier à son arrivée ne fait l'objet d'aucune justification, ce présent faisant partie du cérémonial de l'hospitalité, alors que dans *Ysaïe le Triste*, le geste d'offrir un vêtement entraîne une justification, une explication de la coutume qui paraît être locale :

⁹⁹ L'idée a été reprise par Isidore de Séville dans ses *Etymologies*, lorsqu'il prétend qu'en expliquant le nom d'une chose, on révèle sa nature : « Nomen dictum quasi notamen, quod nobis vocabulo suo res notas efficiat. Nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit » (*Etym. I. de Grammatica*, P.L. 82, c. 82). Cf. aussi Hugues de Saint-Victor : « On ne peut atteindre la nature des choses si l'on en ignore le nom » (*L'art de lire*, Livre VI, Ch.II, trad. de M.Lemoine, éd. du Cerf, 1991, p.60).

¹⁰⁰ L'arrivée du messager provoque le départ de Gauvain pour la *Petite Bretagne* afin de soumettre le pays. Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 1329 : « Mais ainsi qu la joye estoit moult grande par les tables, une damoiselle messaigiere tres gentement atournee entra ou vergier, acompaigné de deux escuiers. »

A tant se fist Ysaïe desarmer et Menés lui pria de seoir encoste soy./ Lors vinrent varlés et damoiselles lez quelles apporterent dras de soye et d'esclatle et en revestirent Ysaïe en disant: « Sire, ne vous desplaie, c'est le coustume de ceens. – Certes, fait Ysaïe, le coustume est noble; benois soit qui l'estora! » (§ 52-53)¹⁰¹

Ainsi, la parole intervient là où la coutume semble ne plus être répandue.

Dans d'autres situations, le vêtement et la parole sont liés dans l'expression du silence. Dans le *Roman du comte d'Anjou*, la fille du comte fuit dans la forêt pour se soustraire aux avances de son père. Elle n'endosse alors qu'un *cours seurcot*¹⁰², refusant d'emporter avec elle d'autres habits pour des raisons de commodité, mais aussi pour se débarrasser de tout ce qui a un rapport avec le corps.

La forêt se montre hostile à la fugitive, elle rapièce ses vêtements¹⁰³. Mais lorsqu'elle sort de son refuge provisoire, afin de retrouver la compagnie des hommes et surtout rassasier sa faim, les abondants développements sur le manque de nourriture et de confort contrastent singulièrement avec l'absence d'indication sur sa tenue, et ce jusqu'au jour où le comte de Bourges décide de l'épouser et la couvre de riches cadeaux¹⁰⁴. La robe, associée étroitement à la surface du corps, conserverait-elle encore la trace des attaques incestueuses ? L'absence de mentions des vêtements portés par la jeune fille pendant cette période transitoire semble rejoindre le silence au sujet de ce qui s'est produit au château du comte d'Anjou. Au terme de ce « creux vestimentaire », la description de la robe de noces¹⁰⁵ signale la confiance retrouvée dans la gent masculine, comme si le comte de Bourges, son époux, rachetait la faute de son père. Le vêtement constitue ici un lien structurel entre le « nœud de chair » et la « parole nouée »¹⁰⁶.

¹⁰¹ Cf. l'explication de la coutume de l'offrande de vêtements au chevalier errant dans *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 703-711.

¹⁰² *Roman du comte d'Anjou*, v.697.

¹⁰³ *Ibid.*, vv.837-41, 1026-29.

¹⁰⁴ vv.2728-38, 2815-24.

¹⁰⁵ v.2988-3000.

¹⁰⁶ Cf. D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p.36-37.

La parole est intimement liée au vêtement par le geste dans les situations où le chevalier est *desheaumé*. Le geste même de retirer le heaume signifiant la victoire, le vaincu doit demander grâce ; la parole manquée est ici interdite sous peine de perdre la vie. Le geste signifiant précède et convoque la parole :

Tant durement le tire et sace
 Que l'elme del cief li esrace :
 Cil n'a pooir de relever.
 Que que il li doie grever,
 Li convient dire et otroier :
 « Conquis m'avés, nel puis noier ». (*Bel Inconnu*, v.1789-94)¹⁰⁷

À partir du XIV^e siècle, le lien se matérialise : la parole est intégrée au vêtement et participe à sa symbolique qu'elle explique souvent. En effet, la complication du dessin des étoffes et l'apparition de signes héraldiques de plus en plus hermétiques, qui ont pour vocation de personnaliser le vêtement mais aussi d'inscrire l'histoire personnelle de son possesseur¹⁰⁸, brouillent son interprétation et nécessitent l'aide du pouvoir explicatif des mots.

En ce sens, la robe d'Orimonde, décrite dans *Ysaïe le Triste*¹⁰⁹, attire l'attention. Le dieu Amour est représenté tenant par la main un chevalier à sa droite et une dame à sa gauche ; ceux-ci portent ensemble un cœur transpercé d'une flèche. Sur la flèche, est inscrit « par milieu fay les ceurs partir, et sy demeurent tout entir ». La parole est également reproduite sur la robe : « ly Dieu d'Amours disoit : "Vos deux ceurs vel faire comme ung, tous vos biens soient de communs" » ; le chevalier « disoit : "Aultre chose ne vel avoir" », et la dame « respondoit : "Et je ne demande aultre avoir" ». L'image

¹⁰⁷ Cf. dans *Perceforest* : « Le Chevalier a la Geande avoit donné a celui qui se combatoit a lui tant de horions et lui avoit fait tant de plaies grandes et petites qu'il estoit moult affoibly, et tant *qu'en fin le bon chevalier print son adversaire par le heaume et lui tira hors de la teste*. Et quant le chevalier se vey ainsy desheaumé, il commença a dire: "Ha! francq chevalier, ne me veulliez oster la vie, ains me laissez vivre! Je vous presente mon espee et me rends vostre prisonnier. Sauvez moy la vie!" » (III^e partie, t.1, XV, 271-281). Voir aussi *Bel Inconnu*, v.1173-80.

¹⁰⁸ Durant la seconde moitié du XIV^e siècle et la première moitié du XV^e, les devises et les emblèmes sont très en vogue (voir C. Enlart, *op.cit.*, p.403-405).

¹⁰⁹ *Ysaïe*, § 459.

seule ne suffit donc pas, elle est renforcée par la parole dont l'origine orale (*disoit, respondoit*) laisse le lecteur imaginer un instant la robe comme un objet magique, avant que le narrateur ne précise qu'il s'agit de lettres brodées¹¹⁰. L'image, par la figuration susceptible de multiplier les sens, laisse le champ libre à l'interprétation, alors que l'écrit vient sceller l'engagement des deux amoureux par leur mutuel consentement en réponse à l'intention du dieu Amour d'unir leurs destins. Le port d'une telle robe où se joignent la parole et l'image, fixées dans le tissu, vaut un acte à double sens : affichant l'intention d'Orimonde, le vêtement prend l'*autre* à témoin de son engagement ; par sa force ainsi accrue, il exerce un pouvoir incontestable sur sa maîtresse¹¹¹ qui, déchirée par la douleur de voir son bien-aimé combattre son frère, tient néanmoins sa promesse : « Quoi qu'il en aviengne, se Marcq monte a cheval, je ly porteray cest espiel puis que je l'ay voué »¹¹². La parole orale du vœu liée à la parole écrite métaphoriquement représentée font ainsi autorité sur la jeune femme, autorité à laquelle elle fait référence avant d'agir par ce *puis que je l'ay voué*.

Même si les signes héraldiques de l'écu n'entretiennent qu'un rapport périphérique avec le vêtement, ils jouent un rôle primordial dans l'image que donne de lui un chevalier, ce qui les apparente à une tenue vestimentaire. Sous cet angle, la relation du blason et de la parole se révèle multiple. D'abord par la lecture qui est faite du blason par l'auteur ou, plus tard, par le héraut d'armes. Dans son *Escanor*, Girard d'Amiens qui décrit en détail les armoiries de chacun des participants du tournoi de

¹¹⁰ « Et estoient lez rolles et lez lettres faites sy noblement que merveilles estoit a penser » (*Ysaïe*, § 459).

¹¹¹ On retrouve cette réflexion sur le pouvoir qu'exerce le costume chez Antoine de la Sale, lorsqu'il décrit en 1459 les anciens usages de la chevalerie : endosser une cotte d'armes pour le combat représentait un engagement militaire formel auquel on ne pouvait se soustraire que « par la victoire, par la prison, ou par la mort ». Hormis ces trois cas, on restait dans l'obligation de poursuivre la bataille une fois celle-ci engagée (A. de la Sale, *Des anciens tournois et faictz d'armes*, dans *Traitéz du duel judiciaire, relations de pas d'armes et tournois*, éd. B. Prost, Paris, 1872, pp.197-198, 201-203). Cet usage rapproche Orimonde du mode de vie chevaleresque.

¹¹² *Ysaïe*, § 459. On retrouve la même force du vœu dans le roman de *Perceforest* : « "En verité, sire, jamais ne me donneray a cognoistre ne en court ne renteray jusques a ce que j'avray acompli le commandement de mon seigneur le roy mon pere, qui me chargea de non retourner jamais par devers lui jusques a ce que je sçavroye le nom du Chevalier Doré". » (III^e partie, t.2, XLIV, 741 sqq.)

Baubourc¹¹³, mesure aussi leur correspondance avec celui qui les porte. La présentation se déroule selon un ordre précis : l'auteur cite le nom du chevalier et son pays d'origine, puis il blasonne¹¹⁴, accompagnant souvent la description des armoiries d'un commentaire :

Et li Biauz Mauvais, enssement
 Qu'ele dist, arreant s'aloit
 De joster, car trop le voloit.
 Mais mout joustoit et bel et gent
 Et portoit un escu d'argent
 A un lion rampant vermeil.
 Fiers fu et de grant appareil
 Et li sirent les armes bel. (*Escanor*, v.3962-69)¹¹⁵

D'après le maintien du chevalier, le narrateur évalue ici la pertinence des armoiries peintes sur l'écu, notant que l'image est intimement liée à la personnalité. Ce signalement se substitue à la personne provisoirement, le temps du combat : le chevalier reçoit un surnom qui résume ses armoiries¹¹⁶ et dont la forme est susceptible de varier en fonction de ceux qui le prononcent¹¹⁷. Souvent, la parole porteuse du nom et du surnom est divisée, comme dans *Perceforest*, où la voix de l'auteur est distincte de celle des spectateurs d'un tournoi : le narrateur présente les participants selon le même ordre observé dans *Escanor*¹¹⁸, alors que les spectateurs qui ne connaissent pas encore leur véritable identité, les nomment suivant la couleur ou le dessin de leur

¹¹³ *Escanor*, v.3482-3731.

¹¹⁴ L'auteur de *Perceforest* conserve le même ordre de présentation: « Ce chevalier estoit nommé Lucas et estoit filz au roy de l'Isle Noire, et portoit un escu d'or a un chastel vermeil » (III^e partie, t.1, V, 273).

¹¹⁵ Dans *Escanor*, le vocabulaire utilisé pour l'appréciation des armoiries est varié : *armé bel et gent* (v.3593), *unes armes qui bien li sirent* (v.3601), *qui bien acesmez estoit / et d'armes et de conoissances*. (v.3648-49), *armez d'armes totes noveles [...]* / *qui bien li avoient* (v.3729, 3731), *armez mout bien a grant merveille* (v.4083).

¹¹⁶ Dans les innombrables exemples, la logique de dénomination oscille entre le champ de l'écu, le chevalier étant alors appelé le *Bleu chevalier* (*Meliador*), le *chevalier a la peau de cerf*, le *chevalier Imparti*, le *chevalier Rouge*, *Vert*, *Azuré* (*Perceforest*), etc, et celui du dessin : le *chevalier au soleil d'or* (*Meliador*), le *chevalier au Blancq Cheval*, *au Griffon*, *au Delphin*, *aux Trois Lyons*, *a la Blanche Estoille*, (*Perceforest*), etc.

¹¹⁷ Dans *Perceforest*, le chevalier dont le corps et l'écu sont recouverts d'une peau de cerf est alternativement appelé le *chevallier a la peau de cerf*, le *chevallier qui estoit vestu de la peau de cerf* et le *Chevallier Sauvage*. Ce dernier surnom lui est donné par le public, comme le précise l'auteur (t.1, V).

¹¹⁸ « ... Dont le premier estoit Lucas, filz au roy de l'Isle Noire, qui portoit son escu d'or a un chastel vermeil. Le second estoit nommé Pelles de la Terre Sauvage, qui portoit son escu eschequié de blancq et de noir » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 136).

écu¹¹⁹. Pour les chevaliers qui se dissimulent derrière de nouvelles armoiries, ce décalage entre la reconnaissance déjà effective par le lecteur et celle plus tardive par les autres personnages, peut favoriser une tension dans le roman.

C'est seulement à l'issue du combat que le vrai nom est prononcé : « Pergamon, qui estoit sus piez, dist au Chevallier a l'Aigle d'Or en telle maniere: "Sire chevalier, [...] il est raison qu'on sache vostre nom et la contree dont vous estes [...]." – "Sy vous certeffie que je suis filz au roy Pelliagran de la Terre Sauvage et suis nommé Pellinor" »¹²⁰. Malgré l'éloquence de l'image, la parole toutefois peut être refusée lorsqu'il s'agit de dévoiler l'identité du héros avant l'heure : la règle de l'incognito est respectée¹²¹. La parole est donc supplantée par l'image jusqu'à la révélation¹²², qui constitue un temps fort de l'histoire, car elle fait découvrir un nouvel aspect de la personnalité du héros au sein de la communauté¹²³.

Un autre lien qui unit le blason et la parole est la renommée du chevalier, dont l'identité est remplacée par les armoiries de son écu¹²⁴. La parole orale répand, dans l'espace et dans le temps, le récit de ses victoires, afin d'amplifier la gloire du héros :

Portoit li unz les armes plaines,
Qui en maintes terres lointaines
Erent adonques coneües. (*Escanor*, v.4993-95)¹²⁵

¹¹⁹ Cf. dans *Meliador* :

"Cousine, vous devés savoir
"Que fortune et bonne aventure,
"Par la proece et la grant cure
"Dou chevalier au soleil d'or,
"Que pas ne sçai nommer encor..." (v.9670-74)

¹²⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 395 sqq. ; *ibid.*, t.1, XXI, 536-543 et 648-645, etc.

¹²¹ Le refus de dévoiler son identité est souvent expliqué dans le roman : «... Car j'ay emprins de celer mon nom et mon paÿs tant que je sçavray se je pourray mettre a fin une besongne que j'ay emprins » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XX, 304-306).

¹²² Dans *Perceforest*, le lien entre l'incognito, le changement des armoiries, la révélation de l'identité et le vœu de ne pas la révéler avant l'heure, est complexe : il serait intéressant de consacrer une étude à la parole, à l'acte et au paraître dans cette œuvre.

¹²³ Sur l'incognito et la révélation du nom, voir D. James-Raoul, *op.cit.*, p.129-134.

¹²⁴ Cacher son identité et la remplacer par celle de ses armoiries relève d'un jeu, où la renommée représente à la fois le but et la récompense (cf. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Moscou, 1992, chapitre III : « Le jeu et la compétition en tant que fonction de la formation de la culture », p.66).

¹²⁵ Cf. dans *Perceforest* : « Par ma foy, sire, dist Troÿlus, je ne sçay qui il est, combien que, veu qu'il porte l'escu doré sans autre enseigne, j'ay oÿ parler assez de lui » (III^e partie, t.1, XXIV, 141-158).

La reconnaissance visuelle est donc souvent liée dans les romans à la mémoire populaire. Comme on le constate dans *Ysaïe le Triste*, la renommée peut prendre au XIV^e siècle la forme d'une parole écrite¹²⁶, ce qui est rarement le cas dans les romans plus anciens, mais, quelle qu'elle soit, elle produit un effet inoubliable sur les adversaires et... sur les femmes, car Marthe tombe amoureuse d'Ysaïe après avoir entendu parler de ses prouesses : à la question du roi Yrion comment peut-on aimer une personne que l'on n'a jamais vue, elle réplique : « Par le bonne renommee qu'il a par le païs » (§ 103). Cet exemple démontre la puissance de la parole orale et de sa diffusion.

Dans le cas du déguisement, la parole est la meilleure complice du vêtement : elle vient combler les lacunes, compléter ce qu'un déguisement maladroit n'est pas parvenu à cacher. C'est ainsi que réussit Dodinel dans *Claris et Laris*, alors que son accoutrement de ménestrel n'est pas complet¹²⁷. Dans *Ysaïe le Triste*, Marthe se travestit en homme pour faciliter la recherche de son bien-aimé, mais quand sa ruse vestimentaire est éventée, elle a recours à au mensonge bien ficelé, en inventant une histoire de maladie incurable, ce qui la sauve du déshonneur. Dans une situation semblable, lorsque sous un habit masculin, elle subit les avances d'une dame, elle fait preuve d'à-propos, réunissant dans son discours mensonge et rhétorique¹²⁸. Mais dans d'autres cas, les relations entre le vêtement et la parole peuvent être divergentes : dans le *Roman du comte d'Anjou*, lorsque le comte de Bourges se déguise en mendiant pour retrouver sa femme, le contraste entre la beauté de son physique et sa tenue misérable

Cf. aussi dans *Meliador*, qui explicite le lien entre le costume et la renommée (*renommer* est pris ici au sens d'"évaluer"):

La estoit cascuns, quant g'i vise,
Renommés selonch sa devise
Tele dont il estoit armés (v.6991-93)

¹²⁶ Lorsque les chevaliers qui assiègent la cité défendue par Ysaïe, reçoivent une missive relatant les exploits de ce dernier, ils sont impressionnés au point de renoncer et aller demander la paix à Ysaïe (*Ysaïe*, § 113).

¹²⁷ En effet, le principal attribut du ménestrel, l'instrument de musique, est absent, mais cette lacune est largement comblée par la capacité de Dodinel de se servir de sa langue (*Claris et Laris*, v.26902-51).

¹²⁸ Dans les deux situations, Marthe mène la conversation et joue sur les ambiguïtés langagières avec brio, ce qui témoigne de son talent littéraire et de comédienne.

est flagrant au point de susciter les questions de plusieurs personnages. Ce déguisement lacunaire provoque à deux reprises l'intervention de la parole qui, véridique, devient le chemin qui mène le comte au bonheur.

La littérature romanesque propose aussi des situations inverses, où la parole seule ne suffit pas ; le secours du costume est alors indispensable pour assurer la crédibilité de la personne. Dans *Perceforest*, lorsque Lyonnell du Glat se présente devant la Reine-fée, elle lui demande son nom qu'il révèle sans attendre. Mais la Reine feint de ne pas le croire car il est dans l'impossibilité de produire les enseignes¹²⁹ qui permettraient de prouver son identité, de donner « foy [à sa] parolle »¹³⁰:

- Sire chevalier, dist la dame, vous estes moult courtois en vos raisons. Mais je vous dy de Lyonnell du Glat, en qui tieng moult de proesse et d'honneur, que a grant paine pourroye je croire qu'il fust tant *nud* venu en ces parties sans apporter enseignes parquoy il fust cogneu sans demander. Et vous, que j'ay oÿ parler sy courtoisement, estes tant incogneu que a grant paine pourroy je croire que vous soiez celui que vous dittes (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 514-524).

Lyonnell se trouve dans une position de faiblesse, où le vêtement du langage ne couvre pas la nudité des apparences. Tout essai d'explication échoue devant l'incapacité de prouver la vérité par des signes matériels, et seule la reconnaissance par le roi Gadiffer met fin à ce jeu où la parole est mise à l'épreuve.

L'accord du costume et de la parole assure donc l'harmonie du paraître dans le sens du mensonge et de la ruse, mais aussi de la vérité, quand la tenue adéquate, associée à la belle parole, rejoints par l'acte juste, mènent vers l'intégrité de l'être, celle-là même qui est raillée par le personnage de Faux Semblant dans la seconde partie du *Roman de la Rose* :

Est il greigneur forsenerie
que d'essaucier chevalerie
et d'amer genz nobles et cointes

¹²⁹ La Reine-fée fait allusion aux deux écus qu'a arboré Lyonnell du Glat lors d'un tournoi récent, l'un offert par le roi Gadiffer et l'autre par sa fille Blanche, aimée de Lyonnell. Les deux écus ont disparu mystérieusement et se sont retrouvés accrochés dans le palais du roi Gadiffer où discutent la reine et Lyonnell.

¹³⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXIV, 537.

qui robes ont gentes et jointes ?
 S'il sunt tel genz com il aperent,
 si net com netement se perent,
 que leur diz s'acort a leur fez,
 n'est ce grant deaus et granz seurfez ?

(*Roman de la Rose*, v.11897-904)

Le personnage formule *a contrario* l'idéal courtois : la nécessaire réunion du costume, de la parole et de l'acte sous la bannière de la loyauté et de la fidélité à soi-même. Faux Semblant incarne, lui, le véritable désordre de l'être, adoptant le faux comme principe de l'existence. Son nom même suggère une double fausseté : *semblant* évoque une réalité fictive ou l'imitation de la réalité, et *faux* le mensonge. Par ailleurs, afin de montrer l'incohérence délibérée entre ses paroles et ses actes, il use de termes vestimentaires tels que *desguisement*, *desguiseüre*, *affubler*, *manteau*, *robe* ou *habit*. La force communicative du costume et son lien à la parole, mais aussi la précarité de son message, sont résumés par la célèbre phrase du dieu Amour :

car si con tes habiz nous *conte*,
 tu *sembles* estre uns sainz hermites. (*Roman de la Rose*, v.11200-01)

Derrière la multitude et la variété des exemples, se dessine donc une évidence : l'existence d'un lien qui unit l'acte vestimentaire à l'acte du langage.

E. Le vêtement et le temps

Dans la plupart des romans médiévaux, les personnages sont habillés de façon contemporaine de l'écriture de l'œuvre. En ce sens, deux tendances coexistent dans la conception des descriptions vestimentaires. D'une part, les auteurs cherchent à rapprocher du moment présent les événements qui se sont déroulés naguère afin de les rendre plus spectaculaires, plus actuels, en annulant la distanciation temporelle.

Ainsi, les héros des romans antiques portent les armures des chevaliers du XII^e siècle, tandis que les femmes sont vêtues de *bliauts* à la mode au XII^e siècle et au début

du XIII^e. Ce choix produit son effet : la distance qui sépare les héros de l'Antiquité des contemporains de l'œuvre est effacée. Ils deviennent plus proches et la motivation de leurs actes plus compréhensible, car les descriptions vestimentaires s'inscrivent dans une démarche globale : représenter les événements d'antan comme autant de leçons pour le monde médiéval.

Mais les auteurs visent également à abolir la temporalité de l'œuvre, en cherchant à réduire l'emploi des termes qui désignent les vêtements réels contemporains de l'écriture ; au contraire, ils emploient abondamment les termes génériques dans les descriptions vestimentaires¹³¹ pour effacer toute référence temporelle et procèdent souvent à la substitution du nom des vêtements par celui de leur tissu : *vestue d'un riche drap d'or, d'un samist estoit vestue*, etc. La valeur métonymique des tissus annule toute référence temporelle précise, l'accent étant porté sur la préciosité du vêtement.

Entre le XII^e et le XIII^e siècle, on observe une légère modulation du schéma descriptif : le « moule » reste le même, mais les composantes changent. Le *bliaut* des romans du XII^e siècle se transforme en *cote* ou *robe* dans les œuvres des XIII^e et XIV^e¹³² ; la *broigne* des romans antiques est remplacée au cours du XIII^e siècle par le *haubert*¹³³ ; l'*écu* cède de plus en plus la place à la *targe*, surtout dans les romans du XIV^e. Outre remplacer les vêtements-archétypes, chaque époque en ajoute d'autres, contemporains, afin de raviver le schéma ancien. Aussi, les auteurs de la seconde

¹³¹ Voir le chapitre *Termes génériques*. Dans nos œuvres, les termes génériques sont nettement plus fréquents que les termes spécifiques, même si ces derniers sont plus variés. Dans les romans dits « réalistes », comme le *Roman du comte d'Anjou*, où en effet on observe un emploi plus important du vocabulaire vestimentaire, les termes génériques sont cependant prépondérants, la construction et l'utilisation des contextes vestimentaires obéissant au fond aux mêmes règles que dans les romans « classiques ».

¹³² Le terme *bliaut* n'est plus utilisé dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, mais on le retrouve encore dans *Le Bel Inconnu*, *L'Escoufle*, *Guillaume de Dole*.

¹³³ On en relève encore quelques occurrences dans les œuvres de la seconde moitié du XIII^e siècle (*Clariss et Laris*, *Escanor*), où le terme *broigne* s'emploie en concurrence avec *haubert*, essentiellement pour des raisons rythmiques.

moitié du XIII^e siècle et du XIV^e, insèrent-ils dans leurs descriptions les pièces contemporaines de l'équipement chevaleresque, tels le *bacinet*, la *brachiere*, la *bavière*, le *bracelet*, le *glaive*, le *pourpoint*, la *gorgiere*, etc.¹³⁴, afin de rendre les combats plus spectaculaires, tout en étant plus précis. Dans le costume civil, les nouvelles étoffes précieuses qui envahissent le marché, sont elles aussi insérées dans le récit dans le même but que les tissus d'autrefois : épater le lecteur par leur richesse et leur splendeur. Ainsi, le *samit* et le *cedal* cèdent leur place au *velours*, au *velvel*, à la *brunete* dans les romans du XIV^e siècle, même si les expressions générales comme « drap de soie » ou « drap d'or » restent d'actualité.

Cette actualité du costume passe inaperçue, car le lecteur s'appuie sur les composantes du signe qui lui sont familières afin de reconstituer immédiatement la signification de l'image. Elle ne sert donc qu'à raccourcir le temps de la perception afin de dégager le sens sans encombrer l'imagination de remarques inutiles. Le texte délimite ainsi ses propres frontières temporelles.

En somme, la temporalité du texte étant d'une nature double (le texte est un signe « de quelque chose » et « pour quelque chose »¹³⁵), le contexte vestimentaire devient porteur d'une double perspective temporelle. Imprégné de la tradition et de la rhétorique de la description, il s'adapte à la vie contemporaine de l'écriture en insérant de nouveaux termes afin de mieux rendre la signification de la description. D'autre part, il se construit à l'aide de termes à portée générique, capables de s'inscrire dans les textes futurs.

Dès le milieu du XIV^e siècle, un nouveau rapport au temps se manifeste dans les descriptions du vêtement. Bien que l'équipement militaire ait subi des modifications considérables dès la fin du XIII^e siècle, les œuvres littéraires intègrent les nouveautés

¹³⁴ Pour les références exactes dans nos romans, voir les termes cités au chapitre *Costume militaire*.

¹³⁵ H. Weinrich, *Le Temps*, cité dans P. Zumthor, *Essai la poétique médiévale*, op.cit., p. 404.

très prudemment et continuent à décrire des chevaliers vêtus à la manière d'autrefois, habillés d'un grand haubert et le visage couvert d'un heaume, ce qui n'est plus le cas dans la vie réelle. Des romans comme *Ysaïe le Triste*, *Perceforest* ou *Meliador* décrivent toujours les combats chevaleresques à l'ancienne manière, inventant un jeu d'incognito rendu possible par le heaume. Les nouveaux équipements, utilisés à l'époque sont boudés par ces romans qui ne les mentionnent que pour la piétaille¹³⁶. Les descriptions de l'armement chevaleresque deviennent ainsi chargées d'un double anachronisme : les chevaliers de l'époque ancienne à laquelle les œuvres font référence portent des pièces de l'armure contemporaines de l'écriture, mais en même temps les pièces archétypales datent d'un à deux siècles auparavant. Le vêtement matérialise, pour ainsi dire, la double référence temporelle.

Claude Gaier a consacré une brève étude¹³⁷ aux origines et aux conséquences d'un tel phénomène, en s'appuyant sur les œuvres de quelques auteurs dont l'activité rédactionnelle se situe entre le milieu du XIV^e et le milieu du XV^e siècle. L'auteur de l'article constate que tous ces auteurs s'expriment en termes similaires à propos de l'équipement chevaleresque d'autrefois, le préférant à celui de leur époque : ils regrettent son aspect qui impressionnait l'ennemi, mais aussi la richesse de l'armure, signe de la noblesse de son propriétaire. En se modifiant et en devenant ainsi moins coûteux, l'équipement a rendu la condition chevaleresque accessible à tout aspirant : « Aussy bien et aussi noblement est maintenant armé ung povre garchon qu'est ung

¹³⁶ Cf. *Claris et Laris*, v.26668 (un vilain porte un *chapel de fer*) ou le *Roman du comte d'Anjou* :

En est venus tant en la vile [l'infanterie – E.R.]

C'on lez pris a trente mile,

A lances et a arbalestes,

Vestus de *parpains*, et lez testes

Orent de *bacinés* couvertes. (v.7113-17)

¹³⁷ C. Gaier, « La nostalgie de l'armement ancien à la fin du Moyen Age: un indicateur social? », dans *Studia in honorem prof. M.de Riquer*, t.III, Barcelona, 1988, p.431-435. Ce phénomène est appelé par M. Bakhtine *l'inversion historique* (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la trad.fr.), p.294).

noble chevaliers », écrit Jehan le Bel¹³⁸. Froissart, avec un certain lyrisme, insiste lui aussi sur l'apparence extérieure des chevaliers qui éveille une émotion esthétique : « Ce estoit une grande biauté que de euls veoir, les armes, hiaumes dont on s'armoit adonc, banières et pennons resplendir au soleil »¹³⁹. Dans son *Meliador*, il laisse libre cours à ce sentiment nostalgique : il habille ses héros de grands hauberts et de heaumes¹⁴⁰ et les munit d'armes anciennes, alors même que l'armure de plates est devenue très perfectionnée, proche déjà de l'armure classique articulée du XV^e siècle. Il décrit aussi les *parures*, les pièces de l'armure sur lesquelles apparaît le blason des chevaliers, ce qui n'existe quasiment plus à son époque¹⁴¹.

À côté de l'emploi très démonstratif des termes de l'armure ancienne, le roman *Ysaïe le Triste* présente un discours explicite sur la valeur des armes et de l'armure et sur leur rôle dans l'expression de la vaillance chevaleresque. Lorsque la fée Oriande offre à Marc des armures qui possèdent la propriété magique de protéger de toute blessure¹⁴², il refuse en déclarant qu'une armure invulnérable est incompatible avec l'honneur chevaleresque qui exige de se mesurer loyalement avec l'adversaire, utilisant sa force et son savoir-faire :

"Dame, se contre ung mur me combatoye, folz serroye, et aussy serroient tout cil qui a moy combatre se vauroient, se ainsy estoie armés que vous devisés et nulle honneur n'aroye, ne eulx blasme, se sourmonté estoient, car par me proesse ne serroient sourmonté, ne par leur deffaulte ne serroye honnourés" (*Ysaïe*, § 549).

¹³⁸ Entre 1350 et 1356, voir C. Gaier, *article cité*, p.431.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁴⁰ On recense dans *Meliador* cinquante-deux occurrences de *hÿaume*, au sens littéral et figuré, contre vingt-deux seulement dans *Clariss et Lariss* qui compte approximativement le même nombre de vers. Dans le roman *Ysaïe le Triste* on en relève soixante-six.

¹⁴¹ Voir C. Gaier, *op.cit.*, p.432-433.

¹⁴² « Et Oriande fist aporer grant plenté de riches armeures, sy prinst une cotte faite de le pel d'un serpens, et dist a Marcq: "Ceste cotte vestirés, par tel condicion que nulle espee ne aultre chose ne le peut perchier, et se vous donray un haubert du quel maille ne se peut desjoindre ne estre faussee, et sy arés une coiffe de fer que ja ne serra entanmee, et ung heaume qui ne se porra en bataille estre ostés, et sy arés toudis longue allaine, et sy vous donray ung escu que ja ne serra froués ne despichiés, et une espee que ja ne serra brisyne ne de vos mains hostee, et serra brisyne ne de vos mains hostee, et serra tous vos corps sy seurement armés que en nulle partye ne porrés estre grevés, et arés ung cheval qui ja ne serra lassés, sy porrés hardiement entreprendre batailles et toutes maies costumes oster" » (*Ysaïe*, § 546).

Dans le rapport qu'entretiennent l'armure et le corps, ce dernier symbolise l'honneur, un chevalier ne doit jamais se reposer sur la solidité des protections, mais bien sur sa bravoure et son adresse : «[...] Mieulx vault dire: "Vela un boin chevalier" que dire "vella ung chevalier bien armé" » (*Ysaïe, ibid.*). On perçoit ici l'écho de la nouvelle « morale » chevaleresque qui, en réaction à l'apparition des parties renforcées de l'armure, privilégie le courage personnel et minimise le rôle des protections¹⁴³, alors que dans les romans du XIII^e siècle, l'intégrité et la solidité de l'armure ne cessent d'être louées¹⁴⁴. La nostalgie de l'équipement ancien éclipse donc les avantages des protections renforcées qui n'exigent plus du chevalier d'être aussi vigilant, fort et courageux qu'auparavant.

On constate donc au XIV^e siècle un décalage temporel qui est matérialisé dans la distance entre l'armure réelle et l'armure représentée, cette dernière étant considérée comme garante des valeurs morales chevaleresques et courtoises car, par son aspect mais aussi par sa fonction, le vêtement exprime la stabilité du monde et l'héritage des vertus du passé. Aussi le rôle du texte littéraire dans la transmission des codes et des valeurs des chevaliers d'antan est-il indéniable¹⁴⁵.

Somme toute, dans les œuvres des XIII^e et XIV^e siècles on observe une représentation du passé anachronique mais, ce qui, au XIII^e siècle, est un anachronisme

¹⁴³ A comparer avec la phrase que prononce Gauvain dans *Escanor* de Girard d'Amiens à la fin du XIII^e siècle :

Dist Gavainz: "Genz desarreées
Ne feront ja bone besoigne
Et il, biaux sire, nouz besoingne
Que nous soionmes bien garni!" (v.19022-25)

¹⁴⁴ Cf. *Escanor*, vv.2035-37, 2181-82, 3227-28, 5031-32, 5215, 19230 (*mais ses haubers le garandi*), etc. ; *Claris et Laris*, vv.679, 2126-27, etc. Par ailleurs, les descriptions détaillées des préparatifs au combat, très fréquentes dans les romans du XIII^e siècle, ont pratiquement disparu dans ceux du XIV^e, l'accent étant déplacé sur l'appréciation par le regard de l'équipement du chevalier déjà armé.

¹⁴⁵ Il serait intéressant d'étudier l'impact exact de cette vision idéaliste de la chevalerie d'antan et de son rapport avec les armures perfectionnées. Car à la fin du XIV^e siècle, cette conception idéaliste continue à hanter les esprits : Bertrand de Guesclin refuse de porter le plastron, ou « poitrine d'acier », considérant cette invention récente comme une offense à l'esprit chevaleresque (voir *Chronique rimée de Du Guesclin*, I, 65 (1383)). Voir à ce propos J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, chapitre VII, « Importance de l'idéal chevaleresque dans l'art militaire et dans la politique », Paris, Payot, rééd. 2002, p.149-167.

« naturel », résultat de la *translatio*, de la vision du présent comme « une continuité sans heurts »¹⁴⁶ du passé, que l'on traite avec « une familiarité teintée d'irrévérence », devient dans les romans du XIV^e siècle un anachronisme délibéré¹⁴⁷, une réflexion sur le décalage temporel qui signale une nouvelle appréhension du temps écoulé comme « l'irréversible enfouissement du paradigme perdu »¹⁴⁸ et qui annonce la Renaissance¹⁴⁹.

1. LES CYCLES DE LA VIE

La situation sociale du personnage ainsi que sa valeur en tant que membre de la société sont évaluées d'après son costume, la temporalité s'y mêle quant au jugement sur la qualité du costume selon son aspect. Cependant l'échelle des valeurs n'est pas la même, voire opposée, par rapport au costume civil et à celui militaire. Car dans le costume civil c'est la fraîcheur de la robe, la robe *novele*, qui est appréciée. Les narrateurs le notent fréquemment :

Atant droit ou palés monterent,
Dui escuier le[s] desarmerent,
Puis lor aportent .II. ma[n]tiax
D'escarlate fres et nouviaux. (*Claris et Laris*, v.25162-65)¹⁵⁰

¹⁴⁶ E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, trad. C. Carme, Paris, Gallimard, 1969, ch. IV, p.87.

¹⁴⁷ Ces deux types d'anachronisme sont présents dans le roman de *Perceforest*, du fait de ses « prétentions historiographiques » ; cf. « Tantost après il parti ung chevalier de la chambre, moult noblement *vestu selon le temps de lors* » (III^e partie, t.2, XXXIII, 539-41). Comme le remarque C. Ferlampin-Acher, « l'idéalisation du passé se fait sur le mode de la nostalgie, sans que cette attitude soit très originale et paraisse incompatible avec la *translatio* » (« *Perceforest* et le Temps de l'(h)istoire », dans *Dire et penser le temps au Moyen Age : Frontières de l'histoire et du roman*. Etudes recueillies par E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006, pp.193 et 205).

¹⁴⁸ E. Garin, *id.*, *ibid.*

¹⁴⁹ Cf. F. Lestringant : « La Renaissance ajoute une prise de conscience nouvelle qui dramatise et approfondit le deuil jusqu'alors supporté avec insouciance » (*Images de l'Antiquité dans la littérature française : le texte et son illustration*. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII les 11 et 12 avril, 1991, Paris, Presses de l'ENS, 1993, p. 9).

¹⁵⁰ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv.855, 1161, 2137-38 ; *Claris et Laris*, vv.3010, 14079 ; *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 987 ; *Meliador*, v.30057.

A l'inverse, un vêtement vieux et déchiré en dit long sur son propriétaire : *Pauvreté et Avarice* du *Roman de la Rose*, personnifications des gens se trouvant en bas de l'échelle sociale et humaine, sont enveloppées de haillons usés :

cote avoit viez et derompue [...]

et plaine de viez paletiaus (*Avarice*, v.208, 211)

...el n'avoit c'un viez sac estoit,

tot plain de mauvés paletiaus. (*Pauvreté*, v.446-447)

Quant à l'équipement militaire, au contraire, l'armure usée est privilégiée, car l'usure est une preuve de la vaillance du chevalier. Dans *Le Bel Inconnu*, lorsque Guinglain entre dans la cour du château où l'épreuve de l'*esprevier* l'attend, les habitants se questionnent sur son identité. Sans connaître son nom, ils jugent de sa valeur sur l'aspect de son armure :

Chevalier, borjois et sergant ;

Dames et puceles issoient

De lor ouvriers, et demandoient

Del chevalier qui il estoit,

Qui l'esprevier querre venoit.

Pluisor respondent: « Ne savons;

Mais itant dire vos poons

Que ses elmes est effondrés;

Bien pert qu'il a esté portés:

Maint chevalier i ont feru.

Molt est enclé¹⁵¹ en son escu,

De cols d'espees est orlés:

Et ses haubers est descloés ».

Ce dist cascuns sans devinaille:

« Il est bons chevaliers, sans faille ».

(*Bel Inconnu*, v.1660-74)¹⁵²

De la même façon, dans le roman *Ysaïe le Triste*, une dame à qui le héros propose son aide, refuse sous le prétexte que, à regarder l'aspect flambant neuf de ses armures, il est un chevalier inexpérimenté :

« Je le say, fait elle, a vo harnois et a vostre escu qui est tous neuf et enters.

Gaires n'est embesongniés » (*Ysaïe*, § 43)

Au premier abord il peut paraître que les deux valeurs ne sont pas de la même catégorie. Car la robe nouvellement confectionnée est un signe de richesse, donc d'un

¹⁵¹ "Trou, encoche" (*Glossaire* de l'édition).

¹⁵² Voir aussi *Ysaïe*, § 42, cité *surpa*.

statut social élevé, alors que l'armure usée est celui de la valeur guerrière, donc de l'habileté et du courage. Mais d'une part, malgré la différence substantielle (valeurs matérielles / valeurs morales), le critère neuf / usé sélectionne le meilleur du groupe ; d'autre part, un vêtement nouveau offert à un chevalier hébergé dans le château, est aussi un signe de la générosité, donc de la valeur morale.

Les vêtements liés aux étapes de la vie, même s'ils ne sont pas spécifiés, apparaissent dans nos romans de manière ponctuelle. Ainsi, les robes de mariées sont généreusement décrites dans les romans qui ne gâtent pas le lecteur par l'abondance de descriptions vestimentaires, elles attirent l'attention sur le passage obligatoire et richement décoré de la vie de pucelle au statut de femme mariée. De même, le détaillement de l'adoubement d'un jeune chevalier, avec l'énumération des pièces de l'équipement dont il est muni pendant le rite, met en évidence le changement de statut social mais aussi l'initiation d'un *juvène* passant à l'âge adulte.

2. LE VÊTEMENT ET L'HISTOIRE

a. *Mémoire collective*

Depuis longtemps, la mémoire est représentée comme une boîte, un coffre, une armoire, un écrin qui protège un trésor « que l'on garnit » [...] « ou que l'on pille »¹⁵³. Qu'en est-il du vêtement qui, loin d'être secret, caché du regard des incultes, s'expose au contraire à la vue de tous?

« Le vêtement se comporte comme une institution : dans l'histoire concrète des peuples, une forme de costume une fois trouvée ne meurt pas facilement ; quand elle

¹⁵³ La mémoire est une petite boîte chez Hugues de Saint-Victor dans le *Didascalicon* (livre III, ch. 11, « De memoria »). Elle est souvent comparée à un livre aux XIV^e et XV^e siècles (voir J. Cerquiglini-Toulet, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, 1993, p.126-130).

acquiert droit de cité sur une épaisseur suffisante de temps et d'espace, elle exprime quelque chose de beaucoup plus profond qu'une fantaisie artificielle »¹⁵⁴. Ces paroles d'Edgar Haulotte sont aisément applicables au costume médiéval, car malgré des modifications secondaires, celui-ci manifeste une stabilité dans sa forme fondamentale, ce qui permet de le considérer comme un élément essentiel du style de vie.

Le vêtement est présent dans les œuvres littéraires en tant que support d'écriture de l'histoire capable de transmettre le savoir aux générations à venir. Dans le *Roman de la Rose*, la robe de Richesse représente le savoir séculaire et la sagesse, à une époque où la bourgeoisie commençant à rivaliser par sa richesse avec la noblesse, cette dernière s'approprie l'histoire et exhibe les racines lointaines de sa lignée. La robe de Richesse est ornée d'*estories de dus et de rois* (v.1058), ce qui l'assimile aux blasons chevaleresques qui, dès la fin du XIII^e siècle, deviennent héréditaires et symbolisent l'histoire familiale¹⁵⁵. Mais la tenue de Richesse est marquée par une autre forme de mémoire: la mémoire littéraire. Par la beauté de son tissu et de ses ornements, elle évoque l'ancienne rhétorique et notamment l'art du portrait. Mise en abyme de l'œuvre de Guillaume de Lorris, cette robe conserve et porte vers l'avenir la richesse et la lumière de la composition littéraire¹⁵⁶.

Ici comme ailleurs, la mémoire collective est confiée à une femme, parce qu'elle incarne l'immobilité et la stabilité. Elle fait le lien avec le passé, par opposition aux chevaliers, installés dans le présent et tournés vers le futur de l'aventure¹⁵⁷. Mais à

¹⁵⁴ E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, op.cit., p.9.

¹⁵⁵ Dans les romans de la fin du XIII^e siècle, les signes héraldiques ne sont pas encore présentés comme héréditaires. Dans *Claris et Laris*, la fée Madoine pourvoit deux chevaliers des armes de Loth, père de Gauvain, et du roi Urien, père d'Yvain, ces armes étant différentes de celles des deux héros. Au XIV^e siècle, dans *Ysaïe le Triste*, la reprise par un fils des armes de son père est mentionnée (*Ysaïe*, § 153).

¹⁵⁶ Cf. l'article de R. Dragonetti, « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose* », dans *Mélanges R. Bezzola*, Berne, 1978, p.107.

¹⁵⁷ On pense à Marthe du roman *Ysaïe le Triste* qui, en perpétuant la tradition du « livre » d'Yseut, lègue au futur le récit de son aventure amoureuse.

la différence des femmes gardiennes de la mémoire, par l'écrit ou l'image¹⁵⁸, Richesse porte littéralement l'histoire sur elle.

Marthe est une autre figure de gardienne, celle des valeurs courtoises qui tendent à disparaître. Elle transmet à la fille du roi Estrahier des recettes de séduction, « choses qui puissent plaire a son amy », parmi lesquelles elle cite un changement fréquent de toilette :

Lors pense on a bel aller, a bien parler et a apoint avoir maniere, en ly mettre en lieu ou il le puist veoir ly faire achointe de ceulx qui hantent entour son amy, pour quoy aultrez puissent rapporter de lui aucun bien, et de souvent cangier abis » (*Ysaïe*, § 288).

Le vêtement est donc capable de servir de support à la transmission du savoir (faire) à la fois manuel et historique¹⁵⁹. Pittoresque, il est même appelé à expliquer la topologie d'un lieu, comme dans *Perceforest*, où la *senefiance* du nom du royaume de Cornuaille, anciennement Cornubie, est donnée de la façon suivante: « Et eut ce nom pour les douse chevaliers qui portoient les armes cornues... »¹⁶⁰ Le vêtement s'apparente en cela à des objets sujets d'*ecphrasis* dans les romans courtois, où la description est souvent prétexte à se rappeler une histoire connue, celle de Tristan, de Pâris et Hélène ou d'Alexandre. Ces images, loin de simples divagations, sont présentes pour faire le lien, pour introduire l'histoire, même mythique, dans la vie contemporaine, pour assurer l'héritage et la stabilité du monde. Même si elles sont manifestement anachroniques, elles ont une raison d'être dans le roman, car

¹⁵⁸ Cf. le sanctuaire des fées dans *Ysaïe le Triste*, où tous les épisodes de l'histoire de l'humanité sont représentés et sauvegardés en images, ou encore la mémoire « de l'humanisme » des fées dans *Perceforest*, « éternelles, elles sont aptes à incarner cette humanité qui perdure » (C. Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le Temps de l'(h)istoire », dans *Dire et penser le temps au Moyen Age*, *op.cit.*, p.207).

¹⁵⁹ Le vêtement « narratif » sert aussi à désigner le héros, à l'inclure dans la lignée des personnages illustres, à signaler sa destinée. Dans *Galeran de Bretagne*, le *drap* qui sert à envelopper l'enfant abandonné au début du roman, où sont *pourtraïtes* les amours de Floire et Blanchefleur, de Paris et Hélène, désigne l'apparition d'un nouveau héros, ce qui est exprimé à la fin de la longue description de l'étoffe (v.507-558):

Bien pourra l'en du drap veoir,
L'enfant est né de grand pouoir (v.557-558)

¹⁶⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.1, IV, 176-181.

l'anachronisme des décors, des mœurs, des comportements religieux ou socio-culturels permet de projeter dans un passé prestigieux, en une sorte de préfiguration idéale, ce que devraient être le présent, la « modernité » des écrivains et de leur public¹⁶¹.

Dans nos romans, cet anachronisme est généralement observé dans les œuvres du XIV^e siècle. Lorsque les modifications de l'équipement chevaleresque se produisent, les descriptions vestimentaires, notamment celles des combats, restent les mêmes. Le texte littéraire, grâce à la mémoire vestimentaire, devient le vecteur des valeurs de la chevalerie, car durant deux siècles la littérature a tellement su valoriser l'armure et lui associer les valeurs chevaleresques qu'elles se sont retrouvées indissociables. Élément de la mémoire collective, l'ancien armement devient indissociable des valeurs d'antan, sauvegardées et transmises par le biais des descriptions vestimentaires.

b. Histoire personnelle

Même si au Moyen Âge l'une des principales fonctions du vêtement est de situer l'homme en tant que membre d'un groupe et d'afficher cette appartenance, son rôle dans l'histoire personnelle n'est pas moins important. Presque invisible dans le domaine du costume civil, à l'exception des cas où le vêtement joue un rôle significatif dans la découverte du personnage, l'histoire personnelle est signifiée amplement par le costume militaire. En tant que telle, l'armure signale l'appartenance d'un homme à l'élite guerrière, mais depuis les romans de Chrétien de Troyes, depuis *La Queste del Saint Graal*, on voit grandir le rôle de la quête personnelle et de la destinée du héros, dont l'aspect de l'armure reflète les étapes.

¹⁶¹ Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p.294-295.

L'histoire personnelle d'un chevalier est inscrite sur son armure, littéralement et métaphoriquement. D'abord, l'état de l'équipement et ses armoiries indiquent s'il s'agit d'un nouvel adoubé ou bien d'un chevalier expérimenté. Les protections flambant neuves trahissent la jeunesse et l'inexpérience. Si ses *armes* sont *plaines*, c'est-à-dire d'une seule couleur, blanche ou autre¹⁶², sans dessin, elles désignent un *chevalier noviaus*, qui a été adoubé il y a moins d'un an¹⁶³. Après avoir gagné tournois et batailles, le nouveau chevalier conquiert la renommée et l'estime ; son blason, comme une feuille blanche, se couvre alors de signes qui traduisent ses qualités acquises. Ce seront ces armes sous lesquelles on l'identifiera pendant le combat, qui deviendront une identité de substitution et qui feront sa gloire jusqu'au jour où il souhaitera révéler son vrai nom¹⁶⁴. Les armoiries ont un rapport avec l'histoire personnelle du héros, car souvent elles affichent le « programme de vie » du chevalier : elles annoncent son passé, son état présent ou bien le projettent dans l'avenir, signalant le but qu'il s'est fixé.

La divergence entre le nom et le surnom du héros révèlent l'importance de la quête individuelle. Dans *Perceforest*, après avoir gagné l'un des douze tournois du Château aux Pucelles, le vainqueur, qui combat sous un nom et des armes d'emprunt, est sollicité par l'assemblée pour révéler son véritable nom et son origine. Le nom qu'il prononce, par la ressemblance sonore, rappelle celui de son père et/ou de son frère cadet, présent ici-même. L'aventure étant terminée pour ce chevalier, il se retourne vers

¹⁶² Cf. dans *Escanor*, vv. 4730-31, 4735-37, 5001-02. Voir aussi les armes blanches de Lancelot dans *Lancelot en prose* (t.VII, XXII, 6-8, p.264-265). Dans *Escanor*, Keu, adoptant un blason vermeil, simple, est appelé *chevaliers noviauz* (v.3283). Voir aussi un cas similaire dans *Claris et Laris*, v.13059-83, où les chevaliers, pour conserver leur incognito, adoptent des armoiries *qui toutes d'un seul tein seront*, en précisant qu'ils veulent se mettre comme des « chevaliers nouveaux » qui ont été adoubés il y a moins d'un an.

¹⁶³ Voir *Escanor*, vv.3482-83, 15190-91 ; *Claris et Laris*, v.13074-79.

¹⁶⁴ Le roman de *Perceforest* explicite un tel comportement : « ... Je vous advertis que plusieurs chevaliers hantent en la court du roy Perceforest qui ne dient jamais leurs noms, ainchois sont nommez par plusieurs surnoms qu'ilz ont acquis ou par les armes qu'ilz portent, ou par aucuns haulz fais qu'ilz ont achievez par leurs haultes et souveraines proesses. » (III^e partie, t.2, XXXIV, 632 sqq)

ses racines en dévoilant le nom qui le situe par rapport à sa lignée ; le nom est un lien qui vient du passé, alors que le surnom et les armoiries représentent le présent et le futur¹⁶⁵.

La littérature romanesque décrit fréquemment des situations où les chevaliers adoptent des armoiries provisoires pour un ou plusieurs tournois afin d'accomplir une tâche précise¹⁶⁶. Dans des romans comme *Escanor* ou *Claris et Laris*, le choix des armoiries de substitution semble être réfléchi et significatif¹⁶⁷, alors que dans *Perceforest*, l'accent est déplacé sur la dissimulation du blason initial, car il arrive que les héros de ce roman changent d'armes plusieurs fois au cours de la narration. Cette *mise en abyme* de la personnalité a un rapport avec l'histoire où le constant (le vrai nom) est rejoint par le provisoire (les armoiries initiales) et le « surprovisoire » (les armoiries additionnelles). Un tel enchaînement de noms d'emprunt relève d'un véritable jeu de pistes, éclairé, au grand bonheur du lecteur, par le narrateur ; ce multiple changement constitue une écriture de l'histoire personnelle du héros qui refuse l'échec.

Doté d'un fort pouvoir suggestif, le vêtement peut exprimer les liens d'amour ou de parenté, comme c'est le cas dans le *Roman de la Rose*, où les amants Déduit et Leesce affichent leur union étant habillés de vêtements fabriqués dans la même étoffe :

D'un samit portret a oisiaus,
qui estoit toz a or batuz,
fu ses cors richement vestuz. (*Deduit*, v.818-820)

¹⁶⁵ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 642-645 : « Et combien que l'en m'ait par cy devant nommé le Chevalier a la Fleur de Lis, si suis je appellé par mon droit nom Thoas, filz au roy Thoagés des Mons ».

¹⁶⁶ Cf. Keu et Brian des Iles dans *Escanor* et la majorité des chevaliers dans *Perceforest*.

¹⁶⁷ Dans *Escanor*, Keu change d'écu deux fois, les deux étant des armes *plaines*, *con chevaliers nouviaux* (v.3483), Brian des Iles adopte également des armoiries blanches (v.15188-91). On relève un cas similaire dans *Claris et Laris*, v.13059-83. Derrière l'envie de repartir « à zero » se cache celle de ruser : affichant son inexpérience, le héros vise à endormir la vigilance de son adversaire ; dans le cas de Keu, s'y ajoute un doute dans ses capacités guerrières face aux joueurs célèbres (cf. R. Trachsler, édition critique du roman *Escanor*, Genève, Droz, 1994, p.71).

D'un samit, qui toz ert dorez,
 fu ses cors vestuz et parez,
de quoi ses amis avoit robe,
 si en estoit assez plus gobe. (*Leesce*, v.859-862)

De la même manière Phenonée du roman *Meliador* de Jean Froissart se fait fabriquer une robe aux armoiries du chevalier dont le courage et la force l'ont convaincue lors d'un tournoi :

Trop bien li plest a sa samblance
 Li devis de la dame blanche,
 Et dist que, pour l'amour de li,
 Elle en portera une ossi... (v.13472-75)

Le vêtement exprime aussi la filiation entre le père et le fils, par des détails du costume ou par les gestes de manipulation des vêtements, comme c'est le cas dans *Le Bel Inconnu*, lorsqu'au début du roman, à l'arrivée à la cour du roi Arthur, le protagoniste se débarrasse de ses armes et reçoit un manteau des mains de Gauvain¹⁶⁸. Plus tard, lorsque le héros part à l'aventure, c'est le même Gauvain qui lui fait apporter son armure et lui prête son écuyer (v.265-271). Le manteau de la première scène, dépassant la simple fonction de manteau d'«hospitalité», atteint une dimension symbolique : il rappelle l'essentiel devoir parental, qui est de protéger ses enfants des agressions extérieures¹⁶⁹. Lorsqu'au départ du *Bel Inconnu*, Gauvain lui fournit une armure et un écuyer et lui donne l'écu et la lance, par ce geste symbolique, il accomplit aussi son devoir paternel : il munit son fils, futur guerrier, du harnois nécessaire pour qu'il puisse combattre. La symbolique des armes lui conférant de la force, ce geste se substitue ainsi à celui de la bénédiction¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Gavains li cortois li porta
 Un chier mantel qu'i afubla (*Bel Inconnu*, v.93-94)

¹⁶⁹ On se rappelle immédiatement le geste de la Vierge Marie noté par Luc, lorsqu'elle couvre le nouveau-né Jésus de langes pour le protéger : « Elle l'enveloppa de langes (*sparga noûn*) et le coucha dans une crèche... » (Lc 2, 7)

¹⁷⁰ Gavains lor li fist aporter.
 Isnelement se fait armer:
 Ses cauces lace, l'auberc vest,
 Et en son cief son elme trest,
 Puis est montés en son destrier.

L'insistance avec laquelle le narrateur unit les deux héros par le gestuel symbolique de la reprise et de la remise des vêtements et des armes, met ces derniers au centre significatif de la quête qui est la recherche identitaire. Etroitement lié à la personne, le vêtement possède ici un pouvoir de suggestion incontestable. La méconnaissance du nom, de la véritable identité, le silence comme préservation de cette identité, sont relayés par la présence des vêtements, dont la manipulation à deux reprises dans ce contexte acquiert un sens « héréditaire ».

F. Le vêtement et l'espace

La dimension spatiale des vêtements occupe peu de place dans nos romans, mais son apparition en est d'autant plus signifiante. En effet, au moment où émergent la topographie des villes et les itinéraires des voyages dans les romans qu'on appelle « réalistes », l'inscription du costume dans l'espace demeure peu fréquente dans les romans de tous les genres. Ce déficit peut être lié à la spécificité de la fiction qui, plus que copier un vêtement réel, vise à exprimer une idée¹⁷¹.

Les mesures spatiales propres au costume réel, telles les oppositions court et long, fin et épais ou large et étroit, ne possèdent pas la même valeur dans la littérature de fiction. Pour les œuvres à portée didactique comme le *Roman de la Rose*, la surmesure, c'est-à-dire le « trop » importe davantage : un vêtement trop court est

Gavains li baille un escuier,

Son escu li porte et sa lance. (*Bel Inconnu*, v.265-271)

¹⁷¹ Cf. P. Zumthor : « Mais elle [la description] n'est jamais exhaustive et, même largement développée, reste ainsi allusive. Elle procède par juxtaposition de détails, affectés de marques qualitatives, mais sans indices de volume ni de proportions » (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p.420). *Ibid.* : « La perspective véritable n'est pas sentie comme spatiale : elle réside dans les profondeurs insensibles, dans l'arrière-monde d'où peut surgir à tout instant l'analogie allégorique ».

provoquant et audacieux¹⁷², trop long, il est orgueilleux¹⁷³, trop fin ou trop moult, près du corps, il est condamnable ou admirable :

Cele robe couteuse et chiere
 qui si vos fet haucier la chiere,
 qui tant me grieve et atahine,
 tant est longue et tant vos trahine,
 por quoi tant d'orguell demenez...

(*Roman de la Rose*, v.8815-19)¹⁷⁴

C'est le corps qui représente la mesure de l'espace dans nos textes. Le vêtement parfait doit être à [sa] *mesure*¹⁷⁵ et cette intimité est exprimée par le verbe *enfourmer*, qui est appliqué au chaperon, aux gants ou aux pièces de l'équipement militaire¹⁷⁶. Dans les descriptions classiques de la tenue, qui suivent un mouvement descendant, comme dans les descriptions raccourcies des romans plus tardifs, l'accent est placé fréquemment sur la ceinture, afin d'ajouter un point final sur le centre du corps et de « mettre de l'ordre » dans le costume¹⁷⁷.

Lorsqu'il apparaît dans les descriptions vestimentaires, c'est l'espace environnant le corps qui est mis en valeur pour montrer la manière dont est porté le vêtement :

Et s'ele est tex que mantel port,
 si le doit porter de tel port
 qu'il trop la veüe n'anconbre
 du bel cors a cui il fet onbre;
 et por ce que li cors mieuz pere,
 et li teissuz don el se pere,
 qui n'iert trop larges ne trop grelles,
 d'argent dorez, a menuz pelles,
 et l'aumoniere toutevoie,
 qu'il rest bien droiz que l'an la voie,
 a .II. mains doit le mantel prandre,
 °les braz eslargir et estandre,
 soit par bele voie ou par boe;

¹⁷² *Roman de la Rose*, v.13520-23.

¹⁷³ Cf. la robe de Fortune, v.6091-6103.

¹⁷⁴ Voir *Roman de la Rose*, v. 13049-550, où la Vieille donne des conseils sur le choix des matières et des formes du vêtement afin de cacher les défauts du corps.

¹⁷⁵ Cf. *Bel Inconnu*, v.165 ; *Meliador*, v.213

¹⁷⁶ Cf. *Roman de la Rose*, v.8466 : *Maus ganz de mes mains enformoi*.

¹⁷⁷ Voir *Bel Inconnu*, v.5166-69 ; *Roman de la Rose*, vv.1066-84, 2143-44, 3414-20 ; *Roman du comte d'Anjou*, v.2991-97 ; *Claris et Laris*, v.14471.

et li souviagne de la roe
 que li paons fet de sa queue:
 face ausinc du mantel la seue,
 si que la penne, ou vere ou grise,
 ou tel con el l'i avra mise,
 et tout le cors en apert montre
 a ceus qu'el voit muser encontre.

(*Roman de la Rose*, v.13525-

44)

Dans les combats chevaleresques, le haut et le bas sont toujours indiqués par rapport aux pièces de l'armure qui participent à la bataille, faisant du corps des adversaires, pour un court moment, le centre de l'univers : l'affrontement n'en est que plus spectaculaire.

G. Le vêtement et la Somme du monde

La propriété essentielle du vêtement est la protection du corps contre le froid et des intempéries. Mais, dans la réalité ou dans la fiction, le vêtement se charge quelquefois d'un sens métaphorique ou symbolique qui permet au narrateur de délivrer des informations approfondies sur la personnalité du héros. Chaque élément, à commencer par le tissu et jusqu'au moindre accessoire devient alors signifiant.

Près du corps, le vêtement constitue une frontière entre l'identité de la personne, son « moi » et le monde extérieur. Le costume médiéval affiche donc à la fois l'identité sociale du personnage, son souci esthétique et ses qualités morales, mais il peut jouer aussi le rôle inverse et représenter une propriété que le personnage endosse en s'enveloppant du vêtement.

Mettre un vêtement c'est donc aussi s'envelopper d'une partie du monde. Cette conviction d'acquérir des pouvoirs particuliers en revêtant un vêtement qui représente la diversité du monde, est très ancienne : on la retrouve chez les peuples primitifs, pour

qui le vêtement ou les signes équivalents (tatouages ou masques), ainsi que les dessins animaliers ont une valeur fondamentale pour se situer dans l'univers : la capacité de l'homme d'appivoiser la nature par sa figuration¹⁷⁸.

Dans la littérature de fiction, les vêtements porteurs d'une image qui résume le monde sont fréquents. Ils réunissent et affichent le savoir, la prospérité dans la diversité, mais aussi l'étrange, que ce soit par la couleur, le dessin ou la matière. De la même manière que le dessin qui, par le tissage ou la broderie, devient la propriété de l'étoffe et est immobilisé dedans¹⁷⁹, l'homme dompte le monde extérieur et la nature, en entourant le corps de leur image.

Ainsi, lorsqu'il revêt la robe représentant les quatre sciences du *quadrivium*¹⁸⁰, Erec se dote d'une sagesse éternelle en même temps qu'il affiche au monde cette possession qui l'élèvera au rang des rois-magiciens, à côté du roi Arthur. Ornée d'une doublure confectionnée de fourrures de bêtes d'Inde, *berbioletes*, la robe marque le clivage du connu et de l'étrange, du multiple et de l'unique, unissant l'apprentissage et la possession du monde extérieur à travers le savoir magique¹⁸¹.

La robe de Blonde Esmerée dans le *Bel Inconnu*¹⁸² est une variation au féminin de la robe d'Erec. Elle lui ressemble par son encyclopédisme et par l'envie de réunir le

¹⁷⁸ Voir E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, op.cit., p.12.

¹⁷⁹ Cf. dans *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes insiste sur la pénétration du dessin dans le tissu :

Cesteovre fu ou drap portraite
De quoi la robe Erec fu faite,
A fil d'or ovree et tissue. (v.67883-85)

¹⁸⁰ *Erec*, v.6727-6801.

¹⁸¹ Sur la robe d'Erec voir J. Le Goff, « Quelques remarques sur les codes vestimentaire et alimentaire dans *Erec et Enide* », dans *La Chanson de geste et le Mythe carolingien, Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, repris dans « Code vestimentaire et alimentaire dans *Erec et Enide* », dans *Imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1991, p.188 sqq. ; A. Planche, « Les robes de rêve. Robe de roi, robe de fée, robe de fleurs, robes du ciel », dans *[Le] Vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p.73-91 ; S. Sturm Maddox, D. Maddox, « Description in medieval narrative vestimentary coherence in Chrétien's *Erec et Enide* ». *Medioevo romanzo*, 1984 ; M.-M. Castellani, « Mythe et représentation du monde : la robe d'Erec, dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes », dans *Uranie*, n° 1 : « Mythe et Création », Villeneuve-d'Ascq, 1991, p.104-117.

¹⁸² v.5141-5169.

réel, l'exotique et le merveilleux dans la démonstration imagée du pouvoir sur les forces de la nature¹⁸³ :

En une canbre encortinee
 S'en est dont la roïne entree.
 Illueques se fait atoner
 De chiere reube d'outre mer,
 Qui tant estoit et biele et riche
 Qu'en tot le mont n'ot cele bisse,
 Caucatri, lupart, ne lion
 Ne serpent volant, ne dragon,
 N'alerion, ne escramor,
 Ne papejai, ne espapemor,
 Ne nesune bieste sauvage
 Qui soit en mer ne en bocage,
 Que ne fust a fin or portraite;
 Molt estoit la roube bien faite.
 El mantiel ot pene de sable,
 Qui molt fu bone et avenable;
 Li orles estoit de pantine:
 Ço est une beste mairine,
 Plus osuef flaire que canele,
 Ainc ne fist Dius beste si biele;
 Dalés le mer paist la rachine,
 Et porte si grant medechine
 Qui sor lui l'a ne crient venin,
 Tant le boive soir ne matin. (*Bel Inconnu*, v.5141-64)

A l'inverse de la robe d'Erec, miroir de la science, la robe de Blonde Esmerée est une image du monde de la nature, et plus précisément de la faune, réelle et imaginaire. En effet, la longue énumération, à l'instar des noms omis, dont l'exhaustivité est soulignée par le conteur, tend à représenter un tout¹⁸⁴. Transformée en guivre avant d'être libérée par un baiser, elle a conservé un pouvoir sur le monde animal qu'elle affiche par son vêtement. Des animaux irréels, *portraits a fin or*, des pelleteries qui ornent la robe, joignant le réel au fantastique, sont une preuve matérielle du pouvoir dont elle tire la vertu magique de se préserver contre le poison. La robe est

¹⁸³ Sur la ressemblance des deux robes, voir C. Ferlampin-Acher, *La fée et la guivre*: « Le Bel Inconnu » de Renaut de Beaujeu, *op.cit.*, p.XXXIX.

¹⁸⁴ Cette robe s'apparente à celle de Briséida du *Roman de Troie*, qui semble être un résumé de la nature (v.13333-409). Voir aussi le drap qui couvre le nourisson dans *Galeran de Bretagne*, sur lequel

Il n'est belle fleur ni bien facte
 Qui ne fust ou quartier pourtraicte (v.537-538)

ornée d'une ceinture brodée d'or qui apporte une touche finale à la tenue et met de l'ordre, tel le soleil, dans cet univers hétéroclite¹⁸⁵.

Expression des liens qui unissent les deux héroïnes du *Bel Inconnu*, cette robe possède une réplique : la chambre merveilleuse de sa rivale, la fée aux Blanches Mains¹⁸⁶. L'abondance et la variété des étoffes qui la tapissent¹⁸⁷ rivalisent avec une multitude de pierres précieuses¹⁸⁸, dont le jeu multicolore rappelle la queue de la guivre, et avec des images du monde animal qui prétendent à l'exhaustivité en des termes presque identiques à ceux de la robe de Blonde Esmerée :

Tant fu bien fais et tant fu bials
Qu'en tout le mont, ne en la mer,
N'a bieste c'on sace nonmer,
Poisson, dragon, n'oïssel volant,
Ne fust ouvrés el pavement.

(v.4764-68)

Qui tant estoit et biele et riche
Qu'en tot le mont n'ot cele bisse, [...]
Ne nesune bieste sauvage
Qui soit en mer ne en bocage,
Que ne fust a fin or portraite.

(vv.5145-46, 5151-53)

La chambre aussi est dotée d'un pouvoir magique : la fragrance qui la remplit a la vertu de guérir le mal et la *dolor* de celui qui accepte d'y passer un moment.

Malgré cette ressemblance frappante entre la robe et la chambre, réunies dans la même intention d'appriivoiser le monde par la représentation des espèces et des matériaux, elles diffèrent fondamentalement : en effet, la chambre est un espace qui renferme le savoir secret, dont l'accès n'est autorisé qu'aux élus, tandis que le savoir et le pouvoir de Blonde Esmerée ne sont pas occultés : au contraire, il sont destinés à tous, car elle s'apprête à devenir l'épouse légitime d'un chevalier de la cour du roi¹⁸⁹.

¹⁸⁵ *Et d'une çainture de soie, / A or broudee tot entor, / Si s'en estoit çainte a un tor / Molt cointement la damoisele.* (v.5166-69)

¹⁸⁶ *Bel Inconnu*, v.4729-68.

¹⁸⁷ *Draps de soie, / Bofus roiés, osterins pers, / Tires, pales et siglatons/ Dyapes et bons bogerans [...], pale de Costantinoble.*

¹⁸⁸ Et desous ert tote pavee
De cieres presieuses pieres
Dont i ot de maintes maniere:
Esmerades, safirs eslis,
Et calcedonies et rubis,
Il i ot de maintes colors. (v.4756-61)

¹⁸⁹ Même si Blonde Esmerée revêt la robe dans une *canbre encortinee* (v.5141), cf. la chambre de la fée aux Blanches Mains : *D'un pale de Constantinoble / Estoit la chambre encortinee* (v.4754-55).

Cependant, enveloppant le corps éphémère, la robe souffre du temps terrestre, alors que la chambre secrète, libre des liens corporels, demeure un symbole de l'éternité.

Ces robes magiques ou encyclopédiques, qui cherchent à englober et à apprivoiser le monde extérieur, trouvent leur écho dans les vêtements *extra-ordinaires*, comme la *robe novele* dont se pare la Terre au printemps, aux couleurs et aux fleurs innombrables¹⁹⁰, ou encore l'habit dieu Amour qui réunit les couleurs et les formes, la flore et la faune en un seul et unique vêtement où se miroite toute la beauté du monde¹⁹¹.

H. Toute la beauté de ce monde

1. LA ROBE AU SUPERLATIF : UNE ESTHÉTIQUE DE LA LUMIÈRE

Le sentiment esthétique au Moyen Age se définit en trois mots : harmonie, ordre et lumière¹⁹². Entre la beauté intelligible des proportions et la beauté sensible de la lumière et de la couleur, le XIII^e siècle privilégie nettement cette dernière¹⁹³. La beauté physique naturelle d'une femme illumine son visage comme un reflet de la beauté divine : dans les œuvres littéraires, la beauté physique féminine est souvent présentée en termes de don, de Dieu ou de la Nature, qui lui confèrent un brin de leur lumière :

Ma dame n'auroit de richece

¹⁹⁰ lors devient la terre si gobe
 qu'el velt avoir novele robe,
 si set si cointe robe feire
 que de colors i a .C. peire;
 l'erbe et les flors blanches et perses
 et de maintes colors diverses. (*Roman de la Rose*, v.59-64)

¹⁹¹ *Roman de la Rose*, v.874-901.

¹⁹² Voir E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op.cit., t.2, p.5.

¹⁹³ Au sujet de la lumière dans la littérature médiévale, voir J. Frappier, « Le thème de la lumière de la *Chanson de Roland* au *Roman de la Rose* », dans *Histoire, mythes et symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p.181-198 ; *Feu et lumière au Moyen âge I et II*, travaux du Groupe de recherches Lectures médiévales, Université de Toulouse II, Toulouse, Ed. universitaires du Sud, 1998 ; H. M. Huber, *Licht und Schönheit in Wolframs "Parzival"*, Zürich, Juris, 1981 ; M. Tyssens, « Une si granz clartez », *Le Moyen Age*, t.69, 1963, p.299-313.

Que la biauté et la noblece
De coi Diex l'a enluminee (*Escanor*, v.9227-29)

Dans le *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris met en équation directe la beauté et la lumière, peignant une de ses fameuses allégories :

cele dame avoit non Biautez [...]
el ne fu oscure ne brune,
mes reluisant come la lune
envers qui les autres estoilles
resemblent petites chandailles. (vv.992, 995-97)

Le vêtement souligne la beauté naturelle, signe de noblesse, mais lui-même est doté d'une lumière qui rend la beauté plus éclatante encore. L'or des riches étoffes et des accessoires qui scintillent au soleil, les pierres précieuses qui captent la lumière du jour et la transforment en couleur, les tissus multicolores qui génèrent des contrastes – le costume est appelé à rehausser la beauté d'une femme, la doter d'une auréole de divinité. Les épithètes hyperboliques aident à monter vers les hauteurs de la beauté céleste et à la fois relever la beauté terrestre, attirer l'attention vers les splendeurs de la nature :

D'un biau drap d'or cote li vestent
Et mantel d'or fourré d'ermes,
Coronne d'or a crapoudines
Li ont dessus le chief posee;
Vermeille fu et coulouree,
Non mi pale ne destainte;
Puis l'ont d'une riche texu chainte,
Dont de fin or estoit la boucle;
A son piz ot unne escharboucle
Avironné de richez pierres
Et d'esmeraudes vers com ierres.
(*Roman du comte d'Anjou*, v.2990-3000)

L'esthétique de la lumière se dit être propre au XIII^e siècle¹⁹⁴, mais parmi les romans du XIV^e siècle de notre corpus, elle réapparaît dans *Perceforest* et, dans une moindre mesure, dans le *Roman du comte d'Anjou*, *Ysaïe le Triste* et *Meliador* préférant les matières et les formes colorées. Dans *Perceforest* la lumière est

¹⁹⁴ Voir E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op.cit., t.2, p.2-29.

omniprésente : émanant du soleil, elle se reflète et se répand sur les bijoux et les étoffes des tenus splendides, et donne lieu à des développements pittoresques :

C'estoit lors belle chose a veoir, l'or et l'asur des riches joyaulx qui estoient au hourdis, car veu que le solei luisoit a l'encontre, il les faisoit bon voir (III^e partie, t.1, V, 1-4)

Chacun des douze tournois qui structurent la troisième partie du roman offre l'occasion de mettre en avant la beauté d'une jeune fille à marier, en la présentant dans des habits splendides, dont les détails lui servent pour elle de signes de distinction, et assise au-dessus des autres. Le *hourt* où sont assises les puceles qui attendent leur tour d'être mariées, est présenté comme un concentré de lumière et de richesse des tenues de parade, à l'image du centre du monde idéal et immobile, féminin :

...les unze pucelles estoient assises au hourt tant noblement paree que toute la place en reluisoit de l'or bruny et des pierres precieuses qui estoient sus elles. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 2831)

La lumière est intimement liée à la notion de *noble* : plus le corps est *luminosus*, plus il est beau et plus il est noble¹⁹⁵. Or, pour le vêtement, le rapprochement de ces deux termes est fondamental car il éclaire le rapport du terme *noble* avec l'esthétique du vêtement, car son emploi est abondant dans le contexte du costume dès la seconde moitié du XIII^e siècle et surtout dans les œuvres du XIV^e. Plus que la simple luminosité, *noble* se révèle une notion complexe, comprenant la lumière, dont la couleur, qui d'ailleurs échangent la quantité contre la qualité, la proportion et l'élégance¹⁹⁶ :

¹⁹⁵ Voir E.de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op.cit., t.2, p.21 : « Dans le corps, c'est la lumière qui constitue la source et l'essence de toute perfection : « Perfectio omnium eorum quae sunt in ordine universo, est lux » (*De Intelligentiis*, p.9). Plus un corps concret est brillant, [...] plus il est « *luminosus* » et « *formosus* », plus il est beau et plus il est noble. « Unaquaque substantia habens magis de luce quam alia, dicitur nobilior ipsa » (*De Intelligentiis*, p.9). Remarquons que le terme *nobilis* est un transcendental correspondant à *lux* ».

¹⁹⁶ Dans la littérature médiévale, *noble* est souvent coordonné à *riche*, selon un procédé très fréquent au Moyen âge (voir G. Gougenheim, *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p.328-329). Mais au XIV^e siècle ils sont dissociés : *riche* fait référence au statut social à travers le coût de l'étoffe et l'abondance d'ornements alors que *noble* évoque la beauté, la perfection, la magnificence.

Or advient, quant les dames et les damoiselles furent montees es hours et les sept pucelles venues en leur maistre hourt, tant belles et tant *noblement* parees que plus grande beauté ne pouoit estre veue. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 14 ss.)

Dans les œuvres du XIV^e siècle les contextes vestimentaires étant réduits à leur essence, abrégés de détails qui faisaient leur beauté au XII^e siècle, en possèdent une autre : la concentration de la multiple manifestation de la beauté en une phrase *noblement* tournée au superlatif.

2. UNE ROBE MÉDIÉVALE : L'UNION DES CINQ SENS

Unissant le réel à l'ineffable dans la beauté, le vêtement médiéval réunit toute la diversité du monde pour l'offrir aux autres à travers les cinq sens¹⁹⁷. La perception d'un vêtement diffère en fonction du sujet: celui qui le porte est marqué par la sensation du toucher et de l'odeur, alors que celui qui l'observe est d'abord séduit par la vue englobante du costume, de ses formes et de ses couleurs, avant d'être touché par les odeurs et les sons. Le lecteur, quant à lui, fait appel à son imagination mais aussi à sa mémoire des sens. Le vêtement littéraire devient ainsi une source d'émotions.

A l'instar de la courtoisie, qui vise à l'harmonie du paraître, en associant la beauté du costume aux bonnes manières et au bien-parler dans un sentiment global de plaisir, l'évocation des sens dans le vêtement est destinée à susciter les mêmes sensations que procure l'harmonie par l'intermédiaire d'une œuvre littéraire.

¹⁹⁷ La pensée médiévale s'intéresse aux sens dans leur forme « supérieure » qui permet d'approcher l'idéal. Saint Thomas d'Aquin, commentant l'*Ethique à Nicomaque*, divise les plaisirs corporels en deux groupes : ceux qui ne sont pas objet de tempérance et les autres. Le premier groupe contient les plaisirs de la vision, liés aux couleurs ou aux signes visibles qui ont une signification; les plaisirs de l'ouïe, que l'on éprouve en écoutant des mélodies vocales ou l'imitation de la voix par des instruments; enfin, les plaisirs de l'odorat pur, c'est-à-dire les plaisirs qui découlent uniquement de la perception des parfums (E. de Bruyne, *op.cit.*, t.2, p.291).

a. La vue

Le vêtement entretient des liens ambigus avec la vue. Autant dans la réalité, il impressionne par ses formes, ses épaisseurs et ses couleurs, autant dans la littérature, il frappe par l'accumulation de ses richesses, par ses couleurs et sa lumière... et par l'absence de détails sur sa forme et sa coupe: nous sommes bien devant un objet « littéraire » dont la description est soumise aux règles diégétiques.

Dans les romans courtois du XII^e et du début du XIII^e siècle, la description détaillée d'un vêtement dirige la vue imaginaire du lecteur dans l'ordre prescrit par la rhétorique. L'auteur joue sur le contraste entre des « vues générales » et des « gros plans ». A partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, lorsque les descriptions détaillées disparaissent des romans et deviennent plus suggestives, le regard direct cède la place à l'imagination. Les mentions référentielles du vêtement convoquent alors à l'expérience visuelle du lecteur et encouragent les sensations par l'appel du langage, notamment par l'emploi du verbe *voir* :

D'un samist estoit bien vestue;
Si bieles riens ne fu veüe. (*Bel Inconnu*, v.137-138)

Sy estoit belle chose a veoir ses paremens, et par especial la chainse aux escussons emmailliez que le gentil Chevalier au Delphin conquist sus le roy Porrus de Inde au grant tournoy entre Sydracq et Tantalou. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIII, 25 sqq.)

Comme nous l'avons remarqué, la beauté du costume médiéval réel est traduite avant tout par la forme¹⁹⁸ et la couleur. Cependant, les mesures spatiales étant rares dans la littérature romanesque, les sensations reposent surtout sur la couleur et la lumière¹⁹⁹. Les mentions des couleurs sont nombreuses dans la littérature, mais elles ne

¹⁹⁸ Voir « Le vêtement et l'espace ». La forme du vêtement n'est pas pourtant complètement exclue des romans, mais ses mentions sont rares.

¹⁹⁹ En nous limitant à quelques remarques sur les couleurs dans nos textes, nous renvoyons aux ouvrages très instruits d'A.G. Ott, *Etudes sur les couleurs en vieux français*, Genève, Slatkine, rééd. 1977 (1^{ère} éd. 1899); M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986; Y. Tokui, « Usage et symbole du costume de couleur verte dans la France médiévale », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, 6, 1986; Ch. de Mérindol, *Couleur, étoffe et politique à la fin du Moyen Age : les couleurs du roi et les couleurs d'une cour ducale*, Paris, C. T. H. S., 1987; A. Page, *Vêtir le prince: tissus*

viennent jamais seules et ne prennent leur sens que lorsqu'elles sont associées ou opposées à un seul ou plusieurs termes de couleurs. « Leur fonction est essentiellement emblématique ou taxinomique (désigner, classer, hiérarchiser), très rarement « descriptive », encore moins pittoresque ou même picturale »²⁰⁰.

Les romans du XIII^e siècle apprécient la couleur: le rouge et le blanc y prévalent, le noir et le vert apparaissent parfois. Presque chaque mention du vêtement comporte une indication de couleur qui, à l'instar du tissu, résume souvent la tenue. Les textes abondent aussi d'armoiries dont les couleurs et les formes sont pittoresques et obéissent aux règles de l'héraldique. Mais les romans du XIV^e siècle, tel *Perceforest*, manifestent déjà leur goût pour les couleurs pâles, appelées *couleurs fines*²⁰¹.

Avatar de la lumière, la couleur traduit la beauté transcendante, accumulée dans le multicolore: les auteurs médiévaux, qui y perçoivent une dimension magique, l'associent fréquemment, comme la couleur blanche, au monde merveilleux. Qu'il s'agisse de la queue de la guivre ou du chapeau de la fée aux Blanches Mains²⁰², des robes multicolores de la nature, du Dieu Amour ou de Fortune²⁰³, du cou de la Beste Glatissant dans *Perceforest*²⁰⁴, ou d'« un grant drap de diverses couleurs moult soutieument entrelachies », qui sert de couverture de lit dans le verger des fées²⁰⁵, le multicolore est le signe de l'extraordinaire, par son aspect accumulateur et changeant qu'il est impossible de définir et de saisir.

et couleurs à la Cour de Savoie (1427-1447), Université de Lausanne, 1993; *La couleur: regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XX^e siècle, Actes du colloque*, Université de Lausanne, 25-27 juin 1992, Paris, Le Léopard d'or, 1994; M. Pastoureau, *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997; M. Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000. D'autres références sont indiquées dans la Bibliographie.

²⁰⁰ M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, Paris, Paris, Le Léopard d'or, 1986, p.47.

²⁰¹ Voir *Perceforest*, IIIe partie, t.1, XXV, 131-140 ; t.2, XXXI, 70 (*fines couleurs*).

²⁰² *Le Bel Inconnu*, vv.3972-75 et 3146-47: *Ains Dius ne fist cele color / Qu'en li ne soit entremellee*.

²⁰³ *Roman de la Rose*, vv.60-64, 874-901, 6096.

²⁰⁴ III^e partie, t.2, XL 23-26.

²⁰⁵ *Ysaïe*, § 548.

La couleur noire, au XIII^e siècle, possède une connotation négative nettement exprimée: c'est la couleur de la nuit, de l'enfer²⁰⁶, de la laideur²⁰⁷ et du dégoût :

...l'aigue parfonde et sauvage,
Si noire et si espoentable
Que cil eüst bien le deable
El cors qui dedenz se mesist. (*Escanor*, v.8970-73)

Le noir ne semble pas être attribué à la tenue de deuil avant la fin du XIII^e siècle, mais dans la seconde partie du *Roman de la Rose*, il est déjà mentionné comme la couleur de la souffrance affichée dans le vêtement²⁰⁸ et, dans *Escanor*, il habille la cour du roi Arthur lorsqu'on apprend la blessure du héros:

Dont li rois fu si adolez
Que de toute cele saison
N'ot chevalier en sa maison
Qui devant lui se deportast
Et roube *noire* ne portast
En singne de la ramembrance
Du duel et de la mescheance
C'au chevalier venue estoit. (*Escanor*, v.8872-79)²⁰⁹

Dans le *Chevalier de la Charrette*, sans être encore inclus dans le costume, le noir traduit déjà au figuré un état d'âme sombre et douloureux :

Molt en ai le cuer triste et noir (v.1108)²¹⁰

Faisant partie des trois couleurs principales de la gamme, le noir est présent dans les énumérations des couleurs qui existent dans la nature²¹¹. Il trouve sa place également dans l'héraldique²¹², surtout au XIV^e siècle. Avec le blanc, il constitue une paire, notamment dans les pelletteries qui sont souvent de couleur blanche tachetées de

²⁰⁶ *Bel Inconnu*, v.3002; *Roman de la Rose*, v.960; *Perceforest*, III^e partie, t.1, II, 224-228.

²⁰⁷ *Roman de la Rose*, v.217; *Escanor*, vv.7876 (*noir et lait et enrueillié (hauberjon)*), 7892

²⁰⁸ *Roman de la Rose*, v.17894-95.

²⁰⁹ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, 58-59; *Ysaïe le Triste*, § 388.

²¹⁰ Voir aussi *Chevalier de la Charrette*, v.1108; *Conte du Graal*, vv.364, 3931; *Âtre Périlleux*, v. 6494-95.

²¹¹ *Roman de la Rose*, v.889 (robe du dieu Amour); *Escanor*, v.17865-67 (richesses de la ville de Traverses).

²¹² *Escanor*, v.3600; *Meliador*, vv.8601-07 (vermeil sur noir), 8621 (blanc et noir), 8627 (rouge et noir), 8629 (blanc et noir), 23424 (une hache noire), 27505 (noir et blanc), 27582 (*noir escu*) ; *Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 95 ; VI, 140-141 ; XVII, 161-170 ; XXV, 72 ; XXV, 157. *Ysaïe le Triste*, § 388.

noir²¹³, montrant ainsi, par la réunion des contraires dans un même vêtement, la complexité de ce monde. Dans le *Bel Inconnu*, présente dans les portraits physiques et vestimentaires des personnages, la couleur noire participe à la création d'un jeu de clair-obscur, l'une des notions-clés du roman²¹⁴. Le noir caractérise aussi les habits des moines et des religieuses²¹⁵ qui ne sont pas autorisés à porter des robes de couleur, ni de riches pelleteries.

Au XIV^e siècle, le noir semble jouir d'une plus grande faveur dans le costume civil et l'équipement militaire, notamment dans l'héraldique, même s'il est perçu de plus en plus comme une couleur neutre²¹⁶. Sa symbolique négative est atténuée, ainsi que le suggère le nain Tronc dans *Ysaïe le Triste*, quand il fait un discours sur la relativité des apparences :

...Malditte soit le mousque qu'est belle et reluisans et en tous tamps mal faisans.
Benitte soit la fornie qu'est noire, s'en ist pain dont on cante, ou nous sommes creans.
Benoite soit le bouche qu'est laide en bien disans... (§ 137)

b. L'ouïe

La société médiévale est une société du son. Le son de la voix est partout: elle annonce, elle chante, elle raconte. Les cris de la ville, les sons de la musique, l'abondance et la variété sonore créent une ambiance particulière et fait naître une sensibilité de l'ouïe. Le vêtement s'approprie cette euphonie qui l'entoure pour ajouter à la beauté visuelle l'harmonie sonore. A l'instar du vêtement réel, le costume dans les œuvres littéraires fait appel à l'imagination auditive, notamment à travers les sons de la

²¹³ Cf. *Claris et Laris*, v.1256-57 :

Les .II. pennes ierent d'ermines,
Blanches con noir, bones et fines.

²¹⁴ Cf. *Bel Inconnu*, vv.1539, 2223, 2403, 2590, 2966, 3002, 3084, 3947. Voir J.Tasker Grimbert : "Effects of 'Clair-Obscur' in the *Bel Inconnu*", dans *Courtly Literature : culture and context*, op.cit., Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1990, p.249-260.

²¹⁵ *Roman de la Rose*, v.11388 ; *Roman du comte d'Anjou*, v.6729.

²¹⁶ *Meliador*, v.12024.

guerre, marqués par le bruit de ferraille des armes et des armures qui impressionne et fait peur. C'est ce bruit qui effraie le jeune Perceval qui, en entendant venir les chevaliers avant de les voir, imagine une armée diabolique :

...Tant qu'il oï parmi lo gaut
 Venir .V. chevaliers armez,
 De totes armes acesmez,
 Et moult grant noise demenoient
 Les armes de ces qui venoient
 Et sovant hurtoient as armes
 Li rain des chanes et des charmes.
 Sonoit li fus, sonoit li fers
 Et des escuz et des auberz.
 Li vallez ot et ne voit pas
 Ces qui viennent plus que lo pas,
 Si se merveille et dit : « Par m'ame,
 Voir me dit ma mere, ma dame,
 Qui me dit que deiable sont
 Plus esfraee chose do mont... » (*Conte du Graal*, v.98-112)²¹⁷

La cacophonie des bruits multiples et variés, produits par chacune des pièces de l'armure, est soigneusement décrite par l'auteur qui choisit son vocabulaire : *moult grant noise demenoient*, *hurtoient*, *sonoit*. De nature et d'ampleur différentes, les sons à la fois se distinguent et se mélangent dans un vacarme à peine supportable. Les lecteurs de l'époque, accoutumés au retentissement de l'armure chevaleresque dans la vie quotidienne, pouvaient sans difficulté imaginer le bruit de la bataille. Leur ouïe était sans doute affûtée pour distinguer toutes sortes de sons, comme le comte Estonné dans *Perceforest* qui, en entendant un chevalier approcher, se prépare à la riposte :

Et adont il oÿ de loing que ung chevalier venoit pres de lui et oÿ de fait que ses armures ressonnoient, pourquoy il print sa lance, son espee et son escu et les mist auprès de lui pour toutes doubtes. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 25-28)

²¹⁷ On retrouve ce bruit infernal dans le *Bel Inconnu*, lorsque Guinglain affronte le chevalier noir dans la Gaste Cité :

Il vint bruïant come tonnoires,
 Ses armes furent totes noires. (v.3001-02)

Cf. aussi dans *Perceforest*, III^e partie, II, 245-248 : « Ce chevalier, ainsi embrasé et monté a cheval, vint contre Gadiffer, bruïant comme ung ennemy, et le cuidoit craventer et ardoir au passer parmy lui ».

Si l'on considère le nombre de combats décrits en détail, coup après coup, dans la littérature romanesque du Moyen Age, quel cœur immense de corps ferrailés lancés dans la bataille échappe à l'imagination du lecteur moderne !

Mais il existe une musique plus douce, plus agréable à l'oreille sensible, celle émise par les ornements des vêtements, masculins ou féminins, qui caressent l'imagination par une délectation sonore. La description du manteau d'Euriaut dans le *Roman de la Violette* est impossible à oublier :

Un mantiel hermin ot au col,
Plus vers que n'est fuele de col,
A flouretes d'or eslevees,
Qui molt bien estoient ouvrees;
K'il ot en chascune flourete
Atachié une campanete
Dedens, si que riens n'i paroit,
Et si tres douchement sonnoit
Quant el mantel feroit li vens. (v.841-849)²¹⁸

Les œuvres romanesques du XIV^e siècle conservent dans leurs descriptions cet appel à l'ouïe. Dans *Perceforest*, une *cotte a parer* et un manteau sont décrits, tendus au-dessus de la tête de Cordille *pour ce que c'estoit son tour d'estre mariee*, en souvenir de l'exploit du Chevalier Estonné :

Et vous prommés que ces parures estoient d'un fin velours asuré, puis bordé de franges de fin or. Et avoit en chascune pointe une rose vermeille, et ou lieu de la graine une *sonnette de fin or* et en la champaigne asuree avoit une trannine d'argent. Sy n'estoit point de pareille chose que de veoir le soleil estinceler en l'or bruny et entre les fines couleurs. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 70 sqq.)

Ces *sonnettes* dorées, à l'instar des *clocquettes* d'argent sur la couverture d'un cheval dans *Ysaïe le Triste*, qui *sonnoient moult melodieusement*²¹⁹, évoquent une

²¹⁸ Cf. dans la *Chronique rimée du Guesclin* : « Son jaques qui estoit de clochettes garnis » (II, p.207), cité dans Gay, II, p.53. Les clochettes en tant que décoration de vêtements, surtout masculins, se répandent à la fin du XIV^e siècle. Voir Ch. de Mérindol, « Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après les vêtements. Méthodes et recherches », dans *Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p.181-224, en particulier, p.207; et l'article de J. Clerc, « La mode dans les poèmes de Heinrich der Teichner », dans *Les « realia » dans la littérature de fiction au Moyen Age, Actes du colloque du Centre d'Etudes médiévales de l'Université Picardie-Jules Verne*, Chantilly 1^{er}-4 avril 1993, éd. par D. Buschinger et W. Spiewok, p.71.

²¹⁹ *Ysaïe*, § 555 : il s'agit du chevalier que Marc croise dans la forêt enchantée.

douce mélodie. Joignant le plaisir des yeux à celui des oreilles, relevé par la lumière étincelante du soleil, le vêtement se transforme ainsi de simple accessoire en véritable œuvre d'art.

c. L'odorat

Moins souvent, les tenues vestimentaires font appel à l'imaginaire de l'odorat²²⁰. Des épices orientales apparaissent toutefois dans les romans associées aux vêtements féeriques. Ainsi, l'odeur inédite de la pantine, qui imprègne le manteau de Blonde Esmerée dans le *Bel Inconnu* et qui est de *plus osuef flaire que canele*, fait écho à certaines robes qui répandent des odeurs paradisiaques²²¹. A l'instar d'autres liens, la bonne odeur unit les deux héroïnes du *Bel Inconnu* : Blonde Esmerée la manifeste au monde par sa robe tandis que la fée aux Blanches Mains conserve dans sa chambre secrète la fragrance aux vertus magiques pour ne l'offrir qu'aux élus :

Quant en la canbre sont entré,
Tot maintenant i ont trové
Une si tress douce *flairor*,
Dont asés mius valoit l'odor
K'ensens, ne petre ne canele:
...
Tant i avoit bone odor.
Que qui eüst mal ne dolor,
S'un petit i peüst ester... (*Bel Inconnu*, v.4731-39)²²²

En transportant la présence physique dans une cadence qui ressemble au rythme de la musique, l'intention du parfum est sans doute de charmer. Ainsi les couronnes de

²²⁰ Les odeurs apparaissent déjà dans la *Bible*, associées à la séduction. Elles sont divisées en odeurs naturelles et artificielles (parfums), ces dernières étant de nature festive (voir E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, op.cit., p.93-95).

²²¹ Cf. la robe de Briséida dans le *Roman de Troie* et celle d'Erec dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes (*Troie*, v.13391-93 ; *Erec*, v.6794-95).

²²² Voir aussi *Escanor*, v.16159-73, où l'odeur de la fourrure d'*osterain* possède la vertu de guérir la mélancolie.

fleurs, notamment de roses fraîches²²³, qu'arborent les amants, répandent une fragrance charmante. Une bonne odeur est ici synonyme de fête, de plaisir, elle vise le cœur :

...et y avoit ung sy bel pré que c'estoit soulas a veoir car toutes manieres de bonnes fleurs et herbes armotiques et fruis de toutes manieres y estoient, sy y flairoit tant douchement que tous cœurs y pooient *prendre plaisanche*. (*Ysaïe*, § 548)²²⁴

d. Le goût

Le goût et le toucher, considérés comme inférieurs dans la hiérarchie des sens²²⁵, n'ont qu'un rapport indirect au vêtement, par l'intermédiaire des associations. Le costume est relié fréquemment à la nourriture : cette symbolique du vêtement et du pain apparaît déjà dans la *Bible* où, présentés comme deux éléments essentiels pour la satisfaction des besoins premiers, ils dépassent en même temps le concret par le renvoi à quelque chose de plus profond²²⁶.

Dans les romans médiévaux d'esprit didactique, on retrouve l'écho de cette symbolique. Dans le *Roman du comte d'Anjou*, lorsque l'héroïne se lamente sur son sort de fugitive, privée de toutes les commodités, elle évoque les plats délicieux qu'elle

²²³ Cf. dans *Escanor*, v.632-633 : *Et un chapel qu'ele flairoit / De roses qu'ele ot fait adonques*.

²²⁴ En plus de la fête et de la séduction, l'odeur est associée à l'honneur, à la fête, mais aussi à la mémoire : dans le *Roman de la Rose*, le tombeau de Guillaume est honoré par le dieu Amour :

Ci se reposera Guillaumes,
qui li tombleaus soit pleins de baumes,
d'encens, de mirre et d'aloé,
tant m'a servi, tant m'a loué (v.10531-34)

²²⁵ cf. Saint Thomas d'Aquin, qui les considère comme des sens purement biologiques (voir E. de Bruyne, *op.cit.*, t.II, p.63).

²²⁶ Jacob vient de faire un songe où Yahvé lui renouvelle ses promesses faites à Abraham. Avant de repartir vers les fils de l'Orient, il prononce un vœu solennel : « Si Elohîm est avec moi et me garde sur le chemin où je chemine, me donnant du pain à manger et un vêtement pour m'habiller, si je retourne en paix à la maison de mon père et qu'ainsi Yahvé se comporte pour moi en Dieu, cette pierre que j'ai dressé en stèle deviendra une maison divine, et tout ce que tu me donneras, j'en prélèverai la dîme pour toi ! » (Gn 28, 20-22, trad. E. Dhorme, *La Pléiade*). Ainsi le don du pain et du vêtement est devenu le gage concret de promesses infiniment plus vastes. Cf. aussi dans le *Nouveau Testament* : « Ne soyez pas inquiets pour votre vie sur ce que vous mangerez..., ni pour votre corps ce que vous revêtirez... Les Nations sont fort en quête de cela, mais votre père céleste sait que vous avez besoin de tout cela » (Mt 6, 25-34).

avait l'habitude de goûter et qui ne sont plus que souvenirs, à l'instar de ses riches vêtements lacérés par la forêt²²⁷.

Mais la littérature du Moyen Age marque une nette préférence pour l'alliance de la robe et du banquet, qui relève de l'esprit festif clôturant l'aventure. Le narrateur dépeint les riches tenues de parade que les personnages revêtent pour se mettre à la table généreusement fournie :

Et puis vont tablez seoir.
 La peüssiez asséz veoir
 De viandes bonnes et chieres,
 Dont il y ot mainte mennieres,
 Et des bonz vinz et des claréz.
 Li quens fu richement paréz
 De bonz draz d'or d'Esclavonnie,
 Si fu toute sa compaignie;
 Et li autre qui de hors vindrent
 Bel et noblement se maintindrent,
 Et sont gent plainz de grant nobleche.

(*Roman du comte d'Anjou*, v.2365-75)²²⁸

e. Le toucher

Relevant de la dimension spatiale, le toucher est moins perceptible dans les descriptions du vêtement, où les jeux de matières sont très subtils. Les soieries, omniprésentes dans les romans courtois, sont évocatrices de la fluidité ainsi que d'un rapport de transparence et d'opacité. Elles sont souvent mises en valeur par le contraste avec des tissus grossiers :

N'avrez de moi, par le cors Dé,
 fors cote et sercot de cordé
 et une toële de *chanvre*,
 mes ne sera mie *tenvre*,
 ainz sera grosse et mal tessue
 et desciree et recousue... (*Roman de la Rose*, v.9265-70)²²⁹

²²⁷ *Roman du comte d'Anjou*, v.1104-1162.

²²⁸ Voir aussi *Escanor*, v.25859-61.

²²⁹ Cf. *Roman de la Rose*, v.428 (la haire de Papelardie).

Les pelleteries qui évoquent les sensations de douceur, de chaleur et de confort, sont également très présentes et variées dans les romans du XIII^e siècle²³⁰. Elles disparaissent quasiment des œuvres au XIV^e siècle, remplacées dans l'évocation de la douceur par l'étoffe de velours²³¹.

3. LE VÊTEMENT EN FÊTE

La nature même du costume de parade est festive. Il est la fête pour soi et pour les autres, car il se donne à voir; il est en lui-même un spectacle bien construit dans la fin de (se) procurer du plaisir. Dans les textes, le costume se voit souvent accorder une place parmi les arts vivants, comme la musique ou la danse, qui offrent du plaisir aux sens :

Ainz fu a son ami donee
 La roïne premierement
 Et a Ké s'amie enssement
 Par sairement et par paroles.
 Dehors refurent les caroles,
 Li deduis granz et li reviauz.
 Dras d'or et paremenz noviauz
 Samis, escarlates, vermeilles
 I trouvissiez tant a merveilles
 Que touz vouz en merveillissiez. (*Escanor*, v.23032-41)²³²

Les textes nous apprennent que le roi ceind sa couronne à l'occasion des fêtes, qu'il s'agisse de fêtes religieuses, de festivités organisées pour célébrer la fin heureuse d'une aventure ou bien d'un mariage. Unis dans l'expression de la joie et l'exaltation de la beauté, les dames et les chevaliers troquent alors leur costume quotidien contre une tenue de parade pour se rendre au château royal :

Aprez mengier par ces destors
 Veïssiez roubes desmaler

²³⁰ On se souvient de la fourrure de zibeline qui entoure le visage de la *Pucele* aux Blanches Mains et souligne la blancheur de son visage (*Bel Inconnu*, v.2402-04).

²³¹ Cf. *Ysaïe*, §§ 182, 454, 459.

²³² Voir aussi *Escanor*, v.23196-97.

Et mainte bele route aller
 De lour paremenz desvestir
 Pour autres pluz nobles vestir
 Et pour estre pluz cointement
 Et pluz bel et pluz netement,
 Si conme a tele feste afiert;
 Car tele feste le requiert
 Qui li vaudroit faire son droit. (*Escanor*, v.23100- 109)²³³

Le roi, centre de ce petit univers vertueux que représente la cour royale, arbore la couronne qui incarne l'esprit de cette cour, mais aussi son *ordenance*²³⁴, et rappelle l'existence du lien entre les mondes terrestre et céleste²³⁵ :

Et fint tant c'a Karlion vint,
 Ou tenir grant cort li couvint.
 Et porta courone en sa teste
 Et fu noble et bele la feste
 Et de trestoz bienz plentiveuse,
 Car la genz ert trop merveilleuse
 En Bretaigne, de grant largesse
 Et d'aquerre honor et prouece. (*Escanor*, v.24411-18)²³⁶

Une autre couronne, la couronne de roses, en dehors de sa connotation érotique, semble être également une expression de la joie, de la fête et du plaisir. Dans *Meliador*, lorsque Phenonée et Lucienne s'apprêtent à dérouler le tableau, offert par le chevalier Agamanor, elles parent leur corps:

Quant Agamanor, cilz frans homs,
 Fu partis, que point ne cognoissent,
 Les .II. damoiselles s'acquoisent,
 Phenonée, ossi Lucienne,
 Sans avoir moien ne moienne.
 En une cambre sont encloses;
 Cascune ot .I. *capiel de roses*
 Sus son chief moult liement mis.
 La fu li draps, dont je devis,
 Desploiiés et bien regardés. (*Meliador*, v.20567-76)

²³³ Voir aussi *Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 522-527; t.3, XLIX, 1094-1101 ; *Meliador*, vv. 13154-57, 16505-508, 16505-08.

²³⁴ Cf. dans *Perceforest* : « Après les roys, les roynes, les dames et les chevaliers furent assiz, toute personne selon son degré. Adont fut la joye recommencee par leans de tous costez, tant noble que merveilles, car il n'y avoit roy ne royne qui n'eust sus son chief sa couronne d'or ». (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXVII, 789).

²³⁵ Dans *Perceforest*, la couronne offerte par la Trésorière au roi pour l'inauguration de son Temple, est le symbole de la réunion du céleste et du terrestre (*Perceforest*, III^e partie, t.3, p.56).

²³⁶ Voir aussi *Escanor*, v.6912-16; *Claris et Laris*, v.16590: Claris porte la couronne pendant la fête de l'Ascension. Dans *Escanor*, le roi se joint à sa cour dans l'expression de la joie :

La courone d'or en la teste,
 Aloit li roiz Artuz chantant. (*Escanor*, 23196-97)

Dans *Perceforest*, une scène décrit trois jeunes filles qui prennent leur bain dans une cuve, un *chappel* de roses sur la tête: dans ce contexte, celui-ci évoque les plaisirs du cœur et du corps²³⁷. Dans *Escanor*, une couronne de feuillage sur la tête de jeunes gens qui chantent symbolise la joie de la fête unie à l'exubérance juvénile:

Chascunz, el chief le *vert chapel*,
Chantoit et faisoit contenance
C'Amors, qui les finz cuers avance,
Avoit lor cuers en sa baillie. (*Escanor*, v.8102-105)²³⁸

Dans les romans du XII^e et de la première moitié du XIII^e siècle, la description du costume elle-même représente une fête par sa nature hyperbolique²³⁹, car le plaisir des mots amène le plaisir de l'oreille et de l'imagination, le narrateur décrivant des vêtements *extra-ordinaires* qui rompent avec le quotidien et font rêver. Le costume ne fait qu'un avec la personne qu'il pare et souligne par sa beauté et son caractère exceptionnel les qualités du personnage.

Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, lorsque les contextes vestimentaires se réduisent ou disparaissent, le costume détaillé est parfois introduit dans la description des fêtes, à l'exemple des autres arts vivants: cela témoigne du changement de rapport au vêtement de parade qui est dorénavant considéré comme un masque davantage qu'un embellissement du corps et de la nature humaine. Dans *Claris et Laris*, la tenue des deux héros qui participent à une fête paraît en effet trop générique pour être motivée par le plaisir:

²³⁷ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLVI, 893. Nestor-Chevalier Doré, suivant les indications de sa mère, Reine-fée, qui l'a informé qu'il trouverait son écuyer dans un bain avec deux jeunes filles, écarte la couverture de la cuve, « puis regarde et voit trois moult belles pucelles aiant chascun ung chappel de rose sus la teste ». La couronne de roses ne représente pas seulement ici le symbole du déduit corporel, mais aussi le pressentiment de la joie des retrouvailles entre Nestor et Néronès.

²³⁸ Sur le lien étroit des fleurs avec les festivités, voir T.Van Hemelryck, « L'usage de fleurs lors des fêtes et des cérémonies. L'exemple de la littérature française des XIV^e et XV^e siècles », dans *La vie matérielle au Moyen Age, l'apport des sources littéraires, normatives et de la pratique, Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve, les 3-5 octobre 1996*, Louvain-la-Neuve, 1997, p.277-302.

²³⁹ Comme le note à juste titre Ph. Ménard, « Les conteurs courtois ont peu pratiqué l'art de la litote. Ils préfèrent parler au superlatif, comme si l'*ornatus difficilis* exigeait qu'êtres et choses fussent d'une continuelle excellence » (*Le rire et le sourire...*, *op.cit.*, p.638).

N'i a chevalier, qui s'arreste
 De joie faire et quarroler,
 Ce semble qu'il doie voler;
 Col sont acesme richement;
 Laris meismes voirement
 Iert trop jolivement parez
 Et de riches dras acesmez;
 Gauvains et Claris par devis
 Ierent d'autretieus drap vestis
 Et atourne en tel maniere,
 La nuit fu la feste pleniere. (*Claris et Laris*, v.16563-73)

Parfois, l'apparition d'un riche vêtement dans la narration traduit une forte émotion, le plus souvent la joie, comme l'expression matérielle de l'envie de la partager avec l'entourage. Ce peut être alors un vêtement abstrait qui est offert en récompense d'une bonne nouvelle et qui possède la même valeur que les bijoux ou les armes. Dans *Ysaïe le Triste*, lorsque Marthe reçoit par l'intermédiaire de Driant une lettre d'Ysaïe, sa joie est sans limite et s'exprime en dons très généreux :

Je m'en iray et vous demourés cy encore ung pau, sy vous feray aporter une robe de soye. Et sy n'espargniés or n'argent pour donner ne pour acheter robes, chevaulx, armes ne joyaulx, car je vous en donray assés (§ 121).

Les recherches d'un remède universel contre la tristesse et les qualités protectrices d'un vêtement se réunissent dans un vêtement de rêve, décrit dans *Escanor*. Confectionné avec le duvet d'un oiseau mythique, l'*osterain*, il protège à jamais celui qui le revêt du chagrin et de la mélancolie, mais aussi des actes malhonnêtes :

Et qui l'a sor li, nul chose
 Ne le porroit metre en tristece,
 Ainz done joie et grant leece
 Et soulas et honeste vie (v.16170-73)

Inscrits dans un contexte « nuancé d'une sorte d'optimisme printanier ou de joie de la fête »²⁴⁰, le vêtement et la coiffure remplissent parfaitement leur rôle de vecteur

²⁴⁰ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.419.

de la joie et de la beauté du monde. Le costume extra-ordinaire, à part sortir du quotidien, propose un lien avec un autre monde, soulevant le voile de la beauté divine.

4. L'INVENTION D'UNE NOUVELLE ESTHETIQUE VESTIMENTAIRE AU XIV^e SIECLE

Vestement, parure, atour, habit, appareil ou *armeüre*: dans la littérature romanesque le vêtement remplit sa principale fonction qui est de couvrir, protéger et embellir le corps humain. Inséparable du corps, il le remplace parfois dans un jeu métonymique pour s'unir à lui dans l'aspiration à l'ordre et à la beauté. Leur séparation est considérée comme un désordre. Telle est l'esthétique vestimentaire des œuvres littéraires des XII^e et XIII^e siècles.

Au XIV^e siècle, on observe un changement dans la perception du vêtement. Plus qu'un accessoire qui relève la beauté du corps, il se dote d'une dimension nouvelle, présenté et ressenti davantage comme un objet d'art. D'une beauté exceptionnelle, exposées aux yeux des spectateurs, les pièces vestimentaires sont alors à la fois des objets d'admiration et les lieux de la mémoire des événements d'un passé glorieux. C'est, par exemple, la *cotte d'armes* étendue au-dessus de la tête de la jeune Cassandra, reine du deuxième tournoi du Château aux Pucelles dans *Perceforest* :

Et dessus toutes autres estoit moult resplendissante Cassandra, qui estoit assise ou milieu des pucelles en ung siege eslevé dessus elles pour estre plus reveramment, car l'onneur de ce tournoy se faisoit pour l'amour d'elle. Et estoit dessus son chief, moult richement atournee, la riche cotte d'armes lachee de fleurs, en l'onneur et en la reverence du noble et preu Chevalier au Delphin, qui pour l'amour d'elle fist tant par sa proesse qu'il la conquist sus le preu chevalier Peleon, qui en eut le bras rompu au grant tournoy. (III^e partie, t.1, XVI, 31-46)

La cotte d'armes est ici perçue comme un objet commémorant la victoire du Chevalier au Delphin. Très *riche*, elle est décorée de fleurs, afin de rendre hommage au chevalier et à la pucelle qui sont liés par un exploit dans le passé. Séparé du corps, le

vêtement devient un symbole de la prouesse chevaleresque, tissant un lien entre le passé, dont il est la mémoire matérielle, et le futur, en inspirant les chevaliers qui participent au tournoi²⁴¹. Le vêtement se trouve ainsi assimilé à d'autres objets, comme les bijoux²⁴² ou les armes, ou bien les peintures et les sculptures, qui ont la même fonction commémorative ou inspiratrice dans la littérature romanesque²⁴³. A la différence des *drueries*, des manches ou des *guimples* offertes par les dames, le vêtement exposé, en devenant un lieu de mémoire et d'inspiration collective, dépasse la dimension personnelle et sentimentale.

Mais cela n'enlève rien à l'exaltation de la femme qui est louée d'une autre manière²⁴⁴: elle reste le personnage central de la scène, dont la beauté et l'apparat inspirent les participants²⁴⁵. Cependant, les tenues des demoiselles sont moins détaillées que les vêtements séparés qui décorent leur présence plus que leurs corps, ce qui témoigne de l'intérêt de l'auteur pour l'objet vestimentaire.

Dans les romans du XIV^e siècle, un autre type de vêtement apparaît qui, tout en nuanciant le rôle habituel de protection et d'embellissement, revendique l'individualisation, la représentation par l'image et l'explication par la parole. En effet, à cette époque, l'image est fréquemment introduite dans le vêtement pour représenter

²⁴¹ Une fois de plus la femme est la gardienne de la mémoire collective.

²⁴² Dans la description des autres tournois, les vêtements en tant que décor alternent avec les bijoux (voir *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 46-51 ; XXI, 342-359 ; XXV, 131-140 (manteau)).

²⁴³ Voir la thèse de M. Mezghani-Manal, « Les représentations figurées (peintures et sculptures) dans la littérature courtoise des XII^e et XIII^e siècles : étude de lexicologie et d'esthétique », 2001.

²⁴⁴ Tout en restant très génériques, les contextes vestimentaires de *Perceforest* exaltent la beauté par l'utilisation abondante des superlatifs: « Mais encores plus alors qu'il eut veu les douse pucelles qui estoient sur ung hourt soubz cellui des joyaux, *les plus belles et les plus noblement parees que oncques eust veu*, et par especial l'une qui estoit tout au milieu des autres, *plus richement paree que mille des autres* et tant bien adressee de beauté que il sambloit proprement au noble chevalier que toute la prairie en eust resplendeur » (III^e partie, t.1, V, 6). Voir aussi *ibid.*, V, 4. Voir le sous-chapitre « L'absence de descriptions dans les romans en prose ».

²⁴⁵ Cf. *Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 85-89 : « ...Quant ilz veirent *la pucelle tant belle et en tant riche estat*, il n'y eut celui qui ne pretendist d'avoir le pris de ce tournoy pour acquerre la pucelle, car il leur sambloit bien qu'ilz ne pouoient parvenir a plus halt honneur. »

l'histoire individuelle du personnage ou sa situation, accompagnée de paroles écrites qui en explicitent le sens quand elles ne le compliquent pas.

Le roman *Ysaïe le Triste* propose plusieurs exemples d'étoffes aux dessins sophistiqués qui habillent les personnages aux moments cruciaux de l'intrigue. Après avoir prononcé leurs vœux dans la tour, Marc, Hergo, Henris de Lyons et leurs fiancées s'apprêtent à tenir leurs engagements : Marc est « couvers d'inde velvel semé de testes de dames d'or », Hergo est habillé « d'un samit cangant party contre ung drap d'or semé de traulures vermelles » et Henris est « couvers dun drap de soye tout ouvré de lyons rampans d'or, tenans en leur guelles une fleur de lys de perles blans »²⁴⁶. Les trois tenues rappellent tant la personnalité de chacun des personnages que leur lien avec leurs fiancées, la forme et le nom des vêtements de dessus étant abandonnés au profit de ces dessins signifiants. Mais cette *senefiance* qui est ancrée dans le tissu n'efface en rien la beauté de l'habillement qui provoque les remarques admiratives du narrateur²⁴⁷.

Les robes des femmes sont décrites quelques pages plus loin : Sardine, amie d'Henris de Lyons, est « vestue de drap d'or de couleur sarrasine, et y avoit ymagené dessus pluseurs joieusetés »²⁴⁸ et Englentine, amie d'Hergo, est « vestue de noir vellvel toutte fourree de gris ». Mais ces tenues font davantage référence au passé récent des deux femmes qu'à leur engagement amoureux²⁴⁹. Un autre exemple d'ornement sophistiqué est représenté par la *cotte a parer* qui est étendue au-dessus de la tête de la pucelle Cordille, lors d'un tournoi qui est organisé en son honneur: cette *cotte* est faite de velours *asuré*, bordé de franges *de fin or*, dont chaque pointe est

²⁴⁶ *Ysaïe*, § 454.

²⁴⁷ « Et quant il [Marc – E.R.] fu armés, c'estoit le plus belle creature que on peust veoir » ; « et estoit beautés de veoir les .III. chevaliers » (*Ysaïe*, § 454) ; « ... et disoient c'oncques plus bel chevalier n'avoient veu » (*Ysaïe*, § 497) ; « et le dame envoya a Marcq novvialx vestemens, sy estoit Marcq sy beaux chevaliers que Piralius disoit que oncques sy bel homme n'avoit veu » (*Ysaïe*, § 571).

²⁴⁸ *Ysaïe*, § 467.

²⁴⁹ Les *joieusetés* sur la robe de couleur sarrasine de Sardine rappellent son origine de princesse d'Espagne. La couleur noire de la robe d'Englentine est un signe de deuil, car « son pere le roy de Nubie avoit esté tués nouvellement » (*Ysaïe*, § 462).

munie d'une petite rose rouge au milieu de laquelle est attachée une clochette dorée²⁵⁰. Ailleurs dans le même roman, une *chainse aux escussions emmailliéz* rappelle le souvenir d'un exploit du Chevalier au Delphin²⁵¹.

Cependant, la robe d'Orimonde dans *Ysaïe le Triste* nous semble représenter le mieux la nouvelle esthétique vestimentaire. Orimonde est habillée d'un velours vermeil doublé d'hermine. Sur sa robe est brodée une image ainsi que des paroles écrites ou parlées qui en déchiffrent le sens. Le Dieu d'Amour est représenté tenant la main d'un chevalier à sa droite et d'une dame à sa gauche, qui portent ensemble un cœur percé d'une flèche sur laquelle est écrit : « Par milieu fay les ceurs partir, et sy demeurent tout entir ». Le Dieu d'Amour *ymaginé* prononce les paroles suivantes : « Vos deux ceurs vel faire comme ung, tous vos bien soient de commun », le chevalier lui réplique : « Aultre chose ne vel avoir », et la dame répond : « Et je ne demande aultre avoir ». Représentation de l'amour, cette robe est une image « parlante » dans tous les sens du mot.

²⁵⁰ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXI, 70 sqq.

²⁵¹ *Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIII, 25 sqq.

TROISIÈME PARTIE

Poétique et sémiotique du vêtement

CHAPITRE VI

PROBLÈMES DE POÉTIQUE

*Vingt fois heureux qui joint l'utile à l'agréable,
Qui sait instruire et plaire en un tout délectable!*
(Horace, *Art poétique*)

A. De la réalité à l'écriture : entre le topique et le figuratif

Quel est donc le vêtement décrit dans nos romans ? S'agit-il d'un costume réel, contemporain de l'écriture de l'œuvre ? Quel est son degré d'authenticité ? En fonction de quels facteurs est-il inséré ou non dans le récit ? Comment et pourquoi un objet de la réalité se transforme-t-il en objet de la description littéraire ? Toutes ces questions ne paraissent pas anodines lorsqu'on sait que les historiens du costume s'appuient largement sur les textes littéraires pour décrire les vêtements médiévaux, tandis que certains critiques se lancent dans une lecture référentielle des œuvres littéraires²⁵², et lorsqu'on réfléchit à l'attribution pour certains romans du XIII^e et du début du XIV^e siècle du statut de « réalistes ». La question est de savoir jusqu'à quel point un texte littéraire peut être considéré comme fiable, toute œuvre représentant une déformation

²⁵² Le grand initiateur dans ce domaine a été C.-V. Langlois, dans des ouvrages comme *La Société française au XIII^e siècle d'après dix romans d'aventure* (Paris, Hachette, 1904) ou *La Vie en France au Moyen Age, de la fin du XI^e au milieu du XIV^e siècle, d'après les romans mondains du temps* (Paris, Hachette, 1926). Les critiques actuels trouvent néanmoins nécessaire de nuancer leur point de vue (cf. J.W. Baldwin: « My conclusions about the historical status of romance have been couched in the subjunctive mood and range on a scale from 'highly likely' to 'not impossible' (*Aristocratic Life in Medieval France. The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, John Hopkins University, 2000, p.265).

de la réalité par sa nature même, car avant de refléter la réalité socio-historique d'une époque, elle obéit d'abord à des contraintes d'ordre poétique.

Au XII^e et au début du XIII^e siècle, les descriptions vestimentaires participent à l'*ecphrasis* des personnages dont le but est à la fois épideictique²⁵³ et esthétique²⁵⁴. Mais celles-ci ne font qu'accompagner et renforcer un modèle topique devenu redondant. Dès lors, on peut parler d'un *topos* du beau vêtement et de sa genèse. Considéré dans un sens plus restreint, tel qu'on lui donnait au Moyen Age, le mot *topos* désigne un trait générique conventionnel, un développement obligé par le genre. Or, la description des vêtements splendides achèvent celle de la beauté physique dans les romans jusqu'au début du XIII^e siècle, sa construction se faisant sous le signe de l'accumulation et de la richesse. Le *topos* suppose une connaissance commune à l'auteur et à l'auditeur, et le lien avec la tradition, autant réelle que littéraire, est alors évident, ce qui explique le schéma unifié de la description et la prolifération des vêtements qui se ressemblent faisant référence aux œuvres antérieures et s'inscrivant ainsi dans la tradition. Lorsqu'au XIV^e siècle, ces descriptions topiques se réduisent à l'essentiel²⁵⁵, c'est ce *discours référentiel*²⁵⁶ qu'elles conservent à l'instar de la figure de l'*amplificatio* qu'est l'hyperbole :

Quant la chevalerie vey venir le roy, chascun lui fist voye tant qu'il vint au milieu de la sale devant la table ou les onse pucelles estoient assises, dont Cassandra seoit au milieu, tant *belle et sy richement atournee que l'on ne vey jamais sa pareille*. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XVI, 278-283)²⁵⁷

²⁵³ Voir en particulier Mattieu de Vendôme, *op.cit.*, I, 59 et I, 74 (dans E. Faral, *op.cit.*, pp.132 et 135). Le genre démonstratif, dont relève l'éloge, acquiert à partir de l'époque hellénistique une importance bien supérieure à celle des genres judiciaire et délibératif. L'influence de l'éloquence épideictique sur la théorie et la pratique littéraires au Moyen Age en est d'autant plus forte, en particulier sur la description. (Cf. E.-R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1986, en particulier p. 131-133).

²⁵⁴ « L'effet visuel de l'*ecphrasis* doit bouleverser le destinataire et emporter son adhésion » (A.E. Spica, *Savoir peindre en littérature...*, Paris, Champion, 2002, 1^{ère} partie).

²⁵⁵ En effet, les longues descriptions vestimentaires disparaissent des romans sauf pour les occasions exceptionnelles comme les noces de l'héroïne (cf. dans le roman *Claris et Laris*, la robe de Lydoine ou dans le *Roman du Comte d'Anjou*, la robe de la comtesse de Bourges).

²⁵⁶ Terme emprunté à A.J. Greimas dans *Du sens: essais sémiotiques II*, Paris, Seuil, 1987.

²⁵⁷ A comparer avec la description détaillée de la robe de la fée aux Blanches Mains.

Ce contexte, caractéristique du roman *Perceforest*, possède une double référence aux œuvres précédentes et à la culture littéraire de l'auditeur.

De même, on peut citer le *topos* des préparatifs au combat, qui diminuent en taille ou disparaissent dans les romans tardifs, et celui de la vaillance chevaleresque pendant la bataille. Ce dernier a survécu jusqu'à la fin du XIV^e siècle, dans des versions réduites, ou au contraire amplifiées²⁵⁸, ou encore révisées, car on y relève des détails de l'armure de l'époque²⁵⁹.

Dans d'autres cas, les contextes vestimentaires représentent une *figure*, c'est-à-dire un moyen d'expression parmi d'autres, utilisés pour la genèse d'un motif²⁶⁰. Toute la gamme des possibilités expressives offertes par le costume est utilisée par les narrateurs et, trait significatif, le costume s'affranchit de *l'ecphrasis* pour devenir autonome. Ainsi, la belle robe qui habille une messagère, ne souligne pas seulement sa beauté physique, fonction devenue secondaire, mais signale son haut rang et l'importance de son arrivée pour l'intrigue qui est ainsi relancée; la robe devient un double référent joignant le réel et le diégétique.

Le vêtement réel peut servir de base à la constitution d'un motif littéraire. Ainsi, l'apparition des heaumes fermés et des armoiries peintes sur les écus a engendré le motif récurrent de l'incognito du héros, le présent du manteau au chevalier errant faisant halte dans un château a pu servir quant à lui de figure au motif littéraire du

²⁵⁸ Des romans comme *Perceforest* ou *Ysaïe le Triste* jouent sur le contraste, alternant des descriptions longues et détaillées du combat chevaleresque avec des mentions très réduites. Dans *Meliador* de Jean Froissart, l'accent est mis surtout sur l'apparence des chevaliers (la description des armoiries) et, dans une moindre mesure, sur les préparatifs du combat; les contextes de bataille sont très schématiques, les protagonistes expédiant très vite leurs adversaires, comme le montre l'extrait ci-dessous :

Ensi c'on vient l'un contre l'autre,
.I. chevalier a rencontré:
Tantost le reversa ou pré,
Le secont et le tierch apriès. (*Meliador*, v.6618-21)

²⁵⁹ Voir *Meliador*, vv. 3561, 4201, 10779, 15553; *Ysaïe*, § 564.

²⁶⁰ J. Courtés note que l'un des critères essentiels dans la définition de la figure est son lien avec le monde sensible: les expressions figuratives relèvent particulièrement de « tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels [...] ; bref, [de] tout ce qui relève de la perception du monde extérieur » (*Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p.163).

« don contraignant »²⁶¹. Le rôle du vêtement dans le texte littéraire est donc double : ornemental²⁶² et figuratif²⁶³.

1. FIDÉLITÉ À LA RÉALITÉ OU ASPIRATION À L'IDÉAL

Pour les rhéteurs médiévaux, tel Mathieu de Vendôme, l'art s'oppose à la réalité par son caractère idéalisateur: la faiblesse humaine est déjà assez encline à souligner la laideur et le vice²⁶⁴. Par conséquent, dans la littérature médiévale, la description de la beauté féminine ne doit viser en rien à l'objectivité, c'est-à-dire au réalisme. Inspirée par la rhétorique, la description déforme donc sciemment la réalité pour mettre en relief, dans le cas du portrait d'une belle femme, par exemple, les valeurs esthétiques que le sujet doit posséder pour inspirer les sentiments que veut provoquer le discours. La description est donc une stylisation consciente et délibérée, à tendance affective²⁶⁵. Au lieu d'imiter la réalité, elle l'utilise afin de transmettre un sens plus profond.

La beauté féminine et la vaillance masculine sont les *topoi* de la littérature courtoise, qui relèvent du genre épideictique de la rhétorique antique, dont le but, comme d'ailleurs celui des autres genres, est « de rendre acceptable une phrase ou une cause »²⁶⁶. Dans le cadre littéraire²⁶⁷, le but étant de faire accepter les héros, présentés par la description, les *topoi* font partie des arguments qui s'adressent à l'intelligence et à la sensibilité des auditeurs²⁶⁸. Les auteurs médiévaux intègrent le vêtement dans les *topoi* de la beauté, d'une part, pour raviver le schéma ancien, et d'autre part, pour

²⁶¹ Cf. le manteau offert à Yvain et son compagnon d'armes dans *Claris et Laris*.

²⁶² Ou « décoratif », si l'on reprend le terme de G. Genette (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.56-61).

²⁶³ Sur la *figure* et le *figuratif* en rapport avec le motif littéraire, voir J.J. Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p.58-67.

²⁶⁴ *Ars Versificatoria*, éd. E. Faral, p.132.

²⁶⁵ Voir aussi M. Accarie, « Vérité du récit ou récit de la Vérité », dans *Razo*, N° 15, Nice, 1995, p.12.

²⁶⁶ E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1991, p.133.

²⁶⁷ Nous employons *topos* dans son acception « littéraire », telle qu'elle a été formulée par E.R. Curtius, c'est-à-dire "un motif littéraire récurrent sur de longues durées".

²⁶⁸ *Ibid.*

exploiter les multiples possibilités sémantiques et sémiotiques proposées par le costume.

La genèse des descriptions vestimentaires se présente de la façon suivante : joignant les principes aristotéliens à l'esthétique néo-platonicienne, les auteurs médiévaux mettent en œuvre trois critères: le vêtement doit être à la fois reconnaissable donc en relation avec la réalité, générique dans sa présentation pour permettre d'appréhender l'essentiel au-delà du réel, et enfin *a-typique* par sa beauté et son originalité afin de présenter l'idéal ou plutôt le suggérer.

Ainsi que nous l'avons remarqué, les auteurs font une large utilisation des termes génériques pour décrire la tenue vestimentaire des personnages. Les expressions topiques comme *atournée honnorablement, richement acemes, d'un samist estoit vestue, en un drap d'or iert vestue trop richement*, etc. deviennent les lieux communs de toute description vestimentaire entre les XII^e et XIV^e siècles, et insistent sur la richesse et la noblesse des personnages présentés. L'accent déplacé du réel au générique, c'est bien la richesse et la provenance lointaine qui sont soulignées :

Plus rices dras ne fu veüs,
Ovrés estoit et bien et bel. (*Bel Inconnu*, v.3970-71)
Illueques se fait atoner
De chiere reube d'outre mer,
Qui tant estoit et biele et riche. (*Bel Inconnu*, v.5143-45)

Néanmoins, les vêtements de la vie réelle sont régulièrement mentionnés. Les objets doivent être en effet reconnaissables afin de satisfaire l'horizon d'attente des lecteurs, l'imagination s'appuyant sur les manifestations empiriques pour y percevoir le reflet de l'idéal. Chaque époque insère donc des pièces vestimentaires contemporaines afin de rendre *l'idée* plus accessible: cela peut être des noms de vêtements à portée générique, comme *robe* ou *cote* qui remplacent *bliaut* au début du XIII^e siècle. Comme nous l'avons noté ailleurs, chaque époque remplit le « moule » du *topos* d'éléments

contemporains afin de raviver le schéma ancien et rendre le costume plus proche de l'auditeur, plus « imaginable » :

Ele avoit vestu un *bliaut*
 Qui tos estoit a or batus;
 Plus rices dras ne fu veüs,
 Ovrés estoit et bien et bel.
 (*Bel Inconnu*, v.3968-71)

S'est dame bien acesmee
 De riches dras a or bendez;
 Molt furent riches li cendez,
 De cui sa *robe* fu taillie,
 (*Clariss et Laris*, v.14462-65)

D'un biau drap d'or *cote* li vestent
 Et mantel d'or fourré d'ermes...
 (*Roman du comte d'Anjou*, v.2990-91)

Dans d'autres cas, les auteurs ne se contentent pas de remplacer les termes anciens, ils en ajoutent d'autres : cette attitude est caractéristique des romans du XIV^e siècle, notamment de *Meliador* de Jean Froissart et de *Perceforest*, où la description des combats chevaleresques est rafraîchie grâce à l'insertion des nouvelles pièces de l'équipement qui permettent des variations du *topos* :

De ce couvint ce Gobart estre
 Ou dangier de Melyador,
 Car les *bracelès a claus d'or*
 Copa, et le brach li navra
 Telement, que Gobars n'avra
 Poir e manier espée
 Dedens une demi année. (*Meliador*, v.3559-65)²⁶⁹

La longueur de la description vestimentaire est fonction du dessein du conteur et du rôle joué par le personnage dans le récit. Cela est valable pour les œuvres du XII^e et du XIII^e siècle, qui favorisent le développement du *topos* vestimentaire. En effet, les premiers portraits répondent aux exigences de l'esthétique, héritées d'Aristote: pour apprécier l'harmonie d'une chose, il faut la diviser en parties et, en décrivant ses parties, admirer leur harmonie à l'intérieur d'un tout. Aussi les auteurs construisent-ils la description du costume sur le même schéma que le portrait, détail après détail, pour apprécier ensuite l'œuvre achevée. Une absence de structure et un apparent émiettement de la description sont volontaires, car chaque partie de l'objet possède une

²⁶⁹ Voir d'autres exemples dans *Perceforest*, III^e partie, t.3, XLIX, 945; *Meliador*, vv. 3561, 4201, 10779, 15553; *Ysaïe*, §§ 564, 582.

autonomie et porte un sens par elle-même, une mise en ordre serait « superflue, sinon appauvrissante »²⁷⁰. Ce trait est caractéristique des portraits *statiques* qui s'apparentent par leur attention aux multiples détails et leur développement dans le temps, aux portraits en mouvement de l'habillement chevaleresque avant la bataille.

Mais l'attention portée au détail n'a pas pour objet de rendre le costume réaliste : ce qui importe, ce n'est pas le nom des vêtements, mais bien leur profusion et leur richesse, c'est aussi d'insister sur l'intégrité du costume, parfois pour mieux dessiner le caractère du personnage. En ce sens, la description de la robe d'Oiseuse dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris²⁷¹ est représentative, car le conteur attire surtout l'attention sur les accessoires et les ornements de la tenue : Oiseuse, dont la chevelure est tressée avec un beau ruban, porte un *chapel de roses* par-dessus un *chapel d'orfrois*, joignant le naturel à l'artificiel, dépassant ainsi le nécessaire par le superflu. Portant un soin particulier à ses mains, elle a cousu les manches de sa robe et enfilé des gants blancs pour les protéger du soleil. Sa robe, dont le tissu, un *riche vert de Ganz*, a été choisi avec une attention singulière²⁷², est ornée d'un cordon de soie. Le développement de la description correspond parfaitement au but : sa longueur, « allongée » par le reflet du miroir, est proportionnée au temps qu'Oiseuse passe à soigner sa mise :

Il paroît bien a son ator
qu'ele estoit poi enbesoignie.
Quant ele s'estoit bien pignie
et bien paree et atornee,
ele avoit feste sa jornee. (v.564-568)

Cependant, les vêtements portés par les héros sont essentiellement atypiques, c'est-à-dire extraordinaires par leur beauté, par la qualité des étoffes et des ornements,

²⁷⁰ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.420.

²⁷¹ *Roman de la Rose*, v.549-568.

²⁷² C'est une étoffe de fine laine de provenance célèbre à l'époque, dont la couleur verte se marie bien avec la nature.

par leur confection et parfois même par leur provenance lointaine ou magique²⁷³. Malgré les quelques détails réels qui peuvent être insérés, ils dépassent la réalité et quelquefois l'imagination²⁷⁴ afin de transporter l'auditeur ou le lecteur dans un monde idéal dont la beauté se reflète le plus dans ces robes féeriques, inventées par les conteurs²⁷⁵.

L'étude de l'utilisation des termes génériques et des termes spécifiques²⁷⁶ du vocabulaire vestimentaire peut s'avérer un outil efficace pour comprendre la corrélation entre le vêtement réel et le vêtement écrit au sein d'une œuvre romanesque. Nous avons constaté que les termes qui désignent les vêtements réels sont nombreux et variés, dans la mesure où les romans de notre corpus réunissent un vocabulaire vestimentaire très riche, où sont présents la majorité des termes des dictionnaires et des glossaires de l'ancien français. Mais leur fréquence n'est pas égale : les termes génériques dépassent en nombre les termes spécifiques qui s'emploient plutôt ponctuellement. Il en résulte une image du costume assez floue mais en même temps pourvue de détails qui conservent un lien étroit avec la réalité.

Cependant, lorsqu'il s'agit de traduire des notions abstraites, comme les vices et les vertus ou les sentiments humains, le vêtement se révèle un vecteur idéal, transformant les connaissances spéculatives en une illustration accessible aux sens. Les détails du costume ne manquent alors pas, comme dans le *Roman de la Rose* où le

²⁷³ Cf. la *chiere reube d'oultre mer* de Blonde Esmerée (v.5144) ou les attaches de son manteau, fabriquées par une *fée en l'Ille de la mer Betee* (v.3289-90) dans le *Bel Inconnu* : la ceinture de *Costentinoble* qui entoure la taille de Lydoine (v.14469) et le manteau dont *les pennes ierent de fenis*, l'oiseau mythique (v.17934), dans *Claris et Laris* ; la *cotte de pel d'un serpent* dans *Ysaïe le Triste* (§§ 460, 549) et la *cotte de penitance* dans *Perceforest* (III^e partie, t.2, XXXIII, 721).

²⁷⁴ Cf. *Si biele riens ne fu veüe* (*Bel Inconnu*, vv.138, 1528); *en nul país millor n'avoit* (*Bel Inconnu*, v.1532); *onques miudre ne fu veüe* (*Bel Inconnu*, v.3280); *sy noblement parees que c'estoit merveilles* (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XXXIV, 12); *onques nus hom ne vit tant biele* (la *pucele* – *Bel Inconnu*, v.1536); *si biele riens ne fu veüe* (la *pucele* – *Bel Inconnu*, v.2218).

²⁷⁵ Sur les vêtements féeriques, lire l'article très complet d'A. Planche, « Robes de rêve. Robes de roi, robes de fée, robes de fleurs, robes du ciel », dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p.73-92.

²⁷⁶ L'utilisation des « désignatifs concrets » est l'un des traits principaux du roman par rapport au chant narratif qui, « lié à la fréquence des descriptions de personnes ou d'objets, définissent sommairement une sorte d'isotopie fondamentale du texte » (P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.418).

vêtement joue un rôle fondamental dans la présentation des allégories : de la description d'Avarice, on apprend que le tissu de brunette est fort prisé au XIII^e siècle (v.214), alors que la fourrure d'agneau noir n'est portée que par les classes inférieures de la société (v.215-217) ; on apprend aussi qu'à la maison les vêtements sont étendus sur une perche (v.212-214) et que les gens pauvres raccommoient leur vêtue avec des morceaux de tissu (v.210-211). De même, les robes des Vertus *querolant* dans le jardin livrent des détails bien précieux sur la mode de l'époque, tels les vêtements échancrés (v.821-830), les couronnes de fleurs ou de soie (vv.827-828,855), ou encore la *sorquenie*, cette robe qui moule le corps pour rendre une demoiselle *plus cointe et plus mignote* (v.1217).

Dans les romans dits « réalistes », à l'instar du *Roman du comte d'Anjou*, la quantité des noms de vêtements et d'étoffes est certes supérieure aux autres romans, mais les descriptions demeurent finalement très vagues, s'inscrivant parfaitement dans la tradition rhétorique. Elles s'en tiennent à l'énumération des riches matières et des pierres précieuses, apanage de l'aristocratie. Voici deux exemples de description du costume, typiques de ce roman :

Li quens fu richement paréz
De bonz draz d'or d'Esclavonnie,
Si fu toute sa compaignie. (v.2370-72)

Et celles vistement l'aprestent:
D'un biau drap d'or cote li vestent
Et mantel d'or fourré d'ermes,
Coronne d'or a crapoudines
Li ont dessus le chief posee [...]
Puis l'ont d'une riche texu chainte,
Dont de fin or estoit la boucle;
A son piz ot unne escharboucle
Avironné de richez pierres (vv.2989-93, 2996-99)²⁷⁷

²⁷⁷ Plusieurs auteurs s'accordent à dire que les descriptions, vestimentaires ou autres, dans les romans « réalistes » sont finalement très floues, voire génériques (voir P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op.cit.*); L. Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart : les romans de style gothique*, Paris, H. Champion, 2004, p. 9-21; M. Accarie, « Vérité du récit ou récit de la Vérité », dans *Razo*, N° 15, Nice, 1995, p.20.

En somme, contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'est guère possible d'évaluer le degré de réalisme d'un vêtement²⁷⁸ en fonction de l'emploi des termes génériques ou spécifiques. Si les descriptions vestimentaires puisent leurs sources dans la réalité, si elles contiennent des détails pour que le costume soit reconnaissable²⁷⁹, ce n'est pas le réalisme qui motive toutes ces descriptions : « le dessein descriptif n'est pas, du moins n'est pas en premier lieu, d'imiter le réel, mais de suggérer la signification des choses »²⁸⁰.

2. AU-DELÀ DU *TOPOS*

A la fois référence à la tradition et moyen de faire accepter les héros par l'auditoire, le *topos* est un élément stable et rassurant du roman²⁸¹. Cependant, tout en s'inscrivant dans une tradition rhétorique, les auteurs médiévaux s'autorisent une part de liberté au travers de la variation du schéma, et c'est en cela qu'ils livrent le plus d'informations sur les vêtements réels contemporains de l'écriture. Ces informations sont, d'une part, les mentions des termes de vêtements contemporains, qui constituent un outil important dans l'étude de l'histoire du vêtement, car l'insertion de ces mentions se passe de la façon la plus discrète possible, à la fois renouvelant le schéma et le rendant compréhensible à l'auditoire. Toutefois, le chercheur doit être très perspicace afin de repérer les anachronismes volontaires dans les œuvres du XIV^e

²⁷⁸ M. Accarie distingue le réalisme du concret : ils n'ont ni la même nature ni la même fonction, car pour la philosophie médiévale idéaliste, le réel est ce qui est au-delà du réel (voir M. Accarie, *art.cit.*, p.11). Mais pour simplifier, nous comprenons le terme *réaliste* au sens de *concret*.

²⁷⁹ M. Accarie souligne le lien indispensable de la littérature avec la réalité : « Mais comment construire une image idéale sinon avec les lambeaux arrachés au présent ?[...] La littérature est bien forcée de passer par le concret, sinon par le réalisme » (*art.cit.*, p.10).

²⁸⁰ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op.cit.*, p.420. Sur la réalité dans la littérature, voir l'article de M. Accarie, cité ci-dessus, où évoquant les problèmes de poétique dans la littérature médiévale, il questionne la légitimité de l'appellation « réalistes » pour certains romans des XIII^e et XIV^e siècles ; il fait aussi quelques remarques au sujet des descriptions vestimentaires dans la littérature romanesque, notamment, à propos de leur caractère générique malgré l'abondance des détails.

²⁸¹ M. Accarie écrit que le *topos* dans la littérature médiévale est « le stéréotype [qui] n'est que l'expression du prototype » (*art.cit.*, p.14).

siècle, car autant la mention d'une *bavière* dans *Perceforest* peut se révéler utile pour l'étude de l'équipement au milieu du XIV^e siècle, autant celle du *heaume* et du *grant haubert* relève de l'anachronisme.

Par ailleurs, ces contextes délivrent au lecteur attentif des indices sur la perception des habits concrets, mais surtout sur le *fait* vestimentaire, c'est-à-dire sur la vie du vêtement et sur l'évolution de l'esthétique vestimentaire. Dès le XIII^e siècle, en effet, le contexte vestimentaire dépasse le *topos*, il n'est plus une décoration « inutile » aux yeux du lecteur moderne, mais signifie dorénavant par lui-même. Se libérant du schéma imposé de la description (nous avons vu que les romans arthuriens en vers de la seconde moitié du XIII^e siècle et les romans en prose des XIII^e et XIV^e siècles évitent la description détaillée) des personnages, les auteurs jouent avec la sémantique proposée par le vêtement, selon la tradition rhétorique ou non, et le costume devient signifiant.

En ce sens, les vêtements décrits dans le *Roman de la Rose* sont représentatifs des contextes vestimentaires dans nos romans : ce n'est pas seulement la mention des termes spécifiques ou leur fréquence qui rendent compte de la réalité du costume médiéval, mais aussi et surtout le rapport que celui-ci entretient avec son possesseur et la manière dont il réagit dans le contexte, s'imprégnant des codes de la vie réelle et les renvoyant aux spectateurs et aux lecteurs. On peut citer la description de *Tristesce* qui

...n'avoit pas sa robe chiere
 en mant leu l'avoit desciree
 con celle qui mout fu iree
 Si chevel tuit destrecié furent,
 et espanduz par son col jurent
 qu'el les avoit tretoz deroz
 de mautalant et de corroz. (*Roman de la Rose*, v.316-322)²⁸²

²⁸² Voir aussi d'autres contextes du même roman: v.13515-47 (sur la manière dont une coquette porte son manteau), v.8833-34 (sur les habits moulants), etc.

Les termes employés sont génériques mais la *vie* du costume, ou le costume inscrit dans le mouvement de la vie, livrent des secrets sur la nature humaine : plus que du vêtement réel, on s'aperçoit de la réalité du vêtement²⁸³. Car l'étude des termes qui ont rapport au costume ne s'avère probante que lorsqu'elle est inscrite dans celle plus globale du contexte de l'œuvre et de l'époque de l'écriture. Le vêtement livre aussi des informations quant à son rôle, utilitaire ou symbolique, dans la société médiévale : par exemple, les gestes liés au vêtement, inscrits dans la coutume, telle la manipulation du manteau²⁸⁴, les règles de la conduite courtoise, ou encore le signalement de la condition sociale du personnage par certains détails, etc.²⁸⁵ Ce qui importe c'est donc moins le vêtement que l'expérience vestimentaire, le pouvoir qu'il détient d'établir des rapports valables par eux-mêmes, indépendamment de la vraisemblance référentielle.

Au XIV^e siècle, on observe l'inversion du schéma topique. Ce n'est plus la description du vêtement qui suit, en le confirmant et en l'amplifiant, le portrait de la beauté physique, c'est l'habit qui magnifie le personnage :

« Ce dit, furent lez tables mises, et Ysaïe se fist desarmer, et se vesty d'un riche drap de brunette ouvré de brodure, que Marthe avoit fait. Et quant il fu parés, sy fu ly plus beaux chevaliers, que cascuns qui le veoit l'amoit... » (*Ysaïe*, § 494)²⁸⁶

Dans le dynamisme du contexte²⁸⁷, aussi générique soit-il, le costume est un élément clé dans la présentation et l'évolution du personnage. A travers ces lignes, on aperçoit à la fois l'ascension de l'élégance masculine comme facteur primordial de

²⁸³ A laquelle est consacrée la deuxième partie de la présente étude.

²⁸⁴ Cf. E. Auerbach : « La belle et jeune châtelaine qui débarrasse le chevalier de son armure pour le revêtir d'un manteau confortable et qui l'entretient ensuite aimablement jusqu'à l'heure du souper, ce sont là autant de gracieuses évocations d'une coutume bien établie, presque un rituel, qui nous montre la société courtoise telle qu'elle vit dans le cadre de ses formes sociales » (*Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p.140).

²⁸⁵ La présence d'un vêtement dans le texte fait donc appel à la mémoire du lecteur, aux phénomènes que Charles Bally appelle « formes (sensorielles et mémorielles) de la situation » (*Linguistique générale et linguistique française, op.cit.*, p.44).

²⁸⁶ Voir aussi *Ysaïe*, §§ 497, 571, § 494 : « Mars estoit couvers d'inde velvel semé de testes de dames d'or, sy prist une grant hache pesans et fors, et son espee et une targe et caucha ungz espourons. Et quant il fu armés, c'estoit le plus belle creature que on peust veoir ».

²⁸⁷ Dans ce portrait *en mouvement*, le personnage s'habille « sous les yeux » du lecteur.

l'appréciation sociale et la nouvelle esthétique vestimentaire qui privilégie les broderies du tissu davantage que la couleur.

En somme, il faut se méfier du caractère générique apparent des descriptions vestimentaires comme de la présence des termes spécifiques, les vêtements décrits devant toujours être étudiés en corrélation avec le micro- et le macrocontexte. Il ne faut donc pas considérer le *topos* uniquement comme un poids de la tradition rhétorique, comme une futilité de style purement décorative qui ne possèdent aucun lien avec la réalité²⁸⁸ : les auteurs médiévaux le perçoivent comme un pilier de l'œuvre, indiscutable, autour duquel s'organise la « glose ». Car, du fait de l'organisation particulière du roman par rapport à l'épopée et au chant narratif, et de ses particularités dont parle Paul Zumthor²⁸⁹, les contextes vestimentaires ne sont pas que des flous topiques : leur « généralité », puisant dans le présent, est dirigée vers l'avenir ; elle porte un message, elle transmet des valeurs qui sont à la fois celles de son temps et intemporelles. C'est pourquoi le *topos* de la beauté des habits qui caractérise un personnage exceptionnel survit, avec des restrictions d'emploi²⁹⁰, jusqu'à la fin du XIV^e siècle. Cette « généralité » des descriptions est certainement voulue, ainsi que l'atteste la manière de concevoir et de lire une œuvre enseignée par Hugues de Saint-Victor²⁹¹ et évoquée par Marie de France dans le *Prologue* de ses *Lais*. Citant Priscien, elle déclare que les œuvres anciennes sont écrites *assez oscurement*, de façon que les lecteurs, contemporains et futurs, puissent *gloser la lettre et de lur sen le surplus*

²⁸⁸ En rhétorique, un lieu commun, après avoir perdu sa force persuasive, devient ornemental (voir C. Perelman, *L'Empire rhétorique* : rhétorique et argumentation, Paris, J. Vrin, 1997, chapitre IV, *argumentation*).

²⁸⁹ *Essai de poétique médiévale*, *op.cit.*, p.417.

²⁹⁰ En effet, la tenue vestimentaire des héros est mise en avant principalement lors d'occasions précises : pendant les noces ou, comme dans *Perceforest*, pendant un tournoi où la demoiselle, « présentée » en mariage doit être conquise par son prétendant.

²⁹¹ Voir Hugues de Saint-Victor, *L'art de lire*, Chapitre III. *De la triple intellection de l'écriture sacrée* : la première lecture de la Bible est littérale, la seconde est allégorique : « à travers ce que la lettre nous signifie, quelque chose d'autre est signifié, qui s'est produit dans le passé, le présent ou le futur » (éd. et trad. de M. Lemoine, éd. du Cerf, 1991, p.38-46, en particulier, p.40).

*mettre*²⁹². A cette lumière, la description vestimentaire, orientée vers l'avenir, destinée au lecteur-coauteur, se présente intentionnellement *oscure* afin de faire naître un *sen* à chaque nouvelle lecture.

B. Les rôles du vêtement dans le texte

Dans le texte littéraire, le vêtement joue un rôle à deux niveaux : il est partagé entre *fonction* et *indice*, le premier terme désignant le rôle global du costume dans le texte du point de vue du contenu, et le second étant davantage valable pour la forme²⁹³.

Vecteur d'un sens profond, d'un idéal à travers la réalité (si l'on suit Platon), et d'une connaissance (ou reconnaissance, si l'on suit Aristote), le costume possède également d'autres fonctions : il enseigne (fonction esthétique et didactique) et il distrait. En effet, l'habit est apte à enseigner la morale courtoise, mais aussi l'importance du paraître qui connaît un nouvel essor dès la fin du XIV^e siècle ; il apprend le goût de la beauté et de l'élégance car les romans courtois sont aussi les *Miroirs aux princes* destinés au public raffiné de la cour. Le costume enseigne aussi d'une autre manière : lié à un geste ou présenté comme une image de la beauté, il apprend au lecteur à être attentif à chaque geste et chaque indication de couleur (surtout au XIV^e siècle) qui peuvent révéler les sentiments ou une attitude par rapport au monde des personnages²⁹⁴.

Mais le vêtement divertit aussi : il amuse au travers des innombrables déguisements, quiproquos et autres situations comiques littéraires, mais aussi par la délectation de la beauté imaginée qui rime (c'est le cas de le dire) avec la douce

²⁹² Marie de France, *Lais, Prologue*, publ. par J. Rychner, Paris, H. Champion, 1966, v.9-22.

²⁹³ Nous empruntons le terme *indice* chez R. Barthes, tel qu'il l'a défini dans *Poétique du récit*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, « Introduction à l'analyse structurale des récits », Paris, Seuil, 1977, p.19-21.

²⁹⁴ Cf. P. Zumthor : « Les motivations intérieures de l'acte chez son sujet, ou ses effets dans l'objet, sont souvent rendues par une indication de geste, par une notation de couleur... » (*op.cit.*, p.418).

musique du vers, joignant ainsi le plaisir de l'oreille à celui de l'imagination. Il divertit par le détail, car à côté des descriptions exigées par la rhétorique narrative, d'autres existent, qui sont ressenties davantage comme superflues que justifiées par l'économie du récit. Telle est la description du costume du vavasseur dans le *Bel Inconnu*, qui est habillé en une *courte cote de burel et hosés d'unes hoses*, ou encore de la tenue des chevaliers et des dames dans *Ysaïe le Triste*. De telles descriptions peuvent justifier l'appellation « revues de modes » des romans courtois qui circulent entre les grandes cours européennes.

Dans la diégèse d'une œuvre littéraire, le vêtement remplit plusieurs fonctions. Attachée au portrait physique, la description du vêtement joue le même rôle, à savoir la présentation à double visée des héros, propre aux romans médiévaux : esthétique et épédicte. Au sein de telles descriptions, le vêtement trouve sa place, en accentuant le côté esthétique et s'accaparant la tâche de signaler l'appartenance sociale du personnage. Son rôle est ainsi non négligeable dans le prélude aux aventures des héros, car très souvent le vêtement sert à les personnaliser. Mais l'esthétique descriptive est également primordiale dans les portraits vestimentaires, car la doctrine courtoise vise à éduquer le goût et la sensibilité à la beauté du public.

Concis ou prolixes, les contextes vestimentaires, aident à structurer le récit et à répondre à l'horizon d'attente du lecteur par leur présentation topique. Leur fonction dépasse le pur ornement : *présentateurs* lors de la première apparition du personnage, ou *révélateurs* de son caractère ou des événements de l'intrigue, s'ils sont plus nombreux, ils sont plus complexes qu'à première vue, renvoyant le lecteur à d'autres horizons, faisant une connexion avec les structures profondes. De la même manière que la robe d'Erec, s'affranchissant du rôle de présentation du héros, aide à comprendre sa

destinée en même temps qu'elle sert de décor au point culminant du roman, celles de la fée aux Blanches Mains et des autres personnages féminins du *Bel Inconnu*, tout en rythmant le récit, permettent de mieux appréhender la nature des personnages principaux. Voici un exemple parmi d'autres du rôle joué par le vêtement dans la découverte du caractère du personnage et de son rôle dans le récit.

1. LA DÉCOUVERTE GRADUELLE DU PERSONNAGE

Les trois tenues de la Fée aux Blanches Mains

La *Pucele* aux Blanches Mains apparaît pour la première fois dans le *Bel Inconnu* dans une tenue mêlant richesse et discrétion : vêtue d'une robe et d'un manteau qui désignent son rang de princesse, le col chastement agrafé par un fermail, elle représente l'épouse idéale. Deux détails de son costume suggèrent cependant une nature plus complexe : la couronne de roses, symbole de l'amour, et le manteau de fourrure d'hermine orné de queues noires, disposées en échiquier, et dont la structure, qui a un effet optique de profondeur, évoque la double nature féminine et en même temps l'importance du personnage pour l'intrigue. Ni la couleur, ni la composition du costume ne suggèrent encore sa nature féerique.

La deuxième rencontre du héros avec la *Pucele* a pour cadre une ambiance nocturne qui contribue à amplifier ses sensations et atténuer la réalité: la jeune femme lui apparaît mi-habillée, le corps et le visage mis en valeur par un riche manteau en fourrure dont la manière d'être porté est soigneusement décrite par le narrateur²⁹⁵. Le double rappel du noir et blanc dans sa tenue (la zibeline noire soulignant la blancheur

²⁹⁵ Desus sa teste le tenoit,
L'orle les sa face portoït;
Li sebelins, qui noirs estoit,
Les le blanc vis molt avenoit. (*Bel Inconnu*, v.2401-04)

de son visage, la doublure en hermine, symbole de chasteté, et la chemise blanche qui paraît terne à côté de la peau immaculée de la *Pucele*) fait écho au manteau bipartite, tisse un lien entre les deux scènes, mais creuse aussi davantage la double nature de la femme-fée, à la fois chaste et dangereuse. Cette nudité partielle jointe à la beauté exceptionnelle de la femme, troublent le héros.

Le troisième portrait de la fée de l'Ile d'or ressemble aux deux précédents par la chevelure défaite, symbole de la séduction et de l'amour physique, thèmes de prédilection du narrateur²⁹⁶. Mais cette fois, la tenue met à jour la nature féerique de la *Pucele* aux Blanches Mains : l'absence de manteau laisse le corps découvert, moulé et attirant dans son *bliaut* au précieux tissu orné d'or ; les cheveux défaits sont couverts d'un chapeau multicolore qui fait référence à la queue de la guivre et qui « bien li gardoit del caut le vis » (v.3976), mais aussi de la lumière, car le temps le plus propice pour une fée est la nuit²⁹⁷. L'ambiance nocturne ainsi que la multiplicité des couleurs dérangeant, troublent, font hésiter le héros à plusieurs reprises. Le chapeau en dit long sur les liens invisibles qui unissent la *Pucele* aux Blanches Mains et Blonde Esmerée, image d'une Féminité, beauté inaccessible, qui s'offre et fuit à la fois, le paradis perdu. La trame « vestimentaire » se tisse afin de faire découvrir progressivement la véritable nature de l'héroïne, la mise en scène du caractère atteignant son paroxysme à la troisième rencontre. Ainsi, le narrateur réussit à maintenir une tension qui va s'amplifiant. Le costume sert donc non seulement de décor extérieur à l'action, mais y participe pleinement.

²⁹⁶ *Sans guimple estoit, eschevelee* (v.2395); *eschevelee* (v.3966), *sans guimple estoit* (v.3981).

²⁹⁷ Ce jeu de clair-obscur est déjà familier au lecteur, car la première fois la *Pucele* apparaît comme une lune dans les nuages; la scène de la séduction de Guinglain par la *Pucele* aux Blanches Mains a lieu dans la nuit, l'épreuve de Guinglain a lieu aussi dans la nuit; le combat contre la guivre se passe dans une ville abandonnée à la nuit perpétuelle, gardée par le chevalier Noir, être nocturne; la guivre, elle, jette une lumière aveuglante dans le noir. A chaque fois, la femme-lumière apparaît accomplissant sa mission salvatrice, qu'on pourrait lier à une autre, biblique. C'est ainsi que la double nature féminine fait son apparition. Sur la nuit chez Chrétien de Troyes, voir G. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée, Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p.115-124.

2. L'ORGANISATION TEMPORELLE DE L'ŒUVRE

Jusqu'au début du XIII^e siècle, les descriptions-portraits des romans courtois aménagent une pause dans la narration, comme le remarque Paul Zumthor : « L'action semble s'interrompre, pour faire place à un petit tableau statique, marginal : effet surtout fréquent dans les romans les plus anciens, comme le *Tristan* de Béroul »²⁹⁸. Cette pause, loin d'être une insertion « inutile » dans la narration, est une propriété des romans courtois qui, par la description de l'objet du désir, prennent une distance, différant l'accomplissement du désir de l'amant courtois et lui permettant d'entretenir l'espoir. Elle sert donc souvent à faire monter la tension par l'attente, en retardant un événement important, pour attiser la curiosité du lecteur et happer son attention. C'est aussi le rôle des *portraits en mouvement*, par exemple, des descriptions détaillées des préparatifs au combat.

Les contextes vestimentaires, intégrés à la rhétorique du roman, créent une sorte de structure dont la valeur résulte de sa répétition. Mais cette structure est à appréhender différemment par le lecteur et par l'auditeur du récit, car si l'un est confronté à la surface de l'œuvre écrite qui se présente pour lui comme un espace visuel réversible, l'autre assume l'œuvre dans sa continuité orale, et les pauses « vestimentaires » créent davantage une structure rythmique.

Ces remarques sont valables pour le temps externe de l'œuvre, le « temps du récit », mais le temps diégétique, ou « temps raconté »²⁹⁹, peut aussi se construire à l'aide des contextes vestimentaires. A l'intérieur du *temps raconté* il faut distinguer l'organisation temporelle d'un épisode et celle de l'œuvre entière. Dès que l'auteur se lance dans une énumération des pièces du costume ou qu'il insiste sur l'achèvement

²⁹⁸ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.418.

²⁹⁹ Les termes sont empruntés à Günter Müller qui en 1947 introduit les notions de « temps du récit », c'est-à-dire le temps que l'on met à écrire ou à lire une œuvre, et de « temps raconté » qui est celui dans le texte (cité dans H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1988, p.56).

d'un mouvement vestimentaire qui marque la fin d'un épisode (tel que la fin d'un combat ou les préparatifs avant le départ), il emploie le passé (le plus souvent le passé simple ou l'imparfait), alors que pour la description d'un combat il privilégie le présent, l'alternant avec le passé, afin d'impliquer l'auditoire dans le récit :

Layris et Claris se leverent,
Bien et courtoisement s'armerent (*Claris et Laris*, v.741)

Sagremors a traite l'espee,
A celui done tel colee
Parmi son hiaume contremont,
Que flors et pierre en deront.
Li coux descent par grant vigor
Sor son hauberc blanc come flor. (*Claris et Laris*, v.12229-34)

L'emploi du présent et du passé simple est une spécificité du vêtement en mouvement, qui confère un dynamisme au développement du récit.

Les contextes vestimentaires contribuent aussi à l'organisation temporelle de l'œuvre, qui a la particularité de joindre le temps cyclique au temps linéaire. L'intrigue des romans courtois étant fondée sur les recherches par un (des) héros d'aventures qui le(s) mènent à l'acquisition d'un statut glorieux couronné d'un amour, leur temps a une finalité, il est linéaire ; mais chaque aventure possédant un début et une fin, leur succession imite le temps cyclique de la vie. Or, le vêtement contribue à la mise en œuvre de cette trame temporelle de diverses façons.

Le chevalier s'arme le matin en se levant, il s'équipe avant de partir à l'aventure, il affronte ses adversaires, après le combat il est invité à faire halte dans un château où il se désarme... Le cycle s'achève pour reprendre le lendemain : le geste vestimentaire quotidien, par son rythme régulier, matérialise le temps cyclique, suffisant par lui-même et conférant à l'univers romanesque la stabilité du monde extérieur³⁰⁰. Une autre version de « structuration » est proposée dans *Meliador*, où la

³⁰⁰ La jonction du rythme temporel à la succession des endroits qui se ressemblent pourrait s'apparenter à ce que P. Zumthor appelle les « lieux rythmiques » (*Essai de poésie médiévale, op.cit.*, p.429).

couleur bleue est omniprésente, ne serait-ce que par le retour rythmique du « bleu chevalier » sur la scène du roman³⁰¹. Enfin, la mention des habits somptueux des douze pucelles à marier dans *Perceforest*, sur le fond des vêtements-souvenirs qui ornent leur siège, tissant un lien entre le passé, le présent et l'avenir, contribuent à créer une structure temporelle à part, cyclique et linéaire à la fois.

A cette trame s'ajoute l'élément de l'instabilité, le « subitement », comme l'appelle Mikhaïl Bakhtine³⁰², qui constitue le sens même de l'aventure du chevalier *itinérant*, se baignant dans le hasard prestigieux comme dans son élément. Là encore, le costume est présent pour assurer la sécurité et stimuler l'inventivité du héros : qu'on pense aux nombreuses mentions de la qualité de l'équipement du chevalier, au déguisement ou à l'adoption de l'incognito, le vêtement accompagne les personnages dans leur chemin vers l'inconnu et, à l'heure de la gloire, l'affiche au monde entier³⁰³.

Le costume remplit aussi d'autres fonctions dans le roman, dont un rôle *signalétique*. Lorsque le roman s'arrête sur la tenue somptueuse d'une femme et sur son physique sans égal, c'est généralement pour signifier qu'elle possède une position élevée dans la société et un rôle important dans l'intrigue. Telle est la description classique des romans antiques et courtois du XII^e siècle³⁰⁴, qui codifient la représentation vestimentaire et donnent la *senefiance* à chaque partie du costume. Car si le portrait des héroïnes est typique, leur costume est souvent assorti de détails qui particularisent la femme et signalent son rôle social et sa fonction dans le récit, car le premier portrait est toujours annonciateur du destin littéraire des personnages. Les

³⁰¹ La couleur bleue est mentionnée dans le roman trente-et-une fois, sans compter les nuances de bleu comme l'azur.

³⁰² M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op.cit., Formes du temps et du chronotope. Romans de chevalerie*, p.299.

³⁰³ Cf. aussi « La mise en scène de soi dans la quête chevaleresque » et « Histoire personnelle ».

³⁰⁴ On peut citer à titre d'exemple les tenues des filles d'Adraste dans le *Roman de Thèbes* (v.953 sqq) ou celle de Médée dans le *Roman de Troie* (v.1231-36).

romans de Chrétien de Troyes n'échappent pas à cette règle, même si l'originalité du traitement du sujet « vestimentaire » ainsi que son importance dans ses œuvres sont incontestables³⁰⁵.

Les romans postérieurs à Chrétien de Troyes, qui lui accordent le statut d'*auctoritas*, subissent son influence qui se manifeste par l'emprunt de motifs, de scènes ou même de tenues vestimentaires³⁰⁶, mais aussi par une réinterprétation pouvant s'exprimer par le détournement des motifs.

Mais le costume ne se limite pas à signaler le rang de celui qui le porte : il peut être aussi *prémonitoire*, comme l'illustre le *Bel Inconnu*. Dans le roman, lorsque le protagoniste croise sur son chemin une damoiselle, aussitôt il est fasciné par celle-ci : l'auteur dresse alors un long portrait de vingt-six vers³⁰⁷, qui se rapproche au plus près des descriptions classiques. Evoquant la beauté de son visage, il continue suivant un mouvement descendant, en utilisant des épithètes et des comparaisons topiques : son *vis est blanc con est la flors de lis*, ses sourcils *noirs et vautis, delgiés et grailles et traitis*. A deux reprises, le narrateur insère une mention de la tenue : après avoir loué la beauté de l'inconnue, il évoque immédiatement sa robe ; il ne la décrit pas en détail, faisant seulement allusion au drap de soie d'une qualité incomparable (*si bele riens ne fu veüe*, v.1528), mais s'attarde sur l'ornement qui accumule les pelleteries aussi riches qu'exotiques : hermine, zibeline, écureuil et *edre* (duvet de cygne). Plus loin, il évoque sa chevelure blonde et lumineuse, *come fin or reflamboians* qui est arrangée à l'aide d'un fil d'argent ; détail significatif, celle-ci n'est pas couverte d'une *guimple*, mais

³⁰⁵ On se rappelle certainement dans *Erec et Enide*, la première tenue d'Enide d'une pauvreté outrancière : vêtue d'une chemise et d'un *chainse* usé, troué aux coudes, sans manteau. Le rang modeste de la future épouse d'Erec est accentué par l'auteur par son état présent et futur, lorsqu'elle sera élevée, symboliquement, par le don de la robe de la reine Guenièvre.

³⁰⁶ Cf. la comparaison du *bliaut* d'Enide, offert par la reine Guenièvre et celui de Blonde Esmerée dans le *Bel Inconnu*.

³⁰⁷ *Bel Inconnu*, v.1525-1551.

*eschevelee*³⁰⁸ : la damoiselle est montée sur un cheval, ses cheveux flottent au vent³⁰⁹. La beauté et la richesse de la jeune fille suggèrent sa haute naissance, ce qui l'élève au rang d'épouse potentielle pour le héros. Les deux détails, la fourrure rare (duvet de cygne) et l'absence de coiffe, signalent la nature exceptionnelle de cette femme et son pouvoir d'attraction. Familier des romans antiques, le lecteur sait d'avance que de pareilles indications ne trahissent pas³¹⁰. Mais Margerie se révèle être la cousine de la messagère de Blonde Esmerée et, même si le Bel Inconnu gagne l'épreuve de l'épervier³¹¹, la beauté de Margerie est déjà compromise par sa comparaison avec sa laide rivale, Rose Espanie, pour laquelle se bat l'adversaire du héros. Pourtant la description vestimentaire de Margerie n'est pas anodine: elle justifie le bien-fondé de l'aventure de l'épervier, à savoir l'affirmation des vertus chevaleresques du protagoniste avant le combat libérateur.

Ainsi, la chevelure découverte de Margerie annonce celle de la fée aux Blanches Mains, ses cheveux dorés font écho à ceux de la fée et de Blonde Esmerée, comme une rare fourrure, à l'instar de l'édredon, ornera la robe de Blonde Esmerée à la fin du roman, ou encore le fil d'argent dans les cheveux de Margerie qui laisse une marge vers le superlatif, car on retrouve ensuite le fil d'or dans la chevelure de la pucelle aux Blanches Mains³¹². Par ce lien vestimentaire, la tenue de Margerie annonce l'apparition des deux femmes et surtout les relations complexes qui les lieront au protagoniste.

Dans le même roman, les détails vestimentaires jouent également un rôle

mnémonique: la deuxième fois que Guinglain rencontre la fée aux Blanches Mains,

³⁰⁸ *Eschevelee*, en parlant d'une femme, signifie "sans guimpe" ou "sans voile". L'auteur insiste sur ce détail pour signaler le jeune âge de l'héroïne ainsi que pour souligner le pouvoir de séduction de sa chevelure exposée aux regards.

³⁰⁹ Le motif de la « femme à cheval » est récurrent dans la littérature: voir *Phyllis et Flora*, v.173 sqq; *Thèbes*, v.3801 sqq; *Eneas*, v.3987 sqq; *Troie*, v.13329 sqq; *Erec*, v.5319 sqq; *Athis et Prophilias*, v.6829 sqq, etc.

³¹⁰ Cf. *Roman de Thèbes*, v.955 (les filles d'Adraste), v.4565-68 (la chevelure d'Antigone).

³¹¹ L'épervier blanc est destiné à la future épouse. On se souvient qu'Erec, dans le roman éponyme de Chrétien de Troyes, après avoir gagné l'épreuve de l'épervier, prend Enide pour femme.

³¹² *Bel Inconnu*, vv.1547 et 2252.

elle est montée sur un cheval, les cheveux découverts flottant au vent³¹³; cette image est l'exacte réplique à un détail près de celle qui se trouve quelques centaines de vers auparavant³¹⁴ dans la description de Margerie, son épouse « manquée », où le regard du héros est attiré par cette amazone. Lorsqu'il revoit la fée, cette image est empreinte dans son esprit, la voilà revue et rassurante. La femme devient ainsi plus proche, familière, déjà appropriée. De même Guinglain revoit dans un rêve la fée aux Blanches Mains dans la même tenue que la première nuit au château de l'Ile d'Or, lorsqu'elle lui est apparue au seuil de sa chambre habillée dans un manteau, ne portant rien d'autre qu'une chemise³¹⁵. Cette image sensuelle d'une femme mi-vêtue, immobilisée dans l'encadrement de la porte, s'est installée dans son esprit au point de provoquer ce rêve répétitif³¹⁶.

Un autre exemple est la ressemblance des détails dans l'apparence des deux femmes : la queue multicolore de la guivre et son ventre doré viennent instantanément à l'esprit lorsque le héros contemple avec émerveillement le chapeau de la fée aux Blanches Mains³¹⁷, les deux trouvant leur écho dans la robe de parade de Blonde Esmerée³¹⁸ qui leur ressemble par sa propriété de former un tout à partir de multiples

³¹³ *Bel Inconnu*, vv.3966 (*Et cevaucoit eskevelee*), 3981-82 (*Sans guinple estoit; a un fil d'or / Ot galonné so cieff le sor*).

³¹⁴ *Bel Inconnu*, v.1547-48 (*D'un fil d'argent fu galonnée, / Si cevaucoit eskevelee*).

³¹⁵ *Bel Inconnu*, v.2391-2414.

³¹⁶ *Bel Inconnu*, v.3699-3704:

Et c'aveuc lui voie la fee
Ansi d'un mantiel afublee,
Tot a nus piés en sa cemissee,
En tel sanblant et en tel guisse
Cum il le vit quant ele vint
Au lit, el palais u le tint.

³¹⁷ De la keue trois neus avoit,
C'onques ns hom ne vit grinnor.
Ainsi Dius ne fist cele color
Qu'en li ne soit entremellee;
Dessous sanbloit estre doree.

(*Bel Inconnu*, v.3144-48)

En son cieff avoit un capiel
Qu'ele portoit por le calor;
Ouvrés fu de mainte color,
D'inde, de vert, de blanc, de bis;
[...] Portrais i avoit oisials d'or.
(*Bel Inconnu*, vv.3972-75, 3977)

³¹⁸ *Bel Inconnu*, v.5143-69.

éléments disparates. Par cette multiplicité de la couleur, signe du monde magique³¹⁹, les deux femmes se trouvent ainsi « miroitées », « dédoublées » et fusionnées en une Dame, représentant les deux avatars de l'amante et de l'épouse, qui attirent et repoussent le héros, le faisant partir pour revenir de nouveau à la source.

Dans les romans ultérieurs, même si les descriptions vestimentaires se raréfient, se limitant souvent, mais pas toujours, à de brèves indications sur l'étoffe, la couleur ou seulement la richesse du costume, les mêmes rôles sont largement exploités, remplis par les détails du costume. Ainsi, la fonction signalétique est conservée dans les romans de tous les genres, annonçant un moment important pour l'intrigue, les deux autres étant utilisés fréquemment dans un jeu subtil de pressentiments et de reconnaissances.

3. L'INTRA-TEXTUALITÉ DU VÊTEMENT

Dans la continuité du thème des correspondances à l'intérieur de l'œuvre romanesque, correspondances auxquelles le costume participe activement, il nous paraît nécessaire de parler de *l'intra-textualité* du vêtement. Nous avons formé ce terme en associant le préfixe latin *intrā-* à *textum*, au sens de "tissu de l'œuvre"³²⁰, sur le modèle d'autres termes déjà intégrés dans le vocabulaire de la critique littéraire³²¹. Car de la même manière que les liens entre les textes sont créateurs de sens³²², les liens à

³¹⁹ On se souvient aussi du cou multicolore de la Beste Glatissant dans *Perceforest* (« Ceste beste avoit teste de serpent et le col d'une beste que les Sarrasins nomment dogglor, et estoit ce col tant merveilleux que toutes les couleurs du monde y apparoient ordonneement assises et compassees », III^e partie, t.2, XL, 23).

³²⁰ Une étude récente de R. Wolf-Bonvin est consacrée aux correspondances intérieures dans les romans médiévaux qui constitueraient, selon l'auteur, une de leurs particularités principales (*Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, H. Champion, 1998).

³²¹ On pense, entre autres, au terme *intertextualité*, qui exprime « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982).

³²² Voir M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

l'intérieur d'une œuvre romanesque peuvent aussi en créer un. Dans le domaine du costume, les relations entre les objets qui apparaissent au cours d'un roman, tissent un sens qui a la particularité d'unir les propriétés sémantiques et visuelles du vêtement, créant ainsi la mémoire de l'objet et jouant avec la structure temporelle de l'œuvre. Ces liens peuvent se présenter comme une toile ou comme un cadre d'une aventure, unissant les personnages d'un lien matériel parfois inattendu et proposant au lecteur un jeu de significances.

Dans l'exemple du *Bel Inconnu*, décrit ci-dessus, la correspondance des divers objets vestimentaires ainsi que les références à leur structure hiérarchique renvoient à la nature féminine et au sens de l'aventure du protagoniste³²³. Le même lien profond est créé dans *Meliador* où le bleu des vêtements et des accessoires sert de miroir à la destinée qui unit le héros éponyme et Hermondine, pour laquelle il entreprend une quête de cinq ans seulement en regardant son portrait peint sur un bouclier :

Uns hiraus les sieuoit de priès,
 Qui portoit une targe ouvrée,
 De vermeil toute coulourée,
 A une *bleue* dame en mi,
 La quele dame, je vous di,
 Portoit une *couronne d'or*. (*Meliador*, v.2741-46)

Portant désormais sur ses armoiries une dame bleue, le héros est dorénavant nommé *li bleus chevalier*. L'alliance du bleu et de l'or³²⁴ est omniprésente dans le roman, soit par les mentions des armoiries du protagoniste, qui seront son identité de remplacement, soit en rappel avec la même couleur sur les boucliers d'autres

³²³ Hélié apparaît vêtue de samit dont la couleur n'est pas précisée, à l'instar de la fée aux Blanches Mains ; la chevelure découverte de Margerie ainsi que le fil d'argent dans ses cheveux rappellent ceux de la *Pucele* ; le héros voit un écu mi-parti argent et or ; la couleur blanche du *bracet*, des mains de la fée, du visage des femmes, de la chemise de la fée, le blanc haubert, le blanc lion sur l'écu d'un chevalier à la fin se font écho dans le roman ; la robe de Blonde Esmerée rappelle la chambre de la Pucelle aux Blanches Mains. Cette liste n'est pas exhaustive.

³²⁴ Le bleu, qui bénéficie d'une forte popularité à la fin du XIV^e siècle, symbolisant la fidélité, la loyauté et l'amour, est une couleur royale, surtout dans sa déclinaison *azur* (cf. Ch. de Mérindol, *art.cité*, pp. 198, 202, 212 ; M. Pastoureau, *Figures et couleurs, op.cit.*, p.39 ; *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, p.51-53). L'or symbolise la richesse et, dans ce roman, la lumière et la gloire.

chevaliers. L'or de la couronne de la Dame, rappelant le *cercle d'or* sur la tête du héros (v.2729)³²⁵ fera écho dans le nom de *Meliador*, ainsi que dans l'un des mots-clés du roman : *ordonné*. Ainsi, au cours de la narration, des liens se tissent, qui unissent symboliquement les protagonistes avant leur alliance effective à la fin du roman. Alors que le lecteur se voit imposer ce lien par le retour constant des sonorités, le personnage, lui, se le rappelle par la présence des objets, tel que les armoiries ou encore un anneau aux couleurs azur et or que Meliador choisit d'offrir à sa dame sans hésiter dans un élan presque inconscient, car ces couleurs sont pour lui un écho lointain sorti des profondeurs de sa mémoire :

Or *s'avise* li damoisiaus
 Sus **l'aniel** qui li fu donnés;
 Adont le *regarda* assés
 Et li *sembla* encor plus riches,
 Mieulz ouvrés, plus gais et plus frices
 Que nu qu'il en eüst encor,
 Tant fust ouvrés **d'asur** ne **d'or**.
 L'aniel a mis hors de son doy
 Et dist a Lansonnet: "Je croy
 "Que je vodrai donner celi,
 "Pour le milleur et plus joli,
 "Le mieulz fait et le mieulz ouvré,
 "Que nous aions encor trouvé. (*Meliador*, v.12006-18)

Dans *Perceforest*, le vêtement « encadre » les histoires distinctes des couples de personnages. Ainsi, Néronès et le Chevalier Doré sont comme « enveloppés » dans un tissu blanc : c'est le *couvrechief* de la jeune fille au moment de sa rencontre avec le Chevalier ; c'est celui dont le jeune chevalier se couvre le visage afin de parler plus facilement de son amour, et qui conservera les traces de ses larmes, lorsque Néronès *entra en fierté et orgueil* pour le ramener à la raison³²⁶. Ironie du sort (ou de l'auteur), cette même coiffe mouillée, fraîchement lavée, dissimule le chevalier allongé sur le lit,

³²⁵ La couronne figure aussi sur les armoiries de Camel, le redoutable prétendant à la main d'Hermondine, ce qui confirme le triangle fondateur de l'intrigue de *Meliador*.

³²⁶ *Perceforest*, III^e partie, t.1, XII, 170-197, 201-212.

lorsque le père de Néronès vient prendre des nouvelles de sa fille³²⁷. Ce même *couvrechief*, cette fois au figuré, couvre le visage du Chevalier Doré pour le rendre méconnaissable et sépare les deux amants pendant leur voyage côte à côte³²⁸. Enfin le même drap blanc sert de couverture au bain des jeunes filles, en l'enlevant, le Chevalier Doré retrouve et reconnaît sa bien-aimée. Enveloppant ainsi cette histoire d'amour, le voile blanc humide devient la métaphore des relations amoureuses bénites par le monde merveilleux³²⁹, dont le blanc est la couleur³³⁰, renforçant la note érotique, déjà très présente dans le roman³³¹.

Les exemples de l'*intratextualité* du vêtement sont innombrables. Dans chacun de nos romans on pourrait mettre au jour un réseau de correspondances vestimentaires, plus ou moins évidentes en fonction des œuvres, qui façonnent une sorte de toile ou ornement de broderie le tissu principal du récit. Dans ses diverses manifestations, par ses répliques, le vêtement crée ainsi un niveau de sens *autre*, que le lecteur s'amuse à décrypter par la lecture multiple de l'œuvre ; dans l'univers de l'œuvre, le personnage, lui, « subit » ce jeu de *senefiances* ou se l'impose, tentant de déceler des correspondances profondes dans chaque objet de la réalité, persévérant dans une attitude propre à l'homme médiéval.

³²⁷ Cf. « La pucelle lors se print a regarder le chevalier [40 d] et vey que les larmes lui avironnoient toute la face tant habondamment que son *coevrechief* en estoit *perché* et *moullié* » (*Ibid.*, XII, 208-212) ; « Et illec estoit l'une des damoiselles a la pucelle qui *lavoit les guimples* et *les coevrechiefz* de sa maïstresse, laquelle [...] *tordy* incontinent *l'eaue hors* et les estendy sus le chevalier » (*ibid.*, XII, 327-331).

³²⁸ Blessé au visage, le Chevalier Doré couvre son nez d'un *drap ciré* pour guérir sa blessure (t.2, XLII, 319).

³²⁹ Par la mère du Chevalier Doré, la Reine-fée.

³³⁰ En effet, à part évoquer les êtres du monde féérique (cf. LV, 322-236 ; LX, 512), la couleur blanche est très présente dans le roman, le rythmant comme les interlignes d'un livre.

³³¹ Cf. l'histoire d'amour du Chevalier Estonné et de Priande : le chevalier couvre de son manteau la nudité de la jeune fille lors de leur première rencontre (t.2, XXXI, 70 sqq), avant de se retrouver plus tard en *draps linges* devant le lit de noces où elle *gisoit nue* (t.3, LIII, 884-888).

C. Le vêtement et le texte

1. JEU POÉTIQUE, JEU VESTIMENTAIRE

Les auteurs confèrent à leur œuvre poétique les particularités et les qualités décelées dans la sémantique du vêtement. Par exemple, la similitude entre le tissu et le récit, exploitée par les auteurs, a déjà maintes fois été remarquée par les critiques. L'image d'un tout, qu'il s'agisse d'un tissu ou d'un vêtement, confectionné à partir de fils qui ressemblent inéluctablement aux lignes d'un livre, convient parfaitement à la ressemblance entre l'œuvre d'un tisserand et celle d'un poète. Les deux se déroulent dans le temps au cours de leur confection ou de leur lecture³³² et comportent le même travail de préparation, de tissage et d'embellissement³³³.

Offrir une nouvelle robe à la tradition poétique³³⁴, telle est l'ambition de l'auteur du *Roman de la Rose*, lorsqu'il évoque le renouveau printanier au début de son œuvre³³⁵. Cette robe est achevée par son continuateur, Jean de Meun, qui lui « coud » ainsi la seconde manche³³⁶. Les deux parties du roman s'entreglosent, jouant du

³³² En effet, le tissu pouvait être littéralement « lu » après sa confection, lorsque, fixé sur une perche, il était déroulé à la lumière, aux yeux des connaisseurs qui en appréciaient la qualité.

³³³ Depuis l'Antiquité, les images textiles sont les plus courantes dans les traités de rhétorique pour désigner la matière ou l'étoffe d'une œuvre. Cf. « *textum* – 1. tissu, étoffe tissée, toile. 2. ouvrage de plusieurs parties rassemblées, assemblage, ensemble, contexture. 3. tissu du discours, style » (*Dictionnaire latin-français*). Cf. aussi R. Dragonetti : « La métaphore de la couture, si fréquente chez les écrivains du Moyen Âge, lorsqu'il s'agit de désigner en figures la composition des œuvres, comporte un travail d'embellissement qui présuppose tout autant une préparation de filage que de cordage » (« Pygmalion ou les pièges de la fiction dans *le Roman de la Rose* », dans *Mélanges R. Bezzola*, Berne, 1978, p.100). Cf. aussi Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, v.8-15 (éd. Lecoy, Champion, 1979) ; Jean Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*, v.8083.

³³⁴ Donner une nouvelle forme à une matière, c'est changer la robe ancienne en un vêtement neuf, comme l'écrit Geoffroi de Vinsauf (E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924, *Poetria Nova*, p.221, v.768-769).

³³⁵ Cf. Lors devient la terre si gobe et La matire est bone et nueve (v.39).
qu'el velt avoir novele robe, [...]
c'est la robe que je devise,
por quoi la terre mielz se prise. (v.59-60, 65-66)

³³⁶ Cette métaphore des deux manches qui achèvent l'œuvre unique est présente au début du roman, lorsque le héros se coud les manches : *Cousant mes manches a videle* (v.98) ; ensuite dans l'image d'Oïseuse qui

Por estre peus apertement
ot andeus cousues ses manches (v.559-560) ;
et revient dans la légende de Pygmalion pour marquer par un geste la fin de l'habillement :

« contraste du rêve d'un amour lointain opposé à une illusion réaliste »³³⁷ et créent cet effet de robe mi-partie, si chère au XIII^e siècle. La première moitié de la robe est multicolore, vive, et émane la joie de vivre à travers l'élégance et la légèreté du style, alors que la seconde, en étoffe *eschekeree*, assemble de fil en aiguille des pièces différentes de manière à leur conférer l'harmonie d'une « somme ». Le *Roman de la Rose* foisonne d'allusions au tissage et à la couture, qui renvoient à la narration³³⁸. Ainsi, les nombreuses robes décrites dans le roman servent de métaphore aux différents genres du discours littéraire : celle d'Amour évoque la poésie, celle de Richesse les chroniques, mais aussi l'ornement poétique. La toison du berger symbolise la densité narrative du roman tandis que Guillaume de Lorris associe son œuvre à la robe du printemps³³⁹.

Ce parallèle entre le costume et l'œuvre littéraire est mis en évidence dans nos romans par l'utilisation du terme *ordonner* et de ses dérivés. Dans *Perceforest* et surtout dans *Meliador*³⁴⁰, on relève ce mot qui, par sa consonance et par sa polysémie,

D'une aiguille bien afilee
d'or fin, de fil d'or anfilee,
li a, por mieuz estre vestues,
ses .II. manches estrait cousues (v.20969-72).

³³⁷ R. Dragonetti, *art.cit.*, p.98.

³³⁸ Dans l'épisode de Pygmalion, Jean de Meun s'interroge sur le rôle que jouent les vêtements (voire les ornements poétiques) pour rendre vraisemblable une œuvre d'art : selon lui, ils ne sont qu'un décor inutile et impuissant devant la force créatrice de la Nature, qui voue une préférence pour la « figure de diction » plus directe.

³³⁹ Respectivement, vv. 59-66, 874-901, 1051-1106, 19967-70.

³⁴⁰ Le terme *ordener* et ses dérivés sont des mots-clés dans le roman de Jean Froissart. Il les utilise aussi bien pour l'armure et le costume, le déroulement des combats, la manière dont on dresse les tables pour un banquet que pour la composition d'une œuvre littéraire (v.22419) (cf. P.F. Dembowski, « Considérations sur *Meliador* », dans *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, par J.M. d'Heur et N. Cherubini, Liège, 1980, p.123-131, en particulier, p.130 : « Toute l'action : les tournois, les rencontres des amants, les lettres qu'ils échangent, les poèmes qu'ils chantent sont faits selon la bonne ou la belle *ordenance*. L'univers de *Meliador*, probablement mêmes plus que celui des chroniques repose sur le principe de *l'ordenance* ». Pour l'étude du mot *ordenance* dans les *Chroniques* de Jean Froissart, voir L. Foulet, « Etude sur le vocabulaire abstrait de Froissart », *Romania*, 67, 1942-43, p.146-216 et J. Picoche, *Le Vocabulaire psychologique dans les Chroniques de Froissart*, Paris, 1976. Pour la mise en parallèle de blason et *escripture*, de blason et *ordenance* dans *Meliador*, voir F. Bouchet, « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien tardif : le *Meliador* de Froissart et le *Livre du Cuer d'Amours esprits* de René d'Anjou », *Romania*, 116, 1998, p.239-255, en particulier, p.246-247.

renvoie à la tradition, au savoir-faire, à l'harmonie de la mise en œuvre et du résultat final :

S'armoit li preus a sa maniere,
Et d'un pel en sa targe blanche;
Bonne en estoit li *ordenance*. (*Meliador*, v.4767-69)³⁴¹

« Pour mieulx *ordonner* nostre histoire et afin qu'elle soit plus plaisante aux liseurs et aux escoutans... » (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIII, 1-2).

Dans la recherche des métaphores qui traduisent l'intention artistique et la mise en œuvre de son roman, Jean Froissart compare l'invention à l'apprêt d'une lance avant le combat:

"Voires, se ne mettons *sus fautre*
"Aucune *ordenance* nouvelle". (*Meliador*, v.21795-96)

Le masque et le déguisement représentent un autre aspect du jeu entre le texte littéraire et le vêtement³⁴². Dans *Ysaïe le Triste*, la mise en *abyme* de l'histoire d'amour d'Ysaïe et de Marthe dans l'épisode de la « jongleresse », est pareille à un déguisement que l'auteur introduit dans le roman afin de s'interroger sur la nature de l'œuvre littéraire. Quand la réalité³⁴³ est soumise aux règles de l'art littéraire, elle n'est plus comprise comme telle : elle devient une fiction qui attire par la composition et l'interprétation, accompagnées d'un décor théâtral qui est ici le travestissement de l'héroïne. Pris dans le jeu des apparences et du langage, Ysaïe, ici synonyme du lecteur,

³⁴¹ Cf. aussi :

"Il nous fault cangier voirement
"Nostre abit, il n'est mie doubte,
"Et prendre une *ordenance* toute
"Et l'estat de .II. marcheans,
"Cotes a plois larges et grans." (*Meliador*, v.11933-37)

³⁴² Le sujet étant déjà largement exploité, nous nous bornons à n'en citer qu'un, présent dans nos textes. Voir E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, PUF, 1986, p.331-367; P. Zumthor, « Les masques du poème. Questions de poétique médiévale »; P.F. Dembowski, « Le Faux Semblant et la problématique des masques et déguisements »; E. Baumgartner, « Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. M.-L. Ollier, Montréal-Paris, Presses de l'Université de Montréal, J. Vrin, 1988, pp.9-24, 43-54 et 167-176 respectivement; H. Solterer, « Bel Semblant, Faus Semblant, semblants romanesques », *Médiévales*, 6 (Paris), 1984, p.26-35 et d'autres.

³⁴³ Il s'agit ici du récit d'événements « réels » dans le cadre diégétique.

se perd dans le *vraisemblant*, sans pouvoir l'identifier au réel. Avant Marthe, Néronès, dans le roman *Perceforest*, la fille du roi de l'Estrange Marche, subit le même échec en « déguisant » son histoire d'abord en un rêve, forme littéraire devenue célèbre avec le *Roman de la Rose*, puis en un « lai piteux » qu'elle chante habillée en homme et dont le contenu destiné à délivrer la vérité ne provoque que l'admiration de l'interprétation.

Cela pose « la question des limites du lyrisme »³⁴⁴, comme l'a justement remarqué Michelle Szkilnik, mais aussi des arts en général. Dans *Meliador*, l'accoutrement d'Agamanor renvoie au même problème, celui de l'art en tant que déguisement de la réalité. Habillé en peintre, il offre à Phenonée, la sœur de Meliador, un tableau sur lequel il a figuré l'histoire de sa victoire au tournoi de Tarbone, dans l'espoir que la jeune fille fasse le rapprochement entre le « représentant » et le « représenté »³⁴⁵. Mais, comme Ysaïe, tombant sous le charme de l'œuvre, Phenonée n'identifie pas son auteur³⁴⁶. La seconde tentative de représenter, par l'intermédiaire de l'art, son histoire et son amour échoue également³⁴⁷, car l'héroïne ne parvient pas à percevoir derrière le masque du peintre le personnage du tableau.

Dans tous ces textes, se pose certes la question de la nature de l'art, mais également celle de l'individualité artistique et de la place de l'auteur dans sa propre fiction. Car, chaque fois, le héros-auteur est porté par le souhait de se faire reconnaître, et il est déçu de ne pas l'être, le double masque du vêtement et du langage artistique ne le permettant pas. Après des siècles où la personnalité de l'auteur s'est effacée devant l'importance de l'œuvre et de l'histoire racontée, dès le milieu du XIV^e siècle, le problème de l'anonymat se voit ainsi questionné, ressenti dorénavant comme forcé et gênant.

³⁴⁴ M. Szkilnik, « Des femmes écrivains : Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marthe dans *Ysaïe le Triste* », *Romania* 117, 1999, p.474-506, en particulier p.497.

³⁴⁵ *Meliador*, v.20281-20393.

³⁴⁶ *Meliador*, vv.20173-75, 20769-75.

³⁴⁷ *Meliador*, v.20810-20962.

2. L'INTERTEXTUALITÉ DU VÊTEMENT

Dans les romans du XII^e et du XIII^e siècle, les descriptions du costume obéissent aux règles de la rhétorique qui prescrivent d'utiliser une palette lexicale, sémantique et syntaxique précisément circonscrite. Mais au-delà de simples schémas, respectés par les auteurs médiévaux, ces descriptions, par leur forme et leur contenu, tissent des liens entre les romans. En effet, les costumes montrent parfois une similitude frappante, circulant entre les œuvres romanesques ; ce phénomène représente l'intertextualité typologique ou terminologique du vêtement.

Ainsi, si l'on considère les vêtements de Briséida³⁴⁸, d'Erec³⁴⁹ et de Blonde Esmerée³⁵⁰, des analogies d'ordre typologique transparaissent. On remarque notamment la tentative de réunir la variété de ce monde dans un même vêtement, annonçant ainsi la qualité *extra*-ordinaire de celui qui le porte, soit par le nombre de couleurs³⁵¹, soit par la représentation des arts³⁵² ou de la faune³⁵³. Ces vêtements se distinguent par une doublure confectionnée dans des pelleteries rarissimes : le manteau de Briséida est ainsi doublé de *dindialos*³⁵⁴, un monstre oriental multicolore inventé, semble-t-il, par Benoît de Sainte-Maure, avec une bordure en fourrure de bêtes du Paradis, tachetée d'inde et de jaune³⁵⁵ ; la robe d'Erec est fourrée de *barbioletes*, un animal fantastique à tête blanche, au cou noir, au dos vermeil, au ventre *vair* et à la queue *inde*³⁵⁶ ; le manteau de Blonde Esmerée, lui, est ourlé de *pantine*, une *beste*

³⁴⁸ *Troie*, v.13331-13410.

³⁴⁹ *Erec et Enide*, v.6725-6801.

³⁵⁰ *Bel Inconnu*, v.5141-69.

³⁵¹ *Troie*, v.13344-47.

³⁵² *Erec*, v.6737-83.

³⁵³ *Bel Inconnu*, v.5146-53.

³⁵⁴ *Troie*, v.13367.

³⁵⁵ *Troie*, v.13401.

³⁵⁶ *Erec*, v.6787-91.

*mairine*³⁵⁷. Chacune de ces robes répand une fragrance indicible, paradisiaque³⁵⁸. Même si le vocabulaire utilisé pour la description n'est pas identique, la similitude des vêtements est flagrante.

Dans d'autres cas, les vêtements surprennent par leur ressemblance terminologique. C'est le cas des robes d'Enide³⁵⁹ et de Blonde Esmerée³⁶⁰ : même si l'ordre de la description n'est pas identique, les détails du costume se croisent, ornant tour à tour le manteau d'Enide et le *bliaut* de Blonde. Ces analogies sont réunies dans le tableau ci-dessous³⁶¹ :

<i>Erec et Enide</i>	<i>Le Bel Inconnu</i>
BLIAUT	
1. Riche / fres / nouveax	1. –
2. Le <i>bliaut</i> et le manteau sont du même tissu (<i>vert porpre</i>)	2. Le <i>bliaut</i> et le manteau sont du même tissu (<i>vert porpre</i>)
3. Forrez d'erminetes blanches	3. D'un ermine fu tos forrés
4. (à l'encolure et aux poignets): avoit [...] plus de demi mar d'or batu	4. (à l'encolure): plus de cinc onces d'or , [...] au puins (aux poignets) en ot plus de quatre onces
5. Et pieres de mout grant vertu [...] qui estoient en l'or assises	5. Par tot avoit assis jagonsses / et autres pieres de vertu, / qui furent deseur l'or batu
MANTEL	
1. Au col avoit deus sembelins	1. Deus sebelins ot as tasials
2. Es tesseax ot d'or plus d'une once , Et d'une part ot un jagonce , Et un rubi de l'autre part.	2. Voir 1.
3. La panne fu d'un blanc hermine: bele / fine	3. La pene fu et bonne et fine, Et si estoit de blanc ermine.
4. La pourpre fu mout bien ovree.	4. ... Cel drap dont li mantials fu... Molt estoit ciers et bien ovrés

En rapprochant les deux descriptions, on découvre donc une ressemblance étonnante, qui invite un public attentif et avisé à découvrir le même destin, celui de l'épouse idéale, qui lie les deux femmes.

Parmi les liens qui unissent les textes entre eux, figurent également les objets, lorsque les héros sont reliés par un vêtement ou un accessoire qu'ils ont hérités d'un

³⁵⁷ *Bel Inconnu*, v.5157-58.

³⁵⁸ *Troie*, v.13391-93 ; *Erec*, v.6794-95 ; *Bel Inconnu*, v.5159.

³⁵⁹ *Erec*, v.1583-1624.

³⁶⁰ *Bel Inconnu*, v.3277-3300.

³⁶¹ Nous avons indiqué en gras les détails croisés entre les pièces des deux robes.

autre personnage, réel ou fictif. Parmi les nombreux exemples de cette *intertextualité de l'objet* qu'offre la littérature médiévale, on peut citer la ceinture ornant la taille d'Euriaut, héroïne du *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, qui a appartenu jadis à Aude, la fiancée de Roland :

... Euriaut
 Très par deseure le bliaut
 A çaint .j. centuriel de soie, [...]
 En la chainture ot tel jagonse,
 Tel rubin et tele esmeraude.
 Rollans l'envoia la biele Aude,
 Quant il ala en Roncevaus... (*Roman de la Violette*, p.44)

Tandis que les personnages circulent entre les romans, regroupés en cycles visant à la constitution d'un Livre d'aventure, les auteurs invitent le lecteur à un jeu de décodage vestimentaire et suscitent ainsi une connivence qui avive le plaisir de la lecture. Ces relations extradiégétiques, dépassant le simple exercice de style, unissent les œuvres entre elles, trait caractéristique d'une littérature médiévale toujours à la recherche du sens profond des choses et de leurs rapports.

CHAPITRE VII

LA SÉMIOLOGIE DU VÊTEMENT

A. Vêtement réel, vêtement écrit

Dans la vie comme dans la fiction, la spécificité du costume médiéval est d'être signifiant. Il représente un système de signes qui renvoie vers d'autres strates culturelles. La sémiotique étant la science des signes et des systèmes de signes, le costume se prête facilement à une analyse de ce type. Il ne s'agit pas bien entendu d'étudier l'ensemble des relations sémiotiques dans toute leur complexité, car depuis les tâtonnements barthiens, la science s'est ramifiée en développant son vocabulaire, dont le côté hétéroclite le rend de plus en plus hermétique. Nous voudrions seulement faire une ébauche d'étude du costume dans la fiction médiévale en comparaison avec sa signification dans la réalité socio-historique de l'époque choisie, suivant les traces de ceux qui voyaient dans la sémiotique une possibilité d'approfondir la connaissance sur la culture.

Ne conservant de la célèbre triade barthienne que les notions de vêtement réel et de vêtement écrit³⁶², nous verrons ce que devient le costume médiéval transformé en langage. Cependant, dans notre cas la situation de l'analyse devient plus complexe car le vêtement est inscrit en même temps dans la diégèse. Ainsi, faisant partie du monde de la fiction, il subit une double transformation : il est retranscrit par le langage, mais cette mutation obéit aussi à des règles de composition littéraire. Le statut du « vêtement réel » devient très visible derrière cette double conversion, car si la langue n'est pas un

³⁶² R. Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p.13-15 : Roland Barthes fait la distinction entre trois types du vêtement : vêtement réel, vêtement-image et vêtement écrit.

calque du réel³⁶³, la littérature de fiction, comme nous l'avons vu, ne l'est certainement pas davantage. Puisqu'il s'agit du vêtement dans la littérature romanesque, leur relation passe forcément par le mécanisme du langage écrit qui est un autre système sémiotique ; on pourrait définir la relation entre ces systèmes comme une relation d'interprétation, où le langage représente le système qui articule, le système du vêtement représente celui articulé³⁶⁴.

Afin de rapprocher le plus possible le vêtement écrit du vêtement réel, note Roland Barthes, « il faudrait sans doute remonter jusqu'aux actes qui ont réglé sa fabrication. [...] Autrement dit, [...] la structure du vêtement réel ne peut être que technologique »³⁶⁵. Or, dans le cas du costume médiéval, faute de description des techniques de la couture, les supports les plus fiables restent donc les comptes et les inventaires, qui énumèrent les vêtements et les accessoires par leur nom, indiquant fréquemment leur destination, leur tissu et leur couleur ; moins souvent ils notent les détails de la coupe. C'est donc une structure qui se constitue au niveau de la matière et de ses transformations, non de ses représentations ou de ses significations.

Le vêtement retranscrit dans la langue est un vêtement *représenté*, car il existe une grande part de subjectivité dans le choix des moyens du langage et de leur mise en œuvre. En décrivant un costume ou un vêtement, l'auteur insère son impression et son opinion qui se manifestent à travers le choix du vocabulaire et la construction syntaxique de l'image.

La nature du vêtement décrit dans les romans est, si l'on peut dire, « doublement sémiotique », car la description nous renseigne sur la réception du vêtement réel et sur sa place dans un système de significations culturelles, mais

³⁶³ Cf. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1960, 1, 6.

³⁶⁴ Sur la classification des systèmes sémiotiques, voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974, p.60-63.

³⁶⁵ R. Barthes, *Système de la mode, op.cit.*, p. 15.

également sur ces sensibilités d'ordre culturel : comme nous l'avons vu, la description du costume dans un texte littéraire n'est pas anodine, elle renvoie toujours au système de valeurs de la société médiévale.

Le vêtement écrit diverge du vêtement réel par ses fonctions. En effet, si ce dernier est embarrassé par des finalités d'ordre pratique : la protection, la pudeur, la parure, elles disparaissent du vêtement « représenté » qui sert tout au plus à les signifier. En passant dans la littérature, le vêtement devient donc signifiant, son être est dans son sens.

La première fonction du vêtement écrit est une fonction d'autorité, car lors de la description, la construction inévitablement syntaxique du contexte développe l'image dans le temps et décide le sens du déroulement et de son suivi par le lecteur. Le langage impose donc le choix du détail et l'ordre de la description. Dans le cas de la littérature médiévale, cette fonction se complique par l'existence des règles de la description classique, qui oblige d'aller dans le sens du haut vers le bas comme pour le portrait physique. Aussi la liberté de l'auteur est-elle circonscrite au choix des matières et des détails.

La deuxième fonction qui est liée à la première, est l'emphase, car l'auteur choisit un certain nombre de détails sur lesquels il attire l'attention du lecteur, les rendant d'autant plus significatifs. « Appliqué au vêtement, l'ordre de la langue départage l'essentiel de l'accessoire », note Roland Barthes. Mais dans la littérature romanesque, le choix du détail décrit est encore plus important. Dans nos romans, c'est souvent le cas lorsque le vêtement joue un rôle d'indice, c'est-à-dire participe à la structure interne du texte. La liberté créatrice s'exprime davantage, car l'auteur est libre de choisir une pièce du costume ou un accessoire plutôt qu'un autre pour l'insérer dans son récit, ce détail ne trouvant l'intégralité de sa signification que plus tard.

La troisième fonction du vêtement décrit est de nature suggestive, car il permet d'attirer l'attention sur les significations du costume ou de ses détails qui passent inaperçues dans la réalité. La littérature permet ainsi de mettre au jour les vertus des vêtements, oubliées ou effacées de la vie réelle. Elle véhicule aussi les codes du paraître dans le temps et dans l'espace. Par ailleurs, la superposition des sens du costume réel et de ceux qu'il acquiert à l'intérieur d'une œuvre littéraire est inépuisablement féconde en nouvelles *senefiances*, donc en nouvelles connaissances.

1. DÉNOTATION - CONNOTATION

Dans la première partie, nous avons tenté de donner une définition aux pièces du costume portées à une époque précise, sur la base de critères valables pour les vêtements réels. Chaque article comporte donc la dénotation de l'objet vestimentaire au niveau synchronique. En même temps, nous avons constaté les modifications sémantiques lorsque les termes vestimentaires étaient utilisés dans la langue vivante, comme à l'intérieur des expressions proverbiales. Ce faisant, nous avons indiqué le sens connotatif des termes, c'est-à-dire le sens acquis³⁶⁶. Chaque terme peut ainsi acquérir d'autres sens seconds, lorsqu'il est placé dans un contexte de vie ou de fiction. Comme la chaîne connotative est ouverte, la production de sens est toujours possible dans le cadre littéraire, à condition que chaque nouvelle connotation soit liée au sens dénotatif directement ou par l'intermédiaire d'autres sens connotatifs.

En guise d'illustration, voici l'exemple de la chemise. Son sens dénotatif est "tunique en toile blanche qu'on porte sur la peau et sous d'autres vêtements". Le

³⁶⁶ R. Barthes appelle *système terminologique* le passage de l'objet réel à sa dénotation et *système rhétorique* celui de la dénotation à la connotation (*op.cit.*, p.43). On pourrait appeler *système poétique* (en prenant en compte une des fonctions du langage énumérées par R. Jakobson dans *Essais de linguistique générale*, Paris, les éditions de Minuit, 1963, ch. 11 «Linguistique et poétique») la connotation seconde que le vêtement acquiert dans l'œuvre littéraire.

langage lui confère des sens connotatifs qui sont liés au premier : l'expression *ma chemise m'est plus près que ma cotte* exploite la position de la chemise dans le costume ; *desouz chemise blanche a mainte brune hanche* joue sur sa couleur blanche³⁶⁷. Le texte littéraire peut aussi bien utiliser des sens connotatifs connus qu'en inventer d'autres, invitant le lecteur à un jeu sémantique. Dans *Le Bel Inconnu*, en mettant en avant la blancheur de la peau par rapport à celle de la chemise, devenue *brunete*, l'auteur s'amuse à inverser le sens premier de la chemise ; plus loin, cette même chemise acquiert une importance spatiale, en symbolisant la frontière entre les deux amants³⁶⁸, et temporelle lorsqu'elle réapparaît en rêve chez le héros³⁶⁹. Au niveau de la structure du roman, les occurrences de ce vêtement rythment le récit et, à l'instar d'autres détails vestimentaires, qui caractérisent la fée aux Blanches Mains, se construisent en une image obsédante de l'amour physique. Ce sont des connotations secondaires, uniques, mais qui sont pourtant comprises par le lecteur, car elles sont fondées sur le sens commun, et appréciées de lui, car ce jeu de *senefiances* lui procure le plaisir de la reconnaissance et du savoir.

2. LE VÊTEMENT EN TANT QUE SYSTÈME SIGNIFIANT

Le vêtement réel se présente comme un système sémiotique, dont le *signifiant* est une combinaison de traits distinctifs selon les critères suivants :

- a. Position dans le costume
- b. Coupe / forme (large / étroit ; court / long)

³⁶⁷ Il ne faut pas oublier le rôle joué par les facteurs extralinguistiques dans la formation des sens connotatifs. Dans le cas de la chemise, le fait de la porter pour la mort, la torture ou à la pénitence, peut ensuite susciter des associations de cet ordre à l'évocation de l'objet.

³⁶⁸ Son pis sor le sien li tenoit,
Nu a nu, que rien n'i avoit
Entr'els, non plus que sa cemisse. (*Bel Inconnu*, v.2435-37)

³⁶⁹ *Bel Inconnu*, v.3699-3704.

- c. Matière (fin / épais)
- d. Couleur

Le *signifié* du vêtement répond aux critères suivants :

- a. Masculin / féminin
- b. Noble / vilain
- c. Civil / militaire
- d. Traditionnel / novateur
- e. Les cycles et les âges de la vie

Ce sont des critères qui servent d'échelle d'appréciation au costume réel. Les couples d'oppositions ne sont pas isolés mais subissent une influence mutuelle et parmi ces critères, les uns sont mis en avant plus que les autres à un moment donné entre le XIII^e et le XIV^e siècle, Ainsi, la dimension spatiale est très importante pour le costume réel par ses oppositions binaires fin / épais ou court / long car la première permet de distinguer le costume estival et hivernal et de distinguer celui d'un noble de celui du vilain, cette différenciation étant visuelle. Quant au second couple, au XIV^e siècle, le vêtement masculin raccourci produit une « révolution » visuelle de la silhouette et accentue la distinction entre les sexes ; cette opposition est étroitement liée avec celle du traditionnel / novateur, car à partir de cette époque, le costume ne cessera de varier dans ses formes et sa destination sur de courtes périodes de temps. Enfin, la combinaison des pièces du vêtement ainsi que de leurs parties, comme l'encolure et les manches, pouvant créer des effets divers, est très importante pour le costume réel.

Le costume littéraire use de ces critères qui constituent le savoir culturel, mettant certains en avant ou en superposant d'autres, qui sont valables pour ce texte précis ou bien qui circulent d'un texte littéraire à un autre. Ainsi, la dimension spatiale du vêtement réel est complètement effacée dans la littérature romanesque : elle ne

mentionne que très rarement la longueur du vêtement, son épaisseur, sa position dans l'espace, si elle le fait, cette remarque porte sens, comme dans le *Roman de la Rose* la longueur de la robe, qui marque l'appartenance à l'élite de celle qui la porte³⁷⁰, ou acquiert une dimension symbolique, comme la ceinture qui achève la *tenue-somme* de Blonde Esmerée afin de « mettre de l'ordre » dans le monde disparate représenté sur la robe. La dimension spatiale du costume est pour ainsi dire transformée dans le texte littéraire, car la localisation des détails à l'intérieur de l'espace du costume est présente, tels que l'encolure, les poignets, les manches, la ceinture, les pans, la bordure, la doublure, ou encore les détails de la coiffure, mais cet espace du costume ne possède aucune connexion avec l'espace réel. Arraché ainsi du contexte spatial historique, le vêtement se dote d'un statut de valeur hors espace et hors temps.

L'opposition traditionnel / novateur n'est pas plus pertinente pour le texte littéraire, car autant l'apparition du vêtement court masculin modifie la silhouette globale du costume et, comme suite, provoque diverses réactions, autant la littérature romanesque passe ce fait sous silence, ne recourant qu'à la terminologie et à la technique de description traditionnelles. On peut donc affirmer que la littérature romanesque se soucie peu des innovations vestimentaires³⁷¹, car l'accent y est déplacé vers les autres critères.

Participant au critère spatial, la forme du vêtement, sa coupe, ainsi que la technique de confection préoccupent peu la littérature de fiction, à quelques exceptions près, dont l'apparition est signifiante et justifiée par l'intention de l'auteur. Ainsi, lorsque Renaut de Beaujeu, en décrivant le nain qui accompagne la demoiselle Hélie au

³⁷⁰ Lors pare son cors et atorne,
et se vest, comme une reïne,
de grant robe qui li treïne, [...]
don toutes riches genz se vestent

qui por honeurs avoir s'aprestent. (*Roman de la Rose*, vv. 6092-94, 6101-02)

³⁷¹ Exception faite du *Roman de la Rose*, dont la seconde partie mentionne quelques innovations vestimentaires pour mieux les dénoncer.

début du *Bel Inconnu*, écrit que sa robe *estoit a sa mesure* et que *molt i ot bele creature*³⁷², il oppose l'image traditionnelle du nain méchant et défiguré, l'harmonie du costume et celle du caractère de Robert. Mais en général, si la confection de la robe est mentionnée, c'est surtout pour louer la belle apparence du costume et par ce biais, celui qui le porte.

Or, quels sont les critères qui importent le plus dans le contexte littéraire ? En premier lieu, c'est la richesse du vêtement (la matière, les pelleteries et la vive couleur – apanage de la noblesse) qui est mise en avant pour signaler la noblesse de son propriétaire ; ensuite l'harmonie de l'apparence, c'est-à-dire la correspondance parfaite du vêtement à l'état social du personnage et à l'occasion, mais aussi l'intégralité du costume. Voici donc les principaux critères pour le costume littéraire :

tissus (qualité, quantité, provenance) / composition (le nombre de pièces du costume ; attention à la beauté des manches et de l'encolure ; marquage de la ceinture) / couleur (riche, saturée) / ornements (l'accumulation, la richesse).

A ces critères s'ajoute l'abondance des accessoires qui jouent dans les romans le rôle d'« embellisseurs », mais aussi d'indices sociaux ou littéraires, leur trait distinctif étant le fait qu'ils reçoivent souvent une autonomie du costume et deviennent signifiants par eux-mêmes, telle la *guimpe* qui symbolise une femme mariée dans *Claris et Laris* ou la couture des manches qui traduisent la composition littéraire dans le *Roman de la Rose*.

Quant au costume militaire, les critères de la formation de l'unité signifiante divergent de ceux du costume civil et, moins nombreux, ils se rapprochent davantage du code de l'équipement réel. Ce sont : qualité (solidité) / intégrité (la présence de toutes les pièces). L'opposition noble / vilain n'est pas pertinente pour le costume

³⁷² *Bel Inconnu*, v.165-166.

militaire, son coût ne le rendant accessible qu'à la noblesse, ainsi que l'opposition traditionnel / novateur, car l'évolution de l'équipement réel n'est pas mise en avant, mais intégrée ponctuellement et tout naturellement dans la littérature. L'esthétique s'efface presque intégralement devant la solidité, ; même si l'on relève dans les textes l'accent sur la blancheur des pièces métalliques pour signifier l'absence de rouille, et la beauté de la lumière éclatante, c'est-à-dire l'accent sur la beauté du costume en tant que tel ; la beauté de l'armure réside dans sa solidité de la même manière que la beauté du chevalier est dans son courage, et c'est cette adéquation qui fascinera les esprits du Moyen Age tardif. Ainsi, les critères « visuels » du costume réel subissent une transformation : transposés dans la littérature, ils deviennent des indicateurs sociaux-culturels sous-jacents.

B. Costume et communication

La qualité inhérente d'un signe est son pouvoir communicatif : « Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également »³⁷³. En tant que signe, le costume réel est chargé de transmettre un message. Il s'insère dans un processus de communication où l'émetteur est celui qui porte le costume et le destinataire celui qui le regarde. Mais il existe aussi un autre type de communication dont le vêtement est l'acteur³⁷⁴ : c'est celle entre l'homme et le monde extérieur où le vêtement est une frontière perméable. L'homme s'affiche au monde extérieur et en même temps il l'explore et cherche à l'appivoiser en intégrant ses connaissances dans son costume.

³⁷³ U. Eco, *Le Signe*, Bruxelles, Labor, 1988 (trad. française), p.31.

³⁷⁴ Il s'agit du vêtement réel aussi bien que du vêtement écrit.

Dans une œuvre littéraire, ce schéma se complique d'abord par l'ambivalence du message. Par exemple, l'apparition du beau vêtement de la messagère est un signe à la fois de son appartenance sociale (signe de la vie réelle) et de l'importance de l'événement pour l'intrigue (signe littéraire). Puis il se complique par la présence de deux émetteurs que sont l'auteur et le personnage, et de deux récepteurs, que sont les autres personnages et le lecteur. Ce double niveau de communication autorise un jeu d'indices et de délivrance d'informations à des moments précis de la narration, afin de créer ou de maintenir la tension ; il établit aussi une complicité entre l'auteur et le lecteur. Mais ce jeu « informationnel » n'est possible que si tous les acteurs maîtrisent bien le code vestimentaire.

1. CODE VESTIMENTAIRE

Dans le cadre vestimentaire médiéval, le signe doit être distingué du code. Le code vestimentaire est un système de règles qui régit la tenue d'une personne. Dans la réalité des XIII^e et XIV^e siècles, ce code obéit aux règles de conduite courtoise qui visent l'harmonie de l'être, y compris celle de l'apparence. Les œuvres didactiques ou les romans à portée didactique comme le *Roman de la Rose*, explicitent ce code en le présentant sous le signe de la beauté et de la modération. Dans la littérature romanesque, comme dans la réalité historique, le code vestimentaire a pour synonymes la coutume et la raison.

Dans la diégèse, le code vestimentaire devient la base de connaissances communes sur laquelle se construisent de nouveaux messages et se nouent de nouvelles relations communicatives. Dans la majorité des cas, le code est valable par lui-même, il est connu par celui qui en parle et il est censé être reconnu par le destinataire. Par exemple, le don d'un vêtement au chevalier à son arrivée au château, ne nécessite pas

d'explication dans les romans du XIII^e siècle. Dans les romans du XIV^e, en revanche, lorsque les codes vestimentaires réels subissent des changements, des multiplications et des complications du message, les tenants du code sont explicités par l'auteur, ainsi que nous l'avons constaté dans *Ysaïe le Triste* ou dans *Perceforest* :

Puis jecta sa veue a l'autre lez et y vey **l'escu** du mauvais roy de Norwegue, *qui pendoit la pointe contre mont, seigniffiant que le roy avoit esté mis a mort.* (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLI, 272 sqq.)

Affectant une distance temporelle, cette explication revendique parfois le statut de glose historique :

Alors ung des serviteurs mena le Blancq Chevalier desarmer en une chambre et puis lui bailla vaestemens telz qu'a son estat appartenoit, et au dessus il lui fist affubler ung manteau de peaux de moutons, qui estoit pour lors une grant chose, car les draps d'or, de soye ne de laine n'estoient point sy communs comme ilz sont a present. (*Perceforest*, III^e partie, t.2, XLIV, 696 sqq)³⁷⁵

La littérature romanesque est le moyen par excellence de la diffusion et de la transmission des codes du paraître courtois : diffusion au sens spatial, car les romans courtois se lisent à la même époque dans les grandes cours européennes, et transmission car ils enseignent et influencent les esprits jusqu'à la Renaissance. La transmission des codes est assurée par le système littéraire médiéval lui-même, dont le concept est l'organisation du discours autour de la tradition, c'est-à-dire, comme l'écrit Paul Zumthor, « l'exploitation habile d'un acquis incontesté »³⁷⁶.

2. VÊTEMENT ET AUTRES SYSTÈMES DE COMMUNICATION

Dans une œuvre littéraire, le vêtement cohabite avec d'autres systèmes de communication, tels la parole et l'image. Le vêtement réel étant avant tout un signe visuel, retranscrit dans la littérature, il exploite les moyens du langage pour évoquer les

³⁷⁵ Cf. *ibid.* : « Lors la dame emmena le chevalier en la sale, qui estoit grande et large, et fist desarmer le chevalier, puis lui affubla ung manteau de blancs aigneaux, bel et noble selon le temps » (t.3, L, 169).

³⁷⁶ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.134.

connaissances visuelles du lecteur. Si les moyens d'expression et le but du vêtement-image ne sont pas les mêmes que ceux du vêtement écrit, ils se rejoignent dans une fin esthétique³⁷⁷ Comme nous l'avons remarqué dans les portraits vestimentaires, la description semble être figée, et par là même ressemble à une image proposée au regard du lecteur.

Il n'existe pas de rapports de concurrence entre l'image et le vêtement écrit, car le message n'est pas de la même nature, mais davantage des liens de complémentarité, car le vêtement écrit utilise les procédés de l'image. Leur ressemblance peut être montrée si l'on applique au roman médiéval la théorie du « point de vue » dans l'œuvre artistique, proposée par Boris Ouspenski³⁷⁸ : la particularité des multiples points de vue³⁷⁹ de l'art médiéval est également observée dans la littérature. Décrivant une tenue vestimentaire, l'auteur communique, voire impose son point de vue par les épithètes répétitives qui louent la beauté du costume, comme *onques si biele n'ot sous nue (Bel Inconnu, v.2246)*, *si bele riens ne fu veüe (ibid., v.1528)*³⁸⁰, etc. Quand il décrit une belle et riche tenue féminine, l'équipement d'un chevalier ou ses armoiries, l'auteur livre une information sur son personnage, l'introduisant dans la narration ou le présentant lors d'un événement. Dans la majorité des cas cette position est neutre³⁸¹, mais elle peut aussi être ironique³⁸². Cependant, les auteurs laissent souvent la parole aux personnages

³⁷⁷ Nous n'avons pas souhaité mener une étude comparative entre le vêtement dans le texte et le vêtement représenté par l'image, mais une remarque s'impose : par sa vocation, le vêtement littéraire est plus « conservateur », car il n'existe aucune mention du vêtement masculin court dans les textes du XIV^e siècle, alors que les images le représentent volontiers (voir le dossier iconographique).

³⁷⁸ Ouspenski B.A., *Семіотика укыцтва [Sémiotique de l'art]*, Moscou, Ecole « Langues de la culture russe », 1995, p.9-220. En exposant sa théorie, Ouspenski se fonde sur les études réalisées par ses prédécesseurs, M.M. Bakhtine, V.N. Volochinov et V.V. Vinogradov. Le problème du « point de vue » trouve un écho dans le courant américain de la « nouvelle critique », qui développe les idées d'H. James.

³⁷⁹ B.A. Ouspenski, *op.cit.*, p.13.

³⁸⁰ Dans les expressions de ce type, les auteurs utilisent avec insistance le verbe *voir*, ce qui constitue un autre point de rapprochement avec l'image (cf. *Si bele riens ne fu veüe (Bel Inconnu, v.2218)*, *les plus belles et les plus noblement parees que oncques eust veu (Perceforest, III^e partie, t.1, V, 8-9)*).

³⁸¹ L'intonation laudative par rapport au costume du personnage est considérée comme un héritage de la rhétorique ancienne.

³⁸² C'est surtout le cas dans la situation du *désordre*, c'est-à-dire de la nudité et du déguisement (voir « Le vêtement et le sourire »).

qui expriment leur réception du protagoniste et de sa tenue, surtout lorsqu'il s'agit d'un inconnu : ainsi Guinglain est jugé sur l'état de son armure³⁸³, tout comme Ysaïe³⁸⁴ ; les personnages qui ne connaissent pas l'identité du héros le nomment d'après ses armoiries :

Adont a Florée repris
La parolle et dist: "Sire chiers,
"Le pris en porte uns chevaliers
"Dont je ne cognois pas le nom. [...]
"On le poet bien en armoiant
"Deviser: **bleues armes** porte,
"En la **targe** qui est moult forte,
"A .I. **soleil** d'or de **brisure**. (*Meliador*, v.7106-15)

Le protagoniste peut donc être nommé de nombreuses fois au cours du roman par les divers personnages qui répandent ainsi sa renommée et multiplient les points de vue sur le héros. Le « contenu » du point de vue évolue dans le temps : par exemple, les armoiries plaines sont perçues comme appartenant à un chevalier nouveau dans les romans du XIII^e siècle, alors que dans *Perceforest*, le chevalier qui adopte un bouclier d'une seule couleur est considéré simplement comme celui qui souhaite dissimuler son identité.

Une voix à part qui se fait entendre souvent dans les romans d'aventure, annonçant l'apparence du héros et la reliant à ses performances guerrières, est celle du héraut d'armes qui, introduit entre le conteur et les personnages assistant au tournoi, donne (ou impose) son point de vue :

Hiraut crient: "Cilz *bleus blasons*
"Passera hui toutes les routes,
"Et par lui sont les presses routes
"Et chevalier mis a merchi". (*Meliador*, v.6870)³⁸⁵

Enfin, la voix des protagonistes eux-mêmes est parfois présente, lorsqu'ils annoncent ou justifient leur tenue :

³⁸³ *Bel Inconnu*, v.1660-74.

³⁸⁴ *Ysaïe*, § 43.

³⁸⁵ Le rôle du héraut d'armes dans le roman médiéval s'apparente à celui du chœur antique ou du raisonneur dans le théâtre moliéresque.

"Pour l'amour de la bleue dame
 "Serai li *bleus errans*, par m'ame" (*Meliador*, v.3294-95)³⁸⁶

La voix du héros peut se dédoubler lorsqu'il parle de lui-même à la troisième personne, comme le fait Meliador, lorsqu'il ordonne au chevalier qu'il a vaincu de se rendre à Carlion pour annoncer la nouvelle au roi Arthur :

"Se li dirés, il est mestiers,
 "Comment hui li *bleus chevaliers*
 "Vous a combati et conquis". (*Meliador*, v.3573-75)

La position du conteur et celle des personnages peuvent être réunies dans une conjonction de perspectives, qui s'exprime soit explicitement, par le commentaire du conteur, soit implicitement :

Or parlons de Melyador,
 Le chevalier au soleil d'or. (*Meliador*, v.3816-17)

Le narrateur reprend ici le nom sous lequel les personnages connaissent le protagoniste, joignant ainsi le point de vue extérieur au point de vue intérieur de l'œuvre.

La principale dissemblance entre le vêtement écrit et l'image réside dans la dynamique du développement langagier et celle du geste, car toute description vestimentaire dure dans le temps, même si elle tend à être figée, comme dans le cas du vêtement-portait ; pour les vêtements en mouvement, le geste, la vie du costume l'emporte sur son côté *image*³⁸⁷.

Le lien entre le vêtement et la parole est inhérent et indissoluble, car c'est par le langage que le vêtement écrit existe. Les auteurs utilisent les moyens langagiers afin de rendre le costume vivant, de transmettre par la phraséologie les multiples sensations que peut provoquer le vêtement réel, mais aussi de l'inclure, avec ses propriétés, dans

³⁸⁶ Cf. *Claris et Laris*, 13059-83, lorsque Gauvain explique la nécessité d'adopter une tenue particulière et des armoiries noires afin de passer pour un des chevaliers récemment adoubés (v.13077).

³⁸⁷ La description vestimentaire présente aussi des similitudes avec le « point de vue » cinématographique, lorsque le narrateur réalise un « montage » ou fait un « gros plan » sur les détails ; il dirige ainsi le regard du lecteur.

l'univers de la fiction. Les narrateurs choisissent les termes appropriés afin de traduire la partie visuelle du costume réel : non seulement ils font sa description mais ils cherchent aussi à raconter l'effet qu'il produit sur les spectateurs « directs ». Ils emploient de manière récurrente les verbes *voir*³⁸⁸, *regarder* et *sembler*³⁸⁹, renforçant parfois l'effet par l'implication du lecteur dans l'action :

Mais encores lui estoit plus d'autre chose, car il commença a *regarder* vers le chastel et y *vey* le noble appareil de noble pucelles assises en sieges royaulx, dont la belle Cresille estoit au millieu plus noblement parée et plus haultement assise que nulles des autres. (*Perceforest*, III^e partie, t.1, XXI, 342-348)

Mais lorsque la parole et l'image entrent en concurrence pour transmettre la beauté du vêtement, souvent la parole rend les armes devant l'image, dont la beauté ne peut qu'être indicible :

Ainz seroie forment lassez,
Que vous eusse les mantiax
Devisez, qui tant ierent biaux. (*Claris et Laris*, v.17941-43)³⁹⁰

Par ailleurs, la ressemblance entre le vêtement, l'image et la parole littéraire se situe à un double niveau : discursif, car les uns transmettent un message, et artistique, car la beauté d'un costume, comme celle d'une image et d'une œuvre littéraire procurent un plaisir esthétique au lecteur. A la jonction de l'image, du verbe et du geste, le vêtement écrit réunit donc leurs manières de délivrer le message afin de créer une « polyphonie » du signe vestimentaire.

³⁸⁸ Cf. : « C'estoit lors belle chose a *veoir*, l'or et l'asur des riches joyaulx qui estoient au hourdis, car veu que le soleil luisoit a l'encontre, il les *faisoit* bon *voir* » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 1-4).

³⁸⁹ Cf. : « ...Et par especial l'une qui estoit tout au milieu des autres, plus richement parée que mille des autres et tant bien adreesee de beauté que il *sambloit* proprement au noble chevalier que toute la prairie en eust resplendeur » (*Perceforest*, III^e partie, t.1, V, 10-14).

³⁹⁰ Voir aussi *Roman de la Rose*, vv. 874-875, 3411-20 ; *Escanor*, v.8397-99 ; *Perceforest*, LVIII, 103 sqq (...*tant richement atournees qu'il n'est possible de le raconter*), etc.

C. Le vêtement en tant que fait de la culture

Les signes peuvent être répartis entre ceux qui sont situés hors de la culture, c'est-à-dire provisoires, et ceux qui sont significatifs pour la culture, c'est-à-dire pour la transmission de valeurs aux générations à venir. Partie inhérente de la civilisation médiévale, le vêtement est défini comme un fait culturel, tel qu'il a été formulé par Youri Rozhdestvenski : le fait de la culture n'est pas arbitraire, il doit représenter soit une *règle* (qui reflète les normes d'une activité), soit un *précédent*, c'est-à-dire servir de modèle pour l'avenir, chaque fait culturel n'étant valable que pour un *chronotope* précis³⁹¹. Concernant le vêtement, la première face de cette notion peut être illustrée, par exemple, par les règles instaurées pour la tenue vestimentaire au Moyen Age : chaque personne doit porter le costume de son rang, dont le nombre de *garnements* et d'accessoires sont strictement établis, ainsi que la qualité des tissus, afin d'être aisément identifié en tant que membre d'un groupe social. Cette règle, normative pour une société et pour une période données, est donc un fait culturel pour cette époque. Le *modèle à suivre* est, par exemple, le costume court dans les années 1340, ou bien le port par les femmes de coiffures à bourrelets à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. D'abord uniques, ces exemples sont repris et répandus : ainsi, un *précédent* peut devenir une *règle*.

Le costume réel possède deux faces, matérielle et institutionnelle. En tant qu'objet physique, le costume fait partie de la culture matérielle par sa forme, son (ses) tissu(s), ses accessoires, ses composantes et sa technique de confection. La finalité de cette dimension matérielle est de satisfaire les besoins premiers de l'homme : couvrir sa nudité et protéger son corps ; à cela s'ajoute ensuite une finalité esthétique, qui prend de plus en plus d'importance dans le costume médiéval, comme le montre l'étude des

³⁹¹ *Введение в культуроведение [Introduction à la science des cultures]*, Moscou, 1996, p.12-13.

termes génériques. Lorsqu'un vêtement ou une tenue vestimentaire font signe, c'est-à-dire deviennent signifiants, ils font partie de la culture intellectuelle d'une société et le passage au niveau symbolique (le vêtement signifie "protection") et au niveau institutionnel (système de codes) marque les étapes de cette transformation. Dans l'ambivalence du signe, la priorité est donnée à la transmission du message davantage qu'à la signification, car le vêtement médiéval réel délivre des informations sur son propriétaire plus qu'il ne suscite dans les esprits des correspondances profondes.

Système sémiotique complexe, le vêtement s'inscrit donc dans la mémoire culturelle³⁹² comme une institution à portée esthétique pouvant se modifier dans le temps. Cette évolution entre le costume du XIII^e et celui du XIV^e siècle est mieux perçue dans le cadre des corrélations entre l'individuel et le collectif à l'intérieur du signe. Si au XIII^e siècle, le costume se présente comme une institution, sa valeur première étant la tradition, le choix de ses détails se fait à une échelle individuelle et n'est pas inclus dans le code. Au XIV^e siècle, au contraire, la part individuelle dans les innovations du costume, qui entraînent des changements dans le code vestimentaire, prend davantage de place : ainsi, l'introduction du vêtement court masculin (qui possède forcément un inventeur), a été rapide non seulement en France, mais partout en Europe, entraînant des modifications du code. Institution stable, qui n'admet que peu d'innovations et trouve sa force et son ordre dans cette stabilité, le vêtement du XIII^e siècle joue un rôle indéniable dans la transmission des valeurs féodales. Dès le XIV^e siècle, le contenu du fait culturel tend vers l'invention, l'innovation et la complexité du message vestimentaire, car la noblesse, afin de conserver ses privilèges, cherche les moyens, au moins dans les apparences, de se distinguer de la bourgeoisie grandissante.

³⁹² Y.M. Lotman présente la culture comme une mémoire collective : « La structure sémiotique de la culture et la structure sémiotique de la mémoire sont des phénomènes au point de vue fonctionnel homogènes, bien que situés à des niveaux différents » (« Les Thèses pour l'étude sémiotique des cultures (en application aux textes slaves) », en collaboration avec V.V. Ivanov et A.M. Piatigorski, dans *Semiotyka i struktura tekstu*, éd. par Mayenowa M.R., Warszawa, 1973, p. 9-32).

Transporté dans l'univers de la littérature romanesque, c'est-à-dire dans le domaine de la culture spirituelle³⁹³, le costume acquiert le statut d'un fait culturel d'un niveau supérieur. Lors de ce passage, l'œuvre littéraire procède à un « tri culturel » : elle transforme le vêtement qui possède les caractéristiques du code de la vie réelle sans s'embarrasser des détails, car si ce code n'est pas explicité dans l'œuvre littéraire, il est sous-jacent, connu et compréhensible par tous³⁹⁴ ; elle ne retient du code réel que ce qu'il y a de valable pour son « esprit » narratif, c'est-à-dire ce qui est fonctionnel, valorisant et artistique. La littérature de fiction porte ainsi la signification du costume à une échelle supérieure, celle des multiples correspondances.

Ainsi, retranscrit dans la littérature, le vêtement devient le vecteur des valeurs spirituelles dirigées vers l'avenir. Il met en avant son côté signifiant et réinvente le côté communicatif. Le langage de l'œuvre littéraire lui permet de transmettre l'information sur le héros et de libérer son potentiel sémantique³⁹⁵, tandis que le texte exploite les propriétés du vêtement réel, et notamment sa dimension visuelle³⁹⁶, afin d'inventer de nouveaux symboles³⁹⁷ et de chercher d'autres correspondances. Le texte littéraire transmet des valeurs dans le temps, en exploitant le fait vestimentaire et réussit son pari, car à un siècle d'intervalle, ce n'est pas l'objet réel de l'armure chevaleresque qui

³⁹³ En russe, l'expression *духовная культура* [culture de l'esprit] comprend deux acceptions que propose le mot *esprit*. La distinction des deux, que l'on peut marquer en français par *intellectuel* et *spirituel*, permet de mettre en avant l'une ou l'autre facette de la culture de l'esprit qui s'oppose à la culture matérielle.

³⁹⁴ Nous avons déjà noté que le code vestimentaire est tu dans la littérature médiévale s'il est fonctionnel dans la réalité, mais lorsqu'il perd sa valeur ou devient « local », il suscite toujours une explication (cf. la coutume du vêtement offert dans *Ysaïe*, § 52-53).

³⁹⁵ Signalant les règles et les codes d'une société, le vêtement s'adapte aussi à l'univers de la fiction, à son espace-temps qui lui inventent de nouvelles significations. Les relations entre le vêtement réel et le vêtement littéraire peuvent être définies comme paradigmatiques / syntagmatiques.

³⁹⁶ La particularité du vêtement médiéval est de joindre l'esthétique au message, en ayant recours aux sensations réelles de l'homme, parfois en les réunissant toutes à la fois (voir « Une robe médiévale: l'union des cinq sens »). C'est cette expérience empirique que nous appelons « dimension visuelle » dans ce contexte précis.

³⁹⁷ F. de Saussure, dans la définition du symbole, privilégie la « présence iconique » : ainsi la justice est symbolisée par la balance, et non par une charrette parce que l'objet, par sa visualisation, évoque l'idée de l'équilibre.

fascinera les hauts personnages de la fin du XIV^e siècle, mais bel et bien sa signification et sa représentation dans les romans de chevalerie.

En mettant en relief le côté intentionnel de la stratification du langage littéraire, Mikhaïl Bakhtine, parle *des* « langages » à l'intérieur de l'œuvre littéraire dont le dialogue rend possible leur perception comme des points de vue sur le monde, autrement dit, le texte littéraire représente « une opinion multilingue » sur le monde³⁹⁸. Le vêtement est retranscrit dans un texte littéraire dans le but d'être « subordonné » à certaines catégories culturelles qui traduisent ce « modèle du monde », qu'elles soient individuelles (moi et les autres, moi et le monde, l'intérieur / l'extérieur), ou collectives (l'ordre et le chaos ; le beau et le laid ; la vision du temps cyclique et linéaire et, liée avec elle, l'unique et le systématique).

A la lumière des deux aspects de la vision de la culture comme mémoire collective (en relation avec le passé) et transmission de l'information (dirigée vers l'avenir)³⁹⁹, le vêtement littéraire se prête donc à une double analyse : retranscrivant les objets et le code de la vie réelle, il nous renseigne sur les faits de la culture matérielle d'une époque donnée et il nous offre la possibilité de soulever le voile de l'appréhension de soi et de la conception du monde de l'homme médiéval.

³⁹⁸ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.114.

³⁹⁹ Y.M. Lotman, *Семюсфера [Sémiosphère]*, Moscou, 2000, en particulier, pp.485-503, 504-524, 614-623 etc.

CONCLUSION

Au cours de notre recherche, nous avons été constamment surpris par la quantité et la variété des contextes vestimentaires. La littérature romanesque des XIII^e et XIV^e siècles offre, en effet, un vocabulaire extrêmement abondant et diversifié, qui témoigne du vif intérêt que portent les auteurs de l'époque à la présence du vêtement dans leurs œuvres.

A travers une étude du vocabulaire générique, nous avons d'abord perçu la richesse synonymique et la polyvalence des termes⁴⁰⁰, signes évocateurs d'une langue qui tâtonne en recherchant les moyens les plus appropriés pour exprimer des réalités nouvelles. La majorité se distinguent par une polysémie, dont la compréhension nécessite parfois le recours au micro- et au macrocontexte. Utilisant des termes qui sont affectés au domaine du vêtement ou bien situés à la périphérie du champ lexical de l'habillement, la langue cherche à faire référence aux principes fondamentaux de la société médiévale : l'ordre et la tradition.

⁴⁰⁰ Alors que les termes génériques sont pour la plupart des synonymes sémantiques, les mots spécifiques sont des synonymes fonctionnels, c'est-à-dire qui peuvent « s'échanger au nom de leur fonction commune sans que leurs valeurs sémantiques et stylistiques soient nécessairement identiques » (Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1944 (2^e éd.), p.40).

Dès la fin du XII^e siècle, conservant des acceptions proches de leurs racines étymologiques, qui évoquent les tâches de premier ordre que sont "protéger" ou "obéir aux règles", les termes développent d'autres sens qui mettent l'accent sur la manière de se vêtir, et plus particulièrement sur la qualité, la beauté et la richesse du costume, ainsi que sur son adéquation à l'occasion et au rang de la personne qui le porte. Cette tendance montre une langue qui cherche à exprimer, à travers l'évolution de son vocabulaire, la réalité d'un idéal courtois qui accorde une importance primordiale au paraître et considère dans le vêtement un moyen non seulement de protéger son corps, mais aussi et surtout de plaire et d'exhiber son élégance.

Le vocabulaire spécifique manifeste, de son côté, un dynamisme qui va croissant au cours des XIII^e et XIV^e siècles. Alors que certains mots restreignent leur sens voire disparaissent du vocabulaire quotidien, dans le même temps l'apparition de nombreuses pièces nouvelles dans les costumes civil et militaire provoque la création de nouveaux termes. On observe toutefois une large utilisation de termes anciens qui désignent des vêtements-types et qui s'emploient souvent en tant qu'hyperonymes des nouveaux.

A travers l'étude de ces termes, en plus de la diversité grandissante du costume réel, nous avons pu percevoir les possibilités d'expression qu'offre le vocabulaire par les sens figurés et les proverbes : objet matériel, participant à toutes les activités quotidiennes du corps, le vêtement se révèle un excellent moyen pour traduire les notions abstraites et pour exprimer les réalités de la vie quotidienne⁴⁰¹.

Malgré ce foisonnement terminologique, la littérature romanesque montre une certaine réserve, ne recourant qu'aux termes déjà bien ancrés dans le vocabulaire commun et traditionnel, et n'introduisant les nouveautés qu'avec prudence. Les termes

⁴⁰¹ Johan Huizinga souligne la « fonction très vivante » que remplit le proverbe au Moyen Age : cristallisant la pensée, il permet de porter un jugement immédiat et juste, « laissant les raisonnements aux hommes instruits » (*L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 2002, p.351-352).

génériques sont d'ailleurs beaucoup plus fréquents dans les textes. Hormis la spécificité d'ordre diégétique, celle des rapports entre la pensée et son expression qui caractérisent une langue littéraire naissante⁴⁰² peut expliquer le phénomène. Dans les romans du XIV^e siècle, les auteurs utilisent délibérément ce vocabulaire générique, lorsqu'il s'agit de suivre la tradition rhétorique, alors qu'ils choisissent des termes précis pour le vêtement « fonctionnel » dans le texte.

Simple mention ou longue description, le vêtement est omniprésent dans la littérature romanesque des XIII^e et XIV^e siècles, car il représente un moyen d'expression privilégié pour les auteurs médiévaux. Élément de l'*ecphrasis* dans les premiers romans courtois, le costume aide à mettre en valeur et à éclairer les deux principes fondamentaux de la courtoisie : le raffinement et la séduction. Mais rapidement il dépasse les limites imposées par la rhétorique, qui lui destine un simple rôle décoratif destiné à louer le personnage, pour acquérir une importance majeure *dans* et *pour* le texte littéraire, en devenant un vecteur des valeurs, sociales et humaines, et en jouant un rôle important dans la structure de l'œuvre.

Cependant, au cours du XIII^e siècle, un changement se produit dans l'esthétique descriptive : la courtoisie ne possédant plus la même vigueur dans la réalité comme dans la littérature, les longues descriptions vestimentaires disparaissent en grande partie, excepté dans les situations qui marquent les grandes étapes de la vie des personnages, tels l'adoubement du héros ou le mariage de l'héroïne, passages initiatiques qui sont ainsi mis en valeur dans les romans. Par ailleurs, les « portraits » vestimentaires, où l'auteur guide le regard du lecteur, cèdent la place aux « portraits en mouvement », où l'initiative est confiée aux personnages eux-mêmes. L'implication du

⁴⁰² « On ne se sent pas obligé de définir la situation avec une précision. On fait crédit à l'imagination de l'interlocuteur, qui ajoutera ce qu'il faut pour reconstruire la pensée de celui qui parle » (W. von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, Berne, A. Francke, 1958, p.94).

lecteur évolue ainsi car son attitude est moins contemplative et il « participe » davantage à l'action.

Mais la littérature romanesque est sélective : elle choisit des éléments dans la vie réelle qu'elle présente en tenant compte des règles diégétiques. Plus que décrire les *realia*, elle traduit les valeurs d'une société et les idéaux qui la guident⁴⁰³. Le costume devient ainsi un moyen de généraliser, de voir l'essentiel au-delà du réel.

Dans cette optique, la fiction ne fournit pas seulement des détails sur le costume réel pour répondre à l'horizon d'attente des lecteurs, elle rapporte les codes vestimentaires qui régissent la société et transcrit la *vie* du costume, qui peut livrer des secrets sur la nature humaine. Aussi, le vêtement apparaît-il dans les romans comme un vecteur de la notion d'ordre, dont les critères principaux sont l'adéquation du costume au rang social et à l'occasion, l'intégrité de la tenue civile ou de l'équipement militaire, et la richesse de la robe, le but essentiel étant d'impressionner par son apparence et, par là, exprimer sa puissance et se faire estimer. Par les gestes qui l'accompagnent, le vêtement traduit aussi les sentiments humains, tels la joie, la générosité, le deuil, la haine, la colère, etc. Offert en présent, il matérialise le lien qui unit le donateur au destinataire, qu'il s'agisse d'un don de récompense ou d'un gage d'amour.

Au XIII^e siècle, le vêtement se confond avec le corps qu'il remplace métaphoriquement dans certains contextes, à l'instar des descriptions des combats chevaleresques. Mais à la fin du siècle la notion de corps émerge dans les romans où il apparaît sous toutes ses facettes. A côté de descriptions vestimentaires moins nombreuses, le *cors* devient le symbole de l'homme qui retrouve son état naturel.

⁴⁰³ Cf. J. Huizinga : « Cette tendance à tout ramener à un type général a été considérée comme une faiblesse de l'esprit du Moyen Age, qui ne serait pas parvenu à distinguer et à décrire les traits individuels. Mais c'est de propos délibéré que l'homme du Moyen Age néglige les particularités et nuances individuelles des choses. C'est son besoin de subordination, résultat d'un profond idéalisme, qui le mène à agir de la sorte. C'est moins l'impuissance à discerner les traits individuels que la volonté consciente d'expliquer le sens des choses, leur rapport avec l'absolu, leur signification générale. L'impersonnel est ce qui a de l'importance. Toute chose devient modèle, exemple, norme » (*L'automne du Moyen Age, op.cit.*, p.329).

Protection et ornement, le vêtement se sépare du corps au XIV^e siècle pour être assimilé à un objet d'art, qui joue dorénavant un rôle d'accessoire décoratif quand il n'est pas considéré comme une manifestation du courage personnel.

A la frontière du corps, le vêtement traduit les sentiments de l'homme médiéval face au monde extérieur à travers la perception de certaines pièces du costume comme des garde-corps qui possèdent un pouvoir magique, en même temps que l'envie de l'appivoiser se perçoit dans des robes qui résument le monde. Par le vêtement, il exprime aussi son désir de réunir la beauté extérieure et de s'en imprégner: objet matériel, mais aussi œuvre esthétique, le costume s'inscrit parfaitement dans le canon de la Beauté médiévale dont un des principes fondamentaux est « l'harmonie résidant dans l'ordre »⁴⁰⁴. Mais le vêtement est également exploité dans la littérature romanesque afin de montrer la transgression de l'ordre, d'ailleurs toujours provisoire, et par là, les limites du fonctionnement des codes dans la société.

Cependant, les relations entre le costume réel et le costume représenté sont complexes: alors que dans la vie réelle, l'esthétique vestimentaire subit des transformations majeures, celles-ci sont peu représentées dans la littérature romanesque qui prend ainsi ses distances avec la réalité. On en trouve néanmoins quelques échos dans les romans du XIV^e siècle, à côté d'anachronismes qui traduisent une nouvelle vision du temps.

Intégré dans la diégèse, le vêtement entretient des rapports avec le texte, qui s'appréhendent à un niveau à la fois intérieur et extérieur : contribuant à sa structure, le vêtement sert de moyen figuratif à la littérature de fiction, tandis que celle-ci fournit les moyens du langage pour retranscrire le vêtement. D'autre part, entre le costume et la

⁴⁰⁴ Voir E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, t.2, Paris, A. Michel, 2^e édition, 1998, p. 4.

littérature des ressemblances de forme sont perceptibles, ainsi que des similitudes de style dans la littérature du XIV^e siècle, tels la tendance à l'explication et à la synthèse, et le penchant pour l'invention individuelle. Le costume se situe donc à mi-chemin, capable d'exprimer à la fois les changements dans la vie réelle et ceux de la littérature de fiction de l'époque.

Le vêtement remplit pleinement son rôle de signe dans la littérature romanesque : tout en s'offrant aux sens dans leur totalité, il fait venir « autre chose » à l'esprit⁴⁰⁵. Il assure également une fonction communicative, à côté du geste, de la parole et de l'image, dans des relations de conjonction et de concurrence, dans ou en dehors du texte. Comme cette communication n'est possible que si l'émetteur et le récepteur possèdent un fond commun de connaissances, le vêtement devient le vecteur de la mémoire du texte et de la mémoire de la culture médiévale.

Cette évocation des multiples facettes du costume dans la société et la littérature médiévales fait immédiatement venir à l'esprit le mot *jeu*. Certes, l'aspect ludique du vêtement est indéniable dans toute société⁴⁰⁶, mais particulièrement au Moyen Age où, par-delà son rôle de protection et de nécessité, il traduit des codes qui peuvent être assimilés aux règles d'un jeu : ce sont les règles du paraître dans le divertissement de la séduction courtoise, c'est la démonstration de soi avant un combat ou par les gestes liés au vêtement qui séduisent par leur force expressive, ce sont le déguisement et l'incognito en tant que transgression provisoire des règles de la société, mais c'est

⁴⁰⁵ Cette habitude propre à l'homme médiéval, de ne jamais se limiter à la fonction immédiate de toute chose pour appréhender sa signification, a été décrite par J. Huizinga, qui ajoute que celui-ci a besoin du concret, du « réalisme », au sens scolastique, pour percevoir l'essence au-delà (*L'automne du Moyen Age, op.cit.*, p.310-313)

⁴⁰⁶ Voir J. Huizinga, *Homo ludens*, Moscou, 1992, en particulier le chapitre « Cultures et époques sub specie ludi ». L'ensemble de l'ouvrage pourra servir de support à celui qui entreprendra une réflexion sur la notion de jeu en rapport avec le costume.

également le jeu subtil des rimes et des parallélismes dans le texte littéraire... Dans quelle mesure le vêtement est-il l'expression de la culture par son jeu d'apparences ?

Jeu de *semblances*, jeu de *senefiances*, le vêtement écrit ne cesse de délivrer ses secrets au lecteur moderne sur la littérature et la culture du Moyen Age.

ANNEXE 2

Sèmes Lexèmes	Masculin / féminin	Noble / vilain	Court / long	Fin / épais	Étroit / large	Traditionnel/ novateur	Forme / Fabrication	Couleur	Fonction	Matériau	Position
<i>Vêtements de dessous</i>											
Braies	+ / -	+ / +	+ / +	+ / ±	+ / +	+ / -		+		+	
Chausses	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +	+ / -	+ / -					
Chemise	+ / +	+ / +	+ / +	+ / -	- / +	+ / -		+		+	+
<i>Vêtements intermédiaires</i>											
Blanchet	+ / +	+ / +	- / +	- / +		+ / -		+	+	+	+
Doublet	+ / +	+ / +	+ / ±	- / +		+ / -	/ +		+		+
Futaine	+ / +	+ / +	+ / +	- / +		+ / -			+	+	+
Peliçon	+ / +	+ / +	+ / +	- / +		+ / -			+	+	+
<i>Vêtements de dessus</i>											
Bliaut	+ / +	+ / -	- / +	+ / -	+ / -	+ / -		+		+	
Chainse	± / +	+ / +	- / +	+ / -	+ / -	+ / -		+		+	
Cote	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +	+ / +	+ / -					
Surcot	+ / +	+ / +	+ / +	- / +	- / +	+ / -					+
Sourquenie	± / +	+ / +	- / +		+ / +	- / +	+				
Cote hardie	+ / +	+ / +	+ / +		+ / -	- / +	+				
Corset	+ / +		+ / +		+ / +	- / +			+		
Gardecorps	+ / +	+ / +	+ / +	- / +		+ / -			+		
Pourpoint	+ / -	+ / ±	+ / -	- / +	+ / -	- / +	+ / +		+		+
Jaque	+ / -	+ / -	+ / -	- / +	+ / -	- / +	+ /				+
<i>Pardessus</i>											
Mantel	+ / +	+ / -	- / +		- / +	+ / -			+		+
Chape	+ / +	+ / +	- / +		- / +	+ / -			+	+	+
Cloche	+ / +	+ / +	- / +		- / +	+ / -	+ /		+		+
Housse	+ / +	+ / +	- / +		- / +	+ / -			+		+
Houppelande	+ / +	+ / ±	- / +	- / +	- / +	- / +	+ /		+		+

ANNEXE 3

LE BEL INCONNU			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
<p>acesmé 2928 afubler 94, 96, 3700, 4548, 4720 armer(soi) 266, 354, 1041, 2624, 2790, 2795 armes 92, 361, 1134, 1413, 2064, 2789, 3439 armés 1093, 1710, 1714, 1717, 2633, 2927, 2991 ator 2581, 2820 atornés 1065 atorner(soi), 432, 1065, 2745, 4274, 5143, 5178, 6063 desarmer 91, 817, 820, 1174, 1453, 2179, 3053, 3434, 3437 drap 1527, 3291, 3970, 4231, 4242, 4244, 4745 garniment 3449 vestir 95, 355, 1042, 1386, 3292, 3984, 4227 vestue 137, 1527, 2245, 2405, 3289, 4272</p>	<p>afremail 2255 ataces 2399, 3285 bliaut (blial) 3292, 3968 capel (de roses) 1718, 2253 capiel 3972, 3978 caucier 2593 cercle d'or 145 chemisse (cemisse) 2405, 2408, 2410, 2413, 2437, 3701 coroie 2593, 2791, 5462, 6064 cote 1309, 6136 çainture 5166 estival 2592 galonner 1547, 2252, 3982 gans 2063 guinple 2295, 3981, 5600 houses 1311 kieveçaille 3296 mances 3984, 5606 mantel (mantiel) 94, 1315, 2396, 2399, 3281, 3291, 3448, 3700, 3967, 4234, 4241, 4243, 4282, 4548, 4720, 5155, 6135 pelicon 3448, 4227, 6136 roube (robe, reube) 163, 165, 2589, 2591, 3657, 4230, 4245, 4257, 4272, 4275, 5144, 5154, 6137 tasiel 2400, 3282</p>	<p>auberc (hauberc) 267, 355, 443, 821, 1042, 1102, 1103, 1117, 1386, 1417, 1672, 2159, 2182, 2793, 5190, 5602, 5724, 6060 boucle (bocle) 442, 1100 cauces (de fer) 267, 351, 1385, 2625, 2792, 5461, 6063 caucier 351, 2625, 5461 coiffe (del hauberc) 2182, 3057 cote (por armer) 95, 357 descloer 1672 deslacier 822, 1173, 3436 elme (haume, hiaume) 268, 355, 459, 818, 1042, 1149, 1173, 1424, 1719, 2063, 2758, 2161, 2177, 2178, 2481, 2794, 3033, 3051, 3436, 5595, 5601, 5936, 6065 enarmes 362, 1414, 1716 escu 73, 271, 329, 443, 459, 461, 471, 1051, 1100, 1391, 1408, 1670, 1711, 1716, 2061, 2083, 2157, 2633, 2929, 3033, 5599, 5921 espee, 471, 1043, 1147, 1387, 1455, 1671, 2160, 2172, 3050, 3054, 5606, 5937 espiel 1308 fautre 363 guince 1052 lacer 355, 5462 lance 271, 363, 1104, 1392, 1409, 2084, 5602, 5937</p>	<p>argent 3450, 3657, 4743 bofu 4748 bogeran 4751 brouder 5167 burel 1309 cendal 2060 diaspe (dyape) 4233, 4239, 4751 engolé 6133 ermine (hermine) 1530, 2248, 2397, 3284, 3294, 4237, 6133 eskerlate 163, 2589 forré 3294 geronnee 1530 gris 1530, 3448, 4720, 6139 jogonsse 3298 or 3300, 3450, 3657, 3969, 4743 orlé (orles) 4241, 5157 osterin 4232, 4238, 4748 ouvree (ovrer) 2247, 2594, 3289, 3293, 3971, 4242 pale 2055, 2279, 3447, 4749, 4754 (de Constantinoble) pantine 5157 pene 1529, 2247, 3283, 4234, 5155 pieres (de vertu) 3299 porpre 3289 samist (samit) 137, 1721, 2058, 2245, 2397 sebelins (seble) 1531, 2403, 2590, 3282, 4240, 5155 siglaton, 3447, 4228, 4749, 6135 soie (d'outre mer) 358, 1527, 4232, 4272, 4745, 5166, 6137 tire 3447, 4749 vair 163, 2590, 3448, 4236, 4239, 6135, 6136,</p>

		loier 352 ventaille 822, 1452	6139
--	--	--	------

LE ROMAN DE LA ROSE			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
aournement 18802 appareillier (soi) 9401, 5801, 21352, 2496, 16470 arme 11988, 11989 armer (soi) 11987, 11988 armeüre 15320, 17795, 21348 ator (atour) 564, 804, 3411, 7748, 13050, 15745 atorner (aorner, atourner) (soi) 145, 567, 572, 853, 1549, 2165, 2497, 6092, 10513, 11985, 12016, 12524, 13049, 17059, 21039, 21040 deguisé 551, 821, 6067, 6096 desguiser (soi) 5905, 6103, 11190, 12009 desguiseüre 11174 descirer 317, 9270 despoillier (soi) 8838, 11515, 11516, 15739, 17821, 17892 dras 11064, 11071, 12018, 12054 garnement 2131, 2546, 5297, 8863 (guernement), 13051 garnir 2843, 3894, 11124, 11386 habit (abit) 10444, 10989, 10995, 11003, 11041, 11157, 11187, 11200, 11685, 11924, 11926 ordenance 6308, 17469, 18315 paremenz 13052 parer (soi) 567,	affubler (soi) 449, 4765, 11095, 11493, 11516, 17985 anelet (anel) 9751, 20982 aumosniere (aumouniere) 1997, 7406, 13533, 14383, 19640, 20955 aumuce 3713, 13981 botes 11912, 14670 ceindre (çaindre) 1066, 9272, 13302, 20952, 20954 ceint 1065, 20953, 20953 ceinture 9255, 9273, 9751, 14385, 21241 cercle d'or 1085, 1087, 9245, 13748 chape 398 chapel 549, 554, 826 (d'orfrois), 553, 827, 894, 2150 (de roses), 7405, 8911 (de fleurs), 8499 (vert), 9035 (chapelez), 9751, 12409 (chapelet de fleurs), 12562, 12602, 12698, 14601, 14743, 20975 chaperon 11908, 12034, 12360, 13981, 14123, 14669 chauc 13312, 20962 chaucement 2130, 20967 chaucüre 4969 chaucier 90, 419, 824, 2141, 7985, 8551, 9202, 13311, 20961 cheinse 8905 chemise 1171, 9174 cheveçaille (ceveçaille) 1061, 1169, 20949 coife 8840, 8842, 9242 corne (coiffure à) 13267 corone (courone) 2967, 9014, 9247, 20939 cote 208, 210, 214, 448, 562, 1218, 8903 (cotele), 9266, 9615, 13685 crespine 20936	arbaleste 15635 escu 15428, 15574 espee 13166, 13170, 15431 fautre 9498 fuerre 15490 fust 932, 959, 1712, 1745 glaive 13173 lance 9498, 15313 targe 15289, 15435, 15448, 15791	argent 13748 aguille 91, 93, 20969, 13296 (aguieille) aigniaus (noir) 217, 9047 bruneite (brunete) 214, 4304, 9051, 20911 bureaus (buriaus) 4301, 4303, 9047 camelot (kamelot) 9051, 9237, 20919 cendauz 20917 chanvre 9267 coudre 98, 559, 563, 2157, 20968 diapre 20919 decopez (e) 823, 825 drap 9293, 13291, 14687 encisee 822 erminee 20914 escalate (escallate) 9052, 20910 escolété 13285, 13825 forrer 398, 9053 gris 9053, 9237, 13541, 20914 laine 6097, 8357, 20909 langes 19957, 20206 melequin 20917 or 819, 1059, 9235, 9253, 20935, 20939, 20950 orfrois 549, 855, 1057 ovrer 858, 882 penne 215, 8843, 13541, 14669, 20913, 20914 pers 9050, 14687, 20911 porpre 1056, 1162, 4301

<p>6092, 8988, 10241, 19451, 21039 vesteüre 4970, 9042, 10984 vestir (soi) 207, 219, 400, 401, 419, 428, 820, 6093, 6106, 7985, 8356, 8551, 9202, 10241, 10985, 11927, 11970, 12054, 20967, 21042</p>	<p>crespinete 7406, 20938 detrecié 319 estivaus 2137 fermail (fermail, fermal, fermauz) 1167, 3417, 9228, 9751, 12398, 20950 galoner 854 ganz 561, 13685 guimple 3546, 8484, 12361, 13749, 17200, 20922, 20924 guindes 8904, 20933 haire 428 houseaus 9275, 11912, 20965 laz 825, 2137 manche 98, 559, 2136, 2157, 20968 mantel 212, 215, 6765, 8902, 11494, 13525, 13535, 13540, 14668, 17983 mofles 13685 pelice 8905, 9229 pignier (soi) 566 queuvrechief 9750, 12017, 13483, 20923 robe 60,61,65,218,222,442, 821, 876,877,881,1051, 1161, 1215, 2130,2131, 3415, 7336, 8333, 8357,8843, 9050, 9229, 9260, 9284, 11024, 11028, 11049, 11078, 11177, 11520, 11900, 11910, 11970, 12015, 13051, 13284, 13291, 13515, 13748, 14668, 15226, 20908 sercot 8484, 8903, 9266, 13685 soller (soler, souler) 825, 2137, 7877, 9276, 13511 (solerez), 13979, 20962 sorquenie 1216,1218,1219 toaille (toële) 151, 8904, 9267, 9750, 13300, 14382 treçoer (treçoër) 556, 3416, 9243, 20934 treçons 8941 voille (vaile) 3546, 12360</p>		<p>saie 20916, 20935 samit 818, 859, 20919 sebelin 8902, 11094 taillier 2134, 3802, 6619, 16502, 18067 tesu (tessuz, teissuz) 9255, 9269, 13530 tiretaine 20910 veire (ver) 215, 9053, 9237, 13541, 20914 vert 562 (de Ganz), 9052, 9237, 14687, 20911</p>
---	---	--	---

CLARIS ET LARIS			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
<p>acesmer(soi) 14025, 14462, 14809, 16566, 16569, 27512</p> <p>appareiller(soi) 2000, 11214,14466,17566, 27643, 28536, 29152, 29264</p> <p>arme(s) 509, 693, 984, 1922, 2500, 3539, 4790, 4792, 6183, 6653, 7386, 11215, 11216, 11568, 11641, 13063, 13080, 13195, 13344, 14024, 14809, 17410, 17413, 18234, 19967, 19969, 19971, 21750, 22729, 22841, 22991, 24482, 24590, 24707, 26618, 27500, 27512, 27649, 27732, 28769</p> <p>armer(soi) 511, 742, 986, 1748, 7396, 8325, 9726, 11568, 18017, 18231, 19846, 22433, 27441, 28770, 30065</p> <p>armez 541, 679, 692, 1356, 2127, 4832, 5164, 6653, 8327, 8617, 8630, 12776, 12784, 14808, 15817,19936, 28580, 28826</p> <p>armeure 1944, 2137, 4733</p> <p>ator (atour) 15817, 27647, 28826</p> <p>atorner (soi) 1743, 3539, 6250, 8616, 16572, 18136, 20729,20730,23705, 24482, 24707,26165, 26166,26831, 26832,27640, 28670,28712, 29148,29149, 29155, 29297</p> <p>connaissance 19848, 30067</p> <p>desarmer (soi) 882, 1250, 1252, 2667, 3038, 4271, 5097, 5328, 7377, 7393, 9350, 9624, 10273, 11535,11567,12387, 14024,</p>	<p>afubler 883, 1253, 9351, 10274, 12414, 14078, 15371, 17929, 17983, 17990, 20516, 21343, 21742, 22895, 24593</p> <p>aniel 29143</p> <p>braies 5299</p> <p>ceinture 14469</p> <p>chape 30019</p> <p>chauc 22994</p> <p>cote 13071, 21014</p> <p>couronne 16590</p> <p>desafublé (soi desfubler) 7208, 28139</p> <p>deslié(e) 7208, 11761</p> <p>galonnez 14475</p> <p>guimple 14480</p> <p>haire 17159</p> <p>lacier 2003</p> <p>mantel 883, 1253, 3009, 3550, 7267, 10274, 12414, 14078, 15371, 17930, 17938, 17940, 17942, 17983, 17990, 17995, 18141, 20516, 21343, 21743, 22896, 24593, 25164, 29152</p> <p>robe 1927, 8712, 9351, 14465, 26168, 26172, 26357, 27636</p> <p>sercot 21014</p> <p>soulers 870</p> <p>tasiel (tassel) 3551, 17939, 20517</p> <p>toaille 3703, 12554, 18158, 28527</p>	<p>anste 12785</p> <p>arc 6607</p> <p>aubalete 6499</p> <p>auqueton 1396, 2001</p> <p>bacinez 2004, 2213</p> <p>blazon 14179, 17473</p> <p>bouclier 2439, 11219</p> <p>branc (brant, brans) 2034, 11494, 18020</p> <p>broigne 9725, 14176</p> <p>chapel de fer 22437, 26668</p> <p>chauc 1394, 2026, 7397</p> <p>chaucier 1394, 2026</p> <p>coife 2027, 2098, 2126, 17620</p> <p>dart 7399</p> <p>despaner 586</p> <p>enarmes 9754, 28034</p> <p>escu 551, 1209, 1357, 1400, 2040, 2452, 2580, 5254, 6252, 6436, 6499, 7399, 7501, 9754, 11494, 12859, 14178, 14615, 18019, 19847, 20141, 22607, 22766, 23413, 27730, 28034, 28741, 30066, 30106</p> <p>espee 678, 2094, 2099, 6253, 6793, 11513, 12229, 13340, 14027, 14175, 17616, 17619, 18237, 18568, 22008, 22438, 22992, 26620, 26662, 26666, 28050, 28849</p> <p>esperon 2035</p> <p>espié (espiez) 1359, 6253, 6439, 19847, 30066</p> <p>fautre 1414, 2624, 7764, 12751</p> <p>fuerre 580, 13340</p> <p>gambois (gambais, gambison, gambes) 1399, 2007, 2032, 11218, 20142, 22436, 22732</p> <p>glaiue 14179, 18238</p> <p>hache 18237</p> <p>hauberc 576, 867, 1209, 1360, 1397, 2005, 2029, 2588, 5255, 6215, 6151,</p>	<p>badequin 29151</p> <p>bendez 860</p> <p>cendez 861, 14464</p> <p>cousue 1258</p> <p>drap 27623, 27627</p> <p>escarlate 862, 3010, 14079, 21743, 25165, 26168</p> <p>forree (ferrez) 26169, 29152</p> <p>geronner 26171</p> <p>hermine (ermine, ermin) 1256, 26169, 29152</p> <p>or 860, 1254, 3551, 14463, 14471, 14475, 17930, 17939, 20517, 21748</p> <p>ouvrier 977, 14467, 14471, 26170, 27637</p> <p>paile 14627, 29243</p> <p>penne 1256, 17934, 26169</p> <p>samiz 6437</p> <p>siglaton 29773</p> <p>soie 860, 1254, 14481, 21013</p> <p>tailler 14465, 27635</p> <p>tistre (tissuz) 17930</p> <p>tissu de laine 22897</p>

<p>14077,15370,18135, 20514, 21342,21739,22726, 22893, 24588, 25163, 25174, 26161, 26162, 27316</p> <p>despoller 975</p> <p>desvestir (soi) 26370</p> <p>dras 860, 14463, 16569, 16571,21013, 21748, 20149</p> <p>endosser 9725</p> <p>enseigne 19848, 30067</p> <p>garnemenz 28697</p> <p>garnir 6183, 6187, 6188, 18234</p> <p>harnois 1749, 2308</p> <p>oster 4937, 7217, 22731, 28136</p> <p>parer 1289, 16568</p> <p>revestir (soi) 26371</p> <p>vesteure 23498</p> <p>vestir (soi) 1928, 2002, 2006, 2008, 2030, 4765, 6251, 7398, 8616, 11641, 16571, 17566, 20730, 21014, 21749, 22608, 22842, 22844, 22986, 24707, 26173, 26355, 26356, 27624, 29151</p>		<p>6438, 7398, 8326, 11496, 11617, 12234, 14173, 14616, 28236, 18571, 19846, 22608, 23077, 24590, 27453, 27456, 30108</p> <p>hauberjon (haubrejon) 18236, 22436</p> <p>hiaume (iaume) 1208, 1357, 1400, 1467, 2040, 2096, 2212, 4937, 7217, 11510, 11534, 12231, 12388, 14174, 14615, 17616, 18294, 18569, 19597, 22009, 22013, 23416, 26663, 28850</p> <p>lance 569, 577, 1358, 1413, 2583, 2621, 2624, 5253, 6252, 6499, 7399, 7501, 7764, 9881, 12751, 14613, 18238, 19847, 22438, 22609, 30066, 30106</p> <p>mace 5257</p> <p>plançon 14028</p> <p>targe 9882</p> <p>ventaille 2037, 4832, 4870, 7781, 12776, 19936</p>	
--	--	--	--

ESCANOR			
Termes génériques	Termes spécifiques		Etoffes, pelleteries
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
<p>acesmement 8098</p> <p>acesmez 3648</p> <p>apareillie(iés) 965, 2148, 4667, 7300, 11764, 12256</p> <p>apareillier (soi) 1123, 2043</p> <p>appareil 3968, 23094 (appareillage)</p> <p>aree 2641, 19021</p> <p>armer (soi) 1922, 7873, 8544</p> <p>armes 1107, 2041, 2182, 2193, 3163, 3213, 3482, 3601, 3639, 3640, 3649, 3650, 3729, 3752, 3968, 3975, 4087, 4122, 4365, 4669, 4730, 4739,</p>	<p>chapel (de roses) 632, 8102, 8131</p> <p>chapel (de paonz) 20093</p> <p>corone (courone) 6914, 23196, 24413</p> <p>cote 1639</p> <p>guimple 16704, 16710</p> <p>mantel 1639</p> <p>roube 8876, 20075, 23101, 23166 (robe)</p>	<p>arbaleste 2058</p> <p>auqueton 7878</p> <p>brant 2268, 5583, 5705, 15417, 15437, 15439, 15445, 15462,15506, 19472, 20933</p> <p>broigne 15416</p> <p>chaucer 7894</p> <p>chaucés (de fer) 7894</p> <p>descloer 15388</p> <p>desmailler 2067, 19471, 20947</p> <p>enarmes 288, 1107, 2042, 5102, 5704, 7889, 20938</p> <p>escu (escut) 288, 1107, 1122, 1129, 2042, 2319, 3570, 3575, 3594, 3599,</p>	<p>camelos (de Surie) 17902</p> <p>cendal (d’Acre et d’Aumarie) 17901</p> <p>drap d’or (de Surie), 8117, 8477, (emperial), 16130, 16135, 17899, 20038</p> <p>drap de Tir 16154</p> <p>dyaspre 3644</p> <p>escarlate 1638, 17866, 20039</p> <p>gris 17895</p> <p>hermine 17895</p> <p>pene 16164, 1896</p> <p>pers (de Douai), 17870</p>

<p>4847, 4955, 4993, 5001, 5006, 5130, 5217, 5580, 7890, 11744, 11764, 12251, 15189, 17669</p> <p>armez 1988, 2148, 3227, 3653, 3729, 3920, 4085, 4182, 5215, 15332</p> <p>armeüre 15450</p> <p>aroi (arroi, arroy) 1456, 1886, 4851, 7300, 7872</p> <p>ator 6124, 17106, 23099</p> <p>atournez (ee) 965, 7941, 15188</p> <p>atourner 1735, 3043, 3059</p> <p>covenant (couve-nant, couvenance) 2039, 4390, 5780, 5923</p> <p>conoissances 3649</p> <p>desarmé 4181, 5887</p> <p>desguisé 8986, 20095</p> <p>drap (dras) 7923, 7986, 17876</p> <p>endosser 7877</p> <p>entreseigne 4736</p> <p>garni 19025</p> <p>paremenz 8107, 20038, 23103</p> <p>paree 8673</p> <p>vestir 7878, 7881, 23104</p> <p>vestuz 1638, 7923, 7986, 8118, 20075</p>		<p>3689, 3712, 3730, 3816, 3966, 3988, 4735, 4810, 4953, 4956, 5029, 5102, 5567, 5705, 6281, 6963, 7884, 7889, 12253, 15330, 15386, 15418, 19229, 20877, 20938</p> <p>espee 2449, 19472</p> <p>esperonz 7901, 11947</p> <p>espiex 1132</p> <p>guige 15330</p> <p>hauberjon 7875</p> <p>haubert (auberc, hauberc) 1131, 2067, 2320, 2453, 3987, 3991, 4813, 5031, 5582, 15388, 15447, 15462, 19230, 19471, 20878, 20947</p> <p>hiaume (elme, iaume), 2143, 2451, 6963, 7906, 15440, 15444, 15459, 19470, 19478, 20941</p> <p>lance 1122, 3689, 4953, 5224, 5885, 6963, 7910, 8490, 12332, 15384, 18912</p> <p>quisseuz 7901</p>	<p>samis 16136, 16180, 17900, 20039</p> <p>soie 7987, 16143</p> <p>vair 17895</p> <p>vert (de Gant), 17870</p>
---	--	---	--

LE ROMAN DU COMTE D'ANJOU

Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
<p>appareil 2816, 6389</p> <p>appareillement 7936</p> <p>appareiller 2985</p> <p>appareilliez 1133</p> <p>atyrer (soi) 3946, 5298</p> <p>atourner (soi) 1127, 5304, 5868, 6782</p> <p>descirer, 3945, 5277, 5297, 5605</p> <p>drap 562, 2371, 5020, 6400</p> <p>endosser 697, 5294</p> <p>envelopper 4555</p> <p>garnement 6372, 6733</p>	<p>aniel (enniel) 686, 2820, 6400, 6716</p> <p>affiche 685, 2820, 6399, 6716</p> <p>aumoniere (omosniere, aumosniere) 1766, 2820, 3019, 4640</p> <p>aumuce 4644</p> <p>cercle d'or 685</p> <p>chauceüre 5283</p> <p>chainture (cheinture) 2821, 3019, 6400</p> <p>chapel 2821, 2858,</p>	<p>arbaleste 7115</p> <p>bacinés 7117</p> <p>lance 7115</p> <p>parpoins 7116</p>	<p>argent 647, 3021, 3731, 4930, 5332, 6401</p> <p>brunecte 2730, 6729</p> <p>camelin 6730</p> <p>camelos 6363</p> <p>chanvre 1235</p> <p>drap 2730, 3020, 5622, 6400</p> <p>drap d'or 2371, 2731, 2990, 2991</p> <p>ermine 618, 2733, 2859, 2991, 6362, 6727 (erminee)</p> <p>escarlade 2730, 6361</p>

habit 5161 oster 5293 parer 2823 paréz (ee) 2370, 2823 vesteüre 5604 vestir 2990, 3723, 3944, 5250, 5289, 6726 vestue 2823, 5275, 7116	6716 chaperon 5283, 5297 chauc 5296, 5604 chaucer (soi) 5295 chaucement 5251 cloche 2866 coronne 685, 2821, 2992, 5279, 6399 cote 2990 cuevrechief 5280 gans de cerf 839 huese 3360 lier 3946, 4555 linchuel 3945 linge 5250 mantel 2859, 2866, 2991, 6367 pelices 666 pelichon (plichon) 1770, 4547 panz 3441 pliçonnet 6684 robe(s) 657, 841, 1767, 1778, 2817, 3178, 3944, 5277, 5293, 6367, 6372, 6717, 6727, 4751 sercot 697, 3248 soulers 666, 5294	forré(ez) 2859, 2991, 3248, 5276, 6718 forreure (fourreüre) 2732, 2734, 3020 gris 618, 1237, 2733 laine , 4592 lin 1234 marbréz 6361 or 647, 656, 677, 1341, 2629, 2731, 2858, 2991, 2992, 2997, 3021, 5332, 6401, 6749 penne 5276, 6362 sarges , soie 156, 1340, 1343, 1358, 2629 soie 1360, 2731 synoble 2736 taillier 2817, 6366 tartaire 2731, 5275, 6361 texu 1766, 2996 vair (ver) 618, 1237, 2733, 3248, 5276, 6362, 6718 vairie 6727 veluiaus 6363
---	---	---

PERCEFOREST⁴⁰⁷			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
abillements (habillements) V, 45, XXXVI 2239, XXXIX 259, XL 901, XLII 108, XLIX 1260, L 530, LV 581 abis (habit) XV 35, XLI 99, 120, 159, 167, XLIV 639 appareil XXI 344, XXXVII 722 appareiller (soi) VI 121, 154, XXIV, 512, XXVI 252, XXXVI 350, XXXVIII 555	affubler XII 177, XXXIII 241, XXXVI 1665, XXXIX 420, L170 aneau XLI 233, 234, XLVI 49, LX 677 braiel (braiol) XXX 102, XLIV 576 cercle d'or VI 175, VIII 347 chainse XLIII 26 chappe XXXVI 1665, 1668, 1688,	arbalestre (arcbalestre) X 238, XLIV 363 baviere XLIX 945 chausse (de fer, d'acier) XX 440, XXXIII 274, XLIV 1106 chausser XX 440, 442 cotte d'armes XVI 40 escu V 95, 125, 180, 274, VI 24, 30, 138, 146, VII 125, XI 506, XII 339, XIII 302, 308, 314, 324, 581, XVI 59, 124, 132, 151, 157, 359, XVII	aigneaux (fourrure) L 170 cuir bouilly IV 207 joyel VIII 349 lin L 205 or V 274, VI 138, XII 339, XVI 30, XXI 354, XXXIII 957, XXXVII 802, XL 632, L 367 ouvrier XXI 353 soye XXXIII 955

⁴⁰⁷ Compte tenu de l'ampleur du roman et de la longueur des références, nous ne citons que quelques occurrences pour chaque terme.

<p>armer(soi) II, 225, IV 214, 217, XI 193, 264, XX 431, XXII 157, XXXVII 26, XXXVIII 518</p> <p>armes II 51, V 166, VI 18, 141, VII 77, XVI 19, 92, 193, XIX 165, XX 340, XXII 151, 354, XXVII 56, XXXVI 946, XXXVII 298, 843, XLI 300, 309, XLIX 74, 273, 924, LI 93, LX 360</p> <p>armez (armés) XV 122, XVII 310, XXIV 393, XXV 37, XXVI 133, 251, XXXVI 946, 1667, XXXVIII 979, XLVII, 75, XLIX 273, LIV 707</p> <p>armures XXXVII 12, XXXVIII 296, XLIX 503, 1331</p> <p>atinter IV, 216, XXXIV 38, XXXVI 1667, XXXVII 602</p> <p>atour XXII 304, XXXIV 20, LVIII 30, LX 516, 533</p> <p>aournement (atournement) XXXVI 2234, XXXVII 258</p> <p>atourner(soi) (aourner) VI 173, VIII, 339, 342 ; XVI 40, 281 ; XXV, 77, XVI 282, XXI 351, 338, XXV 79, XXXIII 530, XXXVI 1679, 2234, XXXVII 286, 406, 547, 939, XLIX 1103</p> <p>cognoissance(s) XXV 40, XLIX 18, LVIII 142</p> <p>desarmer VIII 338, XXV 250, XXXIII 935, XXXIV 137, XXXVII 987, XXXVIII 1014, XLI 172, XLIII 100, XLVII 109, XLIX 1109, 1169, L170, LVI 583, LVIII 370</p> <p>desvestir XXXVI 396, 534</p> <p>drap XII 323, 431, XXXIII 271, XXXVI 939, XXXIX 106, XL, 306</p> <p>habillier XX 173, 430,</p>	<p>1754</p> <p>chappel XXI 353, LVI 956</p> <p>chapperon XL 945, LX 214</p> <p>chausser XLI 210</p> <p>chemise XXVII 378, XXXVI 335, 396, 534, XLIV 591</p> <p>coevrechief XII 176, 208, 211, 328</p> <p>cotte XXI 353, XXXIII 707, 722, 793, 864, XXXVI 277, 286</p> <p>couronne XXXIII 530, XXXVII 802, 939, XXXVIII 939, XL 632</p> <p>draps linges XX 427</p> <p>giron (geron) XXXVI 1663, XXXVII 844, LVI 955</p> <p>guimple XII 328, XXXVI 576, XL 379</p> <p>manche XX 437</p> <p>manteau (mantel) XII 326, XX 188, XXXIII 241, XXXIX 171, 420, L170</p> <p>robe XXV 251, XXXIII 670, 672, 675, XL 55, XLVII 110, LX 634</p>	<p>29, XX 11, 21, 27, 54, 65; 76, 340, XXIV 10, 262, 554, XXV 54, XXVII 56, XXXIV 29, XXXVI 946, XXXVII 298, 559, XLIII 39, XLIX 202, 264, 359, 609, LII 153, LIV 707</p> <p>espee V 295, VII 146, VIII 8, XIII 343, 354, XXXVI 947, XL 975, XLIX 975, 990, 1114</p> <p>esperon XX 444</p> <p>espieu VII 124</p> <p>haubert IV 214, XIII 300, 582, XXI 539, XXXIII 272, XLV 245, XLIV 575, L 516</p> <p>hauqueton (hoqueton) XX 436, XXXIII 272, XLIV 575</p> <p>heaume XI, 264, XIII 342, 583, XV 276, XVI 58, XX 451, XXVI 142, XXXVI 586, 947, XXXVII 843, XXXVIII 518, 981, XLVII 76, XLIX 841, L 592, LV 43, LVII 139</p> <p>lance IV 217, XII 389, XV 123, XVI 131, 161, XVII 28, XX 17, 28, 65, XXIV 645, XXVI 134, 141, XL 975, XLIX 213, 258, 923, LV 505</p>	
---	--	---	--

<p>XXX 268, XXXIII 945</p> <p>harnois XI 194, 264, XL 871</p> <p>ordonnance V 349</p> <p>oster XXXVI 586, 1754, LVII 139, 330</p> <p>parer V 9, 11, 45, 96, 347, VI 192, XV 29, 46, XVI 29, 47, 78 XXI 343, 346, 445 ; XXII 160 XIII 836, XXV 32, 129, XXXIV 11, 17, 38, 88, XXXI 719, XL 401, XXXIV 11, 17, 38, 88, XXXVI 719, XXXVII 386, 406, XLV 402</p> <p>parures XI 506</p> <p>vestements VI 155, VIII 340, XXXIII 269, 936, XXXVI 1654, XXXVII 988, 989, XXXIX 419, XL 80, XLIX 1109, 1104</p> <p>vestir V 68, 138, VIII 342, XX 427, 430, 440, XXV 251, XXXIII 540, 675, 796, 957, XXXV 1754, 2234, 2241, XXXVI , 334, 396, 1755, 2234, XXXVII 547, XL 875, XLI 51, 81, 210, XLIX 26, XLIX 797</p> <p>vestures XLIX 797</p>			
--	--	--	--

MELIADOR			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
<p>abillés 23037, 29608</p> <p>abit 2273, 3405, 11934, 12024, 14905, 14908, 16508, 17605</p> <p>appareiller 2029, 2720, 12173, 12690, 19130, 25239, 29609</p> <p>armer (soi) 7251, 9415, 17274, 10522, 10921, 13629, 18150 ? 18277, 18841, 18843, 21721, 21722, 23410, 24652, 27355</p> <p>armes 2657, 5047, 6633, 7113, 7182, 7370, 8580, 8613, 13225, 15550, 18273, 22278, 22512, 24916</p>	<p>afubler 25759</p> <p>aniel (anelès, aniaus) 2213, 9607, 9612, 12002, 12007, 14406</p> <p>braiier 8931, 25294</p> <p>caperon 17471</p> <p>capiel 8271 (vert), 20573 (de roses)</p> <p>cercle d'or 2729</p> <p>chandre 12037</p> <p>chaintures 2213</p> <p>chemise 15866</p> <p>chepelet 9423</p> <p>cote 11937, 28783</p>	<p>baiviere 10779, 15553</p> <p>blason 6870, 8567, 8597, 8608, 9418, 29407</p> <p>braceles 3561</p> <p>brongne 18275, 29359</p> <p>coiffe (quaffe) 3979, 4195, 6890, 12773, 15308, 15813, 18348</p> <p>cote de maille 4271</p> <p>dart 6812</p> <p>escu 3339, 3531, 4269, 4420, 5537, 6890, 8583, 8626, 10333, 10523, 10558, 11308, 13568, 13684, 18305, 18878, 18943, 19134, 22511,</p>	<p>aouvrer 3282</p> <p>ermine 17836</p> <p>forrés 2273</p> <p>jeuius 2212, 2540</p> <p>or 2729, 2746, 3561, 3772, 12012, 12820, 29755</p> <p>ouvrés 12010, 12012</p> <p>soie 20288</p> <p>taillier 213</p> <p>tissue 20287, 22181</p>

<p>armés 3406, 4223, 4868, 6993, 7007, 7588, 13259, 15705, 19423, 21720, 21761, 23037, 29752</p> <p>armeüres 333, 3283, 3340, 3420, 4224, 4343, 4751, 8601, 9233, 10445, 11073, 18844, 21861, 21920, 24730, 25172, 28194</p> <p>armoierie 7371, 8418, 8577, 25438</p> <p>arreer 30057</p> <p>arroi (arroy) 54, 2035, 2568, 3187, 3303, 3636, 4564, 5785, 7313, 7573, 7591, 7897, 9264, 11181, 12835, 13349, 16162, 16500, 18883, 24684, 25663, 27254, 27003, 29081, 29609, 30057, 30063</p> <p>atorner(soi) 3902, 18316, 26760</p> <p>atour 4793</p> <p>couvenance 10395</p> <p>covenant 3403, 6624, 6986, 7489, 11179, 13564, 15262, 15300, 15704, 17306, 18749, 25238, 29743</p> <p>desarmer 15862, 17274, 22393</p> <p>desghisé (desgisé) 8834, 12024</p> <p>desgiser (soi) 12054</p> <p>drap(s) 212, 2573, 12820, 12886, 13156, 30175</p> <p>ensengniés 16053</p> <p>ordenance (ordennance) 2574, 3503, 4769, 5539, 7239, 9228, 11247, 11914, 11935, 14405, 14850, 26300, 27003</p> <p>ordonner (soi) 14235</p> <p>parer 16536, 22130, 29605, 30056, 30062</p> <p>parures 334, 3341, 3421, 4223, 4294, 5050, 8602, 9234, 9414, 9593, 10444, 10918, 11133, 13082, 13246, 13554, 13629, 16054, 21862, 21921, 24731, 26300</p> <p>vestir 212, 12052, 12820, 13157, 16536, 28785</p>	<p>couronne 2746, 3772</p> <p>fremaus (fremillès) 2213, 12005</p> <p>gonnielle 20287</p> <p>mances 28787</p> <p>mantel (mantiel) 11039, 17835, 25759, 29755</p> <p>pan 12037</p> <p>sorlers 12045</p>	<p>23137, 25966, 27582, 29719</p> <p>espee 334, 3290, 3565, 3976, 8926, 10449, 10602, 10788, 13075, 18943, 18971, 21850, 21862, 23413, 25966, 25173, 27625</p> <p>fautre 6617, 11208, 13640, 19141, 21795, 21965, 25011</p> <p>fouriel (fuerre) 27625, 27554</p> <p>espiés 11104</p> <p>ganteles 4201</p> <p>glave 3909, 3930, 4867, 8837, 15546</p> <p>gonne 15267, 15980, 18974, 19423, 22181, 22465(gonnelle)</p> <p>hace 23424, 23449, 23455</p> <p>haubert 11257</p> <p>hÿaume 2664, 3290, 3599, 3873, 3975, 3978, 4197, 4628, 5637, 6889, 8340, 10779, 10820, 11271, 12773, 13077, 13685, 14848, 15207, 15727, 15812, 15962, 17818, 18283, 18343, 18347, 18369, 18653, 18557, 19192, 21849, 21922, 21957, 22109, 22511, 23414, 23525, 23973, 23978, 23982, 25236, 25966, 26802, 27501, 29202, 29662, 30704</p> <p>lacier 3873, 4195, 5643, 8340, 14848, 17818, 18282, 18862</p> <p>lance 334, 3290, 4202, 4907, 6617, 6812, 9224, 10449, 10525, 11069, 11071, 11166, 11244, 13640, 18300, 18305, 18889, 19141, 21850, 21862, 23984, 25011, 25967, 26760</p> <p>lanieres 4199</p> <p>plançon 11103, 11206, 12492</p> <p>singlaton 22394</p> <p>targe 2742, 3290, 3407, 3434, 3510, 3770, 4202, 4768, 4867, 5052, 5644, 7114, 7372, 9234, 9422,</p>	
---	--	---	--

		10922, 11270, 12353, 13629, 14841, 14842, 14849, 15105 (targette), 21849, 21998, 23412, 23421, 23425, 26301, 27504 targer (targier) (soi) 18942, 22082	
--	--	--	--

YSAÏE LE TRISTE			
Termes génériques	Termes spécifiques		Matériaux, technique
	<i>Civil</i>	<i>Militaire</i>	
abit (abis, abbis, habit) 59, 77, 79 (p.85), 147, 159, 250, 260, 271, 288, 308, 386, 543 abitué 53 acesmee 555 (p.407) adouber (soi) 592 adoubés 59 aournee 549 (p.393) apareiller (soi) 93, 109, 167, 182, 543 arme(s) 121, 140, 168, 170, 172, 211, 297, 372, 404, 409, 410, 497, 549 (p.393) armer (soi) 43, 67 (p.78), 70, 93, 407, 459 armés 53, 231, 379, 407, 412, 454, 497, 549, 556 (p.411), 562, 563 armure(s) (armeure(s) 53, 125, 130, 152, 231, 340, 354, 383, 405, 407, 415, 460, 548, 549 (p.396, 397), 551 (p.403), 565, 571, 585, 587, 590 arroy 59, 159 atour 443, 593 desarmer (soi) 155, 163, 180 desarmés 205, 297, 376, 414, 415, 579 despouillés 108 (p.100) desvestir (soi) 549, 556 desvestus 544 despuillier 271	aniel (anel) 548, 549 (p.397), 585 braies , 53 caperron (caperon) 58 (p.73), 77 (p.85), 566 cappelet (d'or) 87 cauche 77 (p.85), 566 cauchement 491 caucher (soi) 69 chainture 549 (p.397), 565, 585 chaussure 303 cotte 51, 58 (p.73), 231, 566, 586 cottelette 234 famulaires 69 mantel (maintiaux) 128, 549 mittre 380 robe 79, 121, 155, 156, 180, 182, 260, 264, 278 sollers 77 (p.85), 566 surcot 156	aucqueton (oqueton) 42, 69, 379 cauche (de fer) 460, 551 (p.404) caucher (cauchier) 70 (les espourons) 43 coiffe (de fer, achier) 415, 460, 468, 497, 549, 592 (p.396) cotte (de fer) 461, 549 (p.396), 556 (p.414) blason 264 dart 467 desclaver 231 escu 43, 47 (p.32), 53, 67 (p.78), 69, 78, 79, 159, 211, 231, 317, 353, 367, 379 (au col), 387 (au col), 388, 393, 404, 405, 407 (au col), 408, 414, 456, 467, 497, 545, 549 (p.396), 551, 555 (p.410), 556 (p.414), 578, 580, 582, 583, 591, 592 espee 42 (p.26), 53, 67 (p.78), 69, 170, 171, 317, 367, 379, 383, 405, 414, 460, 461, 467, 468, 469, 481, 544, 549 (p.396), 551, 556 (p.414), 583, 590, 592 espiel 562, 564 espourons 43, 405, 415, 468, 469, 497, 551 (p.404) glave (glaive) 231, 264, 367, 379, 415, 456, 459, 460, 462, 544, 545, 551, 555 (p.407), 563, 582, 588, 590, 592 gorgiere 563 (p.425) habert (haubert, hauberq) 42 (p.26), 47	brunette 494 cenal (cendal) 179 coton 87 escrelatte (escrallatte) 52, 79, 128 (d')or (drap) 467 pourpre 150 samit 454, 468 soye 52, 121, 128, 156, 180, 190, 454, 548 vellours 182 velvel (vellvel) 454, 459, 462 fourree (fourés) 79, 128, 459, 462 gris 462 vair 79 ermine 128, 459 ouvré 494, 543, 548 taillier 79 pourpoint (estre) 87 or 87 argent 190

<p>dras (draps) 52, 271, 297, 454, 467, 494, 543, 566</p> <p>draps linges 87</p> <p>esnué 53</p> <p>hoster (oster) 58 (p.73), 373, 494, 496, 497, 549</p> <p>parure 264</p> <p>revestir 52, 92, 278</p> <p>vestment(s) 52, 53, 296, 491, 549</p> <p>vestir (soi) 58, 70 (p.73), 69, 79, 155, 156, 167, 180, 260, 296, 494</p> <p>vestu(s) 67, 79, 128, 180, 459, 462, 467, 543, 549</p>		<p>(p.32), 90, 264, 317, 379, 392, 393, 461, 549 (p.396), 556 (p.414), 578</p> <p>hache 459, 556 (p.411), 566</p> <p>heaume (heausme, heame) 53, 67 (p.78), 69, 87 (p.91), 168, 169, 170, 171, 317, 373, 380, 384, 392, 405, 412, 415, 416, 456, 460, 467, 468, 469, 494, 497, 545, 549, 555 (p.407), 571, 578, 583, 588</p> <p>lanche 51, 67 (p.78), 67 (en feutre), 159, 405 (au puing), 406, 407, 467, 468, 496, 497 (p.26), 353, 367, 387, 388</p> <p>machue 556 (p.411)</p> <p>plattes 582 (p.445)</p> <p>targe (au col) 405, 415</p>	
--	--	--	--

INDEX DES TERMES ETUDIÉS

- Acesmement, achemement** 74
Acesmer, achesmer, assemer 47
Afiche, affiche, affike 267
Agneau 244
Ailettes 291
Aniel, anel, aneau, enniel 258
Appareil, appareil 73
Appareiller, appareillier, apareillier 28
Arbalete, arbaleste, aubalete, arcbasestre, arbalestre 308
Arme(s) 75
Armer 40
Armeüre(s), armeure(s), armure(s) 80
Armoieries 307
Arroi, arroy, aroi, aroy 69
Atinter 50
Ator, atour 67
Atorner, atourner, aourner, aorner 22
Aumosniere, aumouniere, omosniere 254
Aumuce, aumusse 208
Auqueton 265
Bacinet, bacin 286
Baudequin 227
Baviere, baiviere 288
Bender 263
Blanchet, blanket 129
Blason 307, 313
Bliaut, bliaud, bliat, bliat, blialt 132
Bocle (voir Escu)
Broigne, brongne, brogne 274
Bonnet 200
Borse, bource, bourse 255
Bottes, botes 216
Bracelet 291
Bracheul, brasuel, bracieul 290
Brachiere 290
Braies, brayes 118
Brosder 263
Brunete 232
Brussequin 236
Burel 235
Cainsil 239
Cale 209
Camelin 230
Camelot 231
Ceinture, çains, àainture, chainture, cheinture, ceinture 250
Cendal 221
Cercle (voir Heaume)
Chainse, cainse, cheinse, chainsse 135
Chanvre 239
Chape, cape, chappe, cappe 159
Chapel d'or 199
Chapel d'orfrois 195
Chapel de fer 286
Chapel de fleur 195
Chapel de paon 199
Chapel, capel, capiel, chapiau 194
Chaperon 204
Charpir 262
Chausses, chauces, cauces, cauche 121
Chausses, chauces, cauches, chalces (de fer) 275
Chemise, chemisse, cemisse, kemisse, camise 124
Cheveçaille 250
Cloche 168
Coife (coiffe, quaffe, coisfe) du haubert 271, 279
Coiffe, coife, quaffe 209
Col, colet 250
Connoissances, cognoissances (voir Ecu)
Cornes (coiffure à) 191
Coroie, corroie 256
Corone, couronne 201
Corset 153
Cote a armer (por armer, cote d'armes) 274
Cote, cote, coste 137
Cousdre 261
Couvenant, covenant 90
Couvrechief, cuevrechief, queuvrechief, queuvrechiés, coeuvrechief 174

- Crespinete, crespinete** 190
Cuisseus, quisseuz 278
Dart 298
Desguiser, desguisier, desghiser, desgiser, deguiser 51
Desguiseüre 90
Diaspre, diaspe 226
Doublet 130
Drap de soie 217
Drap 56
Draperie 59
Ecureuil 243
Edredon 245
Endosser 53
Engoler 263
Enseigne, entreseigne (voir Ecu)
Escarlate 233
Escu, escut, ecu 301
Espee 292
Esperon 277
Espié, espiet, espial 299
Estivaux 214
Fermail, fermal, afremail, fremail, fremaill 256
Feutre (Voir lance)
Fourrure 239
Front 193
Fustaine 238
Galoner, galonner 186
Gambison (gamboison, gambeson, gambois, gambais, gambès) 266
Gantelet 289
Ganz, gans 252
Garde-bras 292
Garde-corps 155
Garnache 170
Garnement, garniment 85
Genoilliere, genullere 278
Giron, geron 247
Gironer, geroner 247
Glaive, glave 299
Gonne 275
Grève 278
Guige (voir Escu)
Guimple, gimple, guymple, wimple, ghimple, guinple, ginple 180
Guindes 187
Habiller, abillier, habillier 49
Habit, abit 61
Hache 308
Hargau, hérigaut, hergaut 169
Haubergeon, hauberjon, haubrejon 272
Haubert, hauberc, habert, auberc, haubercq 268
Heaume, hiaume, elme, iaume, hÿaume, hiame, heausme, heame 280
Hermine 243
Heuses, hoeses, hueses, houses 215
Houppelande 171
Houseaux, housiaux, housiaus, housiax, houseaus, heusiaus 215
Housse 169
Huve 211
Jaque 158
Lance, lanche 295
Lignel, ligniel 263
Lin 239
Manche 247
Mantel, mantiel, manteau 163
Moufles, mofles 248, 253
Ordenance, ordennance, ordonance, ordonnance 92
Ordener, ordonner 92
Osterin 226
Ouvrer, ovrer, oeuvrer 259
Paile 220
Pan 246
Parement, paramant, pairement 88
Parer 36
Parure, pareüre, pareure 83
Peliçon, pelisson, pelichon, peliçun, plichon, plicon 126
Pene, penne, pane, panne 241
Portraire 262
Poulains 278
Pourpoint, porpoint, parpoint 156, 268
Pourpre 225
Robe, roube, reube 142
Samit 222
Siglaton 223
Soie 217
Solers, sollers, soliers, solliers, soulers, soullers, sorlers, souliers 212
Souler (soleret) 278
Sourquenie, cape, chappe, cappe 151
Spallieres 291
Surcot, sourcot, sercot, seurcot 145
Tabart 170

Taillier 260
Targe 305
Tartaire 228
Tire 228
Tiretaine 237
Tistre 262
Toque 200
Touaille, toaile, toaille, toele, touele
177
Touret 193
Trece, tresse 186
Treçoer 188
Treçon 187
Velours 224
Ventaille, vantaille 287
Vesteüre, vesteure, vesture 60
Vestir 32
Voile, veil, vel, vail, voille, velle 184
Zibeline 243

INDEX

DES CRITIQUES CITES

- Accarie (M.)** 509, 510
- Adam (J.M.)** 359
- Alexandre-Bidon (D.)** 334
- Auerbach (E.)** 510
- Bakhtine (M.)** 460, 468, 518, 544, 551
- Bally (Ch.)** 320
- Barthes (R.)** 9, 13, 512, 534, 535, 536
- Baumgartner (E.)** 49, 433, 463, 528
- Bezzola (R.)** 346
- Biller (G.)** 344
- Blanc (O.)** 9, 12
- Bogatyrev (P.)** 12, 13
- Bouchet (F.)** 528
- Boulengier-Sedyn (R.)** 10, 11, 26, 60, 93, 162, 164, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 190, 196, 199, 200, 208
- Boutet (D.)** 372, 374, 385
- Bruyne (E. de)** 344, 355, 395, 479, 480, 481, 482, 489, 556
- Bureau (P.)** 440
- Burle (E.)** 440
- Buttin (Ch.)** 282, 289, 291
- Castellani (M.M.)** 475
- Cerquiglioni-Toulet (J.)** 465
- Chênerie (M.-L.)** 380, 381, 383
- Clerc (J.)** 488
- Courtés (J.)** 501
- Croizy-Naquet (C.)** 345, 361
- Curtius (E.R.)** 342, 501, 503, 530
- Delort (F.)** 128
- Demay (G.)** 7, 84, 135, 137, 165, 191, 275, 281, 289
- Dembowski (P.F.)** 372, 424, 529
- Di Stefano (G.)** 209, 216, 218, 246, 295, 298, 305, 338, 378
- Dragonetti (R.)** 467, 526, 527
- Duby (G.)** 399
- Faral (E.)** 108, 342, 343, 344
- Ferlampin-Acher (Ch.)** 357, 372, 463, 467, 476
- Flori (J.)** 381
- Fossier (R.)** 380
- Foulet (L.)** 161, 167, 530
- Fox (J.H.)** 349
- Frappier (J.)** 62, 142, 346, 479
- Gaier (C.)** 461, 462
- Gardini (F.)** 377, 379
- Garin (E.)** 463
- Garnier (F.)** 440
- Genette (G.)** 523
- Giorcelli (C.)** 418
- Goddard (E.R.)** 10, 125, 128, 134, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 147, 148, 149, 153, 161, 163, 167, 178, 179, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 206, 218, 351
- Gontéro (V.)** 344, 354, 360, 361
- Gougenheim (G.)** 108, 114
- Gourévitch (A.Y.)** 415

- Grout (P.B.)** 344
- Guilhiermoz (P.)** 380
- Harf-Lancner (L.)** 463
- Haulotte (E.)** 349, 466, 475, 489
- Hentsch (A.A.)** 349
- Hjelmslev (L.)** 16
- Houdeville (M.)** 412
- Huizinga (J.)** 25, 455, 463, 557, 558, 560
- Infurna (M.)** 412
- Jakobson (R.)** 341, 538
- James-Raoul (D.)** 451, 454
- Kleiber (G.)** 20, 102, 336
- Labbé (A.)** 427, 433
- Lachaud (F.)** 177
- Laharie (M.)** 428
- Larmat (J.)** 412
- Le Goff (J.)** 8, 25, 377, 408, 413, 440, 476
- Lestringant (F.)** 463
- Lotman (Y.M.)** 551, 554
- Lundquist (E.R.)** 10, 23, 33, 122, 123, 124, 125, 126, 135, 141, 142, 148, 150, 162, 165, 177, 178, 180, 200, 207, 208, 209, 218
- Mane (P.)** 8, 57, 333, 334
- Markale (J.)** 351
- Martin (H.)** 25
- Martinet (A.)** 536
- Matoré (G.)** 20, 316
- Ménard (Ph.)** 11, 49, 184, 230, 252, 253, 254, 259, 284, 339, 351, 382, 399, 412, 428, 430, 431, 434, 436, 438, 494
- Ménégaldo (S.)** 422
- Mérindol (Ch. de)** 58, 483, 488, 525
- Merlin-Videcoq (E.)** 385
- Mezghani-Manal (M.)** 497
- Morawski (J.)** 63, 125, 127, 163, 199, 209, 347, 403
- Nyrop (K.)** 36, 86, 98, 99
- Ott (A.G.)** 9, 447, 483
- Ouspenski (B.A.)** 546
- Page (A.)** 490
- Pastoureau (M.)** 8, 58, 78, 187, 200, 447, 483, 525
- Payen (J.-Ch.)** 354
- Pernoud (R.)** 372
- Perret (J.)** 359, 380
- Petit (A.)** 389, 424, 430
- Picoche (J.)** 529
- Pinasa (D.)** 178, 209
- Piponnier (F.)** 8, 57, 78, 87, 119, 123, 126, 129, 130, 137, 144, 157, 158, 159, 161, 171, 174, 184, 204, 218, 232, 235, 238, 239, 241, 271, 274, 323, 332, 333, 334
- Planche (A.)** 12, 197, 198, 199, 200, 357, 476, 507
- Poirion (D.)** 351, 355, 375
- Propp (V.)** 357, 385, 430
- Rozhdestvenski (Y.V.)** 550
- Salles (C.)** 343
- Saussure (F. de)** 312
- Schmitt (J.-Cl.)** 440
- Shapiro (M.)** 7
- Stanesco (M.)** 346
- Strubel (A.)** 378
- Szkilnik (M.)** 422, 530

Trachsler (R.) 370, 470

Tyssens (M.) 480

Van Hemelryck (T.) 494

Victorin (P.) 375, 376, 443

Vincensini (J.-J.) 385, 503

Walther (H.) 347

Wartburg (W.von) 110, 122, 128, 134,
137, 186, 558

Waterston (G.C.) 93

Wolf-Bonvin (R.) 369, 403, 404, 524

Zangger (K.) 9, 132, 140, 221, 222,
223, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238

Zumthor (P.) 347, 352, 413, 460, 473,
496, 506, 508, 509, 512, 514, 516, 518,
519, 530, 545

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES

A. ŒUVRES ETUDIÉES

XIII^e siècle

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*,

éd. G. Perrie Williams, Paris, H. Champion (C.F.M.A.), 1983.

Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*,

éd. F. Lecoy, Paris, 1965-1970, 3 vol.

Li Romans de Claris et Laris,

éd. J. Alton, Amsterdam, Rodopi, 1966 (1^{ère} éd. Bibliothek des
Litterarischen Vereins in Stuttgart, CLXIX, Tübingen, 1884).

Girard d'Amiens, *Escanor*,

éd. R. Trachsler, Genève, Droz (T.L.F.), 1994, 2 vol.

XIV^e siècle

Jean Maillart, *Roman du comte d'Anjou*,

éd. M. Roques, Paris, H. Champion (C.F.M.A.), 1931.

Perceforest, troisième partie,

éd. G. Roussineau, Genève, Droz (T.L.F.), 1988-1993, 3 vol.

Jean Froissart, *Meliador*,

éd. A. Longnon, Paris, Firmin-Didot, 1895-1899, 3 vol.

Ysaïe le Triste, éd. A. Giacchetti, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1989.

B. ŒUVRES COMPLÉMENTAIRES

Adenet le Roi, *Cleomadès*, éd. A.Henry, dans *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1971, t.V.

Antoine de la Sale, *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la Dame des Belles-cousines*, Paris, J. Bry aîné, 1849.

Aucassin et Nicolette, éd. M. Roques, 2^e éd., Paris, 1926, CFMA.

Beaumanoir Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde*, éd. S. Lecuyer, Paris, H. Champion, 1984.

Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publ. d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Firmin-Didot, 1904-1912 (6 vol.).

Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour, nouvelle édition critique d'après plusieurs manuscrits en vers par F. Sweetser, Genève, Droz, Paris, Minard, 1964.

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, H. Champion (C.F.M.A.), 1966.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, éd. F. Lecoy, Paris, H. Champion, (C.F.M.A.), 1972.

Le Dit du mercier, édité par Ph. Ménard dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen âge et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t.2, p.797-810.

Li chevaliers aus deus espees, éd. W. Foerster, Halle, 1877.

Gerbert de Montreuil, *Roman de la violette ou de Gérard de Nevers*, éd. par D.L. Buffum, Paris, S.A.T.F., 1928.

Jean Renart, *L'Escoufle*, éd. F. Sweetser, Genève, Droz (T.L.F.), 1974.

Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, Paris, H.Champion (C.F.M.A.), 1962.

Le Lai de l'Ombre, éd. par J. Bédier, Paris, SATF, 1913.

Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles, éd. par A. Micha, Paris, GF-Flammarion, 1992.

La Mort le roi Artu, éd. de J. Frappier, Genève, 1964 (3^e éd.).

Lancelot en prose, éd. d'A.Micha, Genève, Droz, 1979-1982, 9 vol.

Marie de France, *Lais*, éd. par J. Rychner, Paris, H. Champion, 1966.

Partonopeu de Blois, éd. par J. Gildea, Villanova University Press, Pennsylvania : vol.I : text, 1967; vol.II, Part.1 : The continuation, 1968.

Renaut, *Galeran de Bretagne*, éd. par L. Foulet, Paris, Champion (C.F.M.A.), 1966.

Robert le Diable, éd. E. Löseth, Paris, S.A.T.F., 1903.

Roman d'Enéas, éd. J.J. Salverda de Grave, Genève, Slatkine, 1975 (réimpr. de l'éd. de Halle, 1891).

Roman de Thèbes, publié par G. Raynaud de Lage, Paris, Champion (C.F.M.A.), 1966-1971, 2 vol.

Mantel mautaillié (conte), édité par F.-A. Wulff, dans *Romania*, 14, 1885, p.343-380.

C. AUTRES TEXTES

Hugues de Saint-Victor, *L'art de lire*, éd. et trad. de M. Lemoine, éd. du Cerf, 1991.

JUBINAL Achille, *Jongleurs et trouvères*, Genève, Slatkine, 1977.

La Clef d'Amours, Poème d'après un manuscrit du XIV^e siècle par Edwin Tross, avec une Introduction et des remarques par M.H.Michelant, Lyon, Louis Perrin, 1866.

La Marche Olivier de, *Traicté de la forme et devis comme on fait les tournois*, Paris, A.Barrand, 1878.

Le Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles, éd. par M. Anatole de Montaiglon, Paris, P.Jannet, 1854.

Les Livres des frères Bonis, éd. E. Forestié, Paris, 1890, 2 vol.

Le Mesnagier de Paris, éd. par G.E.Brereton et J.M.Ferrier, Paris, Librairie générale française, 1994.

Saint-Amand François, *Art poétique* d'Horace, traduit en vers français, 1863.

II. OUTILS DE TRAVAIL

A. DICTIONNAIRES et GLOSSAIRES

BALDINGER Kurt, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, Tübingen, Niemeyer, 1971-2002.

BAUMGARTNER Emmanuèle, MÉNARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, 1996.

BEZON Jean, *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes, ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour, soit en France, soit à l'étranger, notamment dans l'Inde, la Chine, etc*, Lyon, impr. de T.Lépaignez, 1859-1863, 2^e éd.

BLOCH Oscar, WARTBURG Walter von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002.

Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age, par Robert Bossuat, Louis Pichard et al., Paris, Fayard, 1964.

Dictionnaire du Moyen Âge, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris, PUF, 2002.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'A.Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 2 vol.

DI STEFANO Giuseppe, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.

DU CANGE Charles Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, Firmin-Didot, 1940-1950, 5 vol.

DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

ERNOUT Alfred et MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1979 (4^{ème} éd. troisième tirage augmenté d'additions et de corrections nouvelles par J.André, 1959; 1^{ère} éd. en 1932).

[Les] *Etoffes: Dictionnaire historique*, Hardouin-Fugier Elisabeth, Berthod Bernard, Chavent-Fusaro Martine, Paris, Editions de l'Amateur, 1994.

FOERSTER Wendelin, *Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle, Romanische Bibliothek, 1914.

FOULET Lucien, *The Continuations of the Old french Perceval of Chrétien de Troyes*, edited by William Roach, vol. III Part 2, *Glossary of The First Continuation* by Lucien Foulet, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1955.

Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences*, La Haye-Rotterdam, Leers, 1960.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-français*. Nouvelle édition revue et augmentée sous la dir. de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.

GAMILLSCHEG Ernst, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, C. Winter, 1997 (rééd.), 2 vol.

GAY Victor, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, 2 vol. : 1887 : reprinted by permission of Editions A. and J. Picard and CO., Paris Kraus reprint LTD, Nendeln, Liechtenstein, 1967 ; 1928 : texte revu et complété par Henri STEIN, reprinted by permission of Editions A. and J. Picard and CO, Paris, Kraus reprint LTD, Nendeln, Liechtenstein, 1967.

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle: composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe*, Paris, Genève, Slatkine, 1982 (rééd.), 10 vol.

GUÉRREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », CCII, 1992.

GUIRAUD Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1984 (1992 rééd.).

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 7 vol., 1925-1967.

Le Moyen Age, Dictionnaire, sous la direction de G. Hasenohr, M. Zink *et al.*, Paris, Fayard, 1994,

LELOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes: des origines à nos jours*, achevé et réalisé sous la dir. d'A. Dupuis, Paris, Gründ, 1951.

LEXER M., *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Leipzig, 1872-78, 3 vol.

MOUNIN Georges, *Dictionnaire linguistique*, Paris, PUF, 1974.

MEYER-LÜBKE Wilhelm, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter, 1935 (2^e éd.). (REW)

- NIERMEYER Jan Frederik, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, E.J.Brill, 1976.
- THOMPSON Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 6 vol., 1955-1958.
- TOBLER Adolf, LOMMATZSCH Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, F. Steiner, 1951-1976 (13 vol.).
- TOUATI François-Olivier, *Vocabulaire historique du Moyen Age (Occident, Byzance, Islam)*, Paris, Editions La boutique de l'Histoire, 2000 (3^e éd.).
- Trésor de la langue française*, Centre national de la recherche scientifique, Institut de la langue française, publié sous la dir. de P. Imbs, Paris, Editions du CNRS, 1974-1994, 16 vol.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*. T.3 et 4: Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette, Paris, Bance impr., 1872-1873.
- WALTHER Hans, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters, in alphabetischer Anordnung, gesammelt und herausgegeben*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963-1967, 5 vol.
- WARTBURG Walter von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, Verlag J.C.B. Mohr, Tübingen, 1948-67 (21 tomes).

B. MANUELS, OUVRAGES DE REFERENCE

- BALLY Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1944 (2^e éd.).
- BATANY Jean, *Approches langagières de la société médiévale*, Caen, Paradigme, 1992.
- BEZZOLA Reto, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, t.II, Paris, Champion, 1966.
- Bibliographie des écrivains français*, MEMINI, Paris-Rome, 1997.
- BOSSUAT Robert, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie d'Argences, Abbeville, impr. de F. Paillart, 1955.
- BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française*, t.1, Paris, A. Colin, 1933.
- CHAURAND Jacques, *Introduction à l'histoire du vocabulaire français*, Paris, Bordas, coll. « Etudes », série « Langue française », dirigée par J. Batany, 1977.

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, Presses Pocket, 1991.

ENLART Camille, *Manuel d'archéologie française: depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, t.III, *Le costume*, Paris, A. Picard, 1916.

LEHMANN Alise, MARTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan, 1998.

MATORÉ Georges, *La Méthode en Lexicologie*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1953.

MÉNARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Paris, Editions Bière, 1994 (4^e éd.).

MORAWSKI Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

MIROCHENKOVA V.I., FEDOROV N.A., *Учебник латинского языка [Manuel de latin]*, Presses de l'Université d'Etat de Moscou, 1997 (4^e éd.).

Nouvelle histoire de la langue française, sous la direction de Jacques Chaurand, Paris, Seuil, 1999.

NYROP Kristoffer, *Grammaire historique de la langue française*, Genève, Slatkine, 1979 (4^e édition), 4 vol.

Poétique du récit, par R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth et Ph. Hamon, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, 1997.

QUICHERAT Jules-Etienne, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1877, 2^e éd.

SOUTET Olivier, *Etudes d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992.

STANESCO Michel, *Lire le Moyen Age*, Paris, DUNOD, 1998.

WARTBURG Walter von, *Évolution et structure de la langue française*, Berne, A. Francke, 1958 (5^e éd.).

ZINK Gaston, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1996 (5^e éd.).

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1992.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

OUTILS INFORMATIQUES

Base de Français Médiéval, site Internet de l'ENS de Lyon : <http://bfm.ens-lsh.fr>

Base historique du vocabulaire français (Datations et Documents Lexicographiques), <http://atilf.atilf.fr/jykervei/ddl.htm>

Corpus de la littérature médiévale, éd. C. Blum, Paris, Champion Electronique, 2001 (CD-Rom).

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle: composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe*, Document électronique, Bibliothèque Nationale de France, 1995.

TLFI : « Trésor de la langue française informatisé » - <http://bsg-front.univ-paris1.fr>

III. ÉTUDES

A. ÉTUDES SUR LE COSTUME

Actes du premier congrès international d'histoire du costume, Venise, 31 août-7 septembre 1952, Milan, Stampa Strada, 1955.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, *Le vêtement de la prime enfance à la fin du Moyen Age*, Ethnologie française, Paris, 1986.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, PIPONNIER Françoise, « Gestes et objets de la toilette aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Les Soins de beauté : Moyen âge, début des temps modernes, Actes du III^e colloque international du Centre d'études médiévales*, Grasse (26-28 avril 1985), Nice, 1987, p.211-214.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Luxe ou nécessité? A la fin du Moyen Age, les bijoux féminins », *Ethnologie française*, 22/2, 1992, p.196-206.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, LORCIN Marie-Thérèse, *Le quotidien au temps des fabliaux: textes, images, objets*, Paris, Picard, 2003.

ANDERSON Mark, *Kafka's clothes: ornament and aestheticism in the Habsburg fin de siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

BAILLEUX Nathalie, *Modes et vêtements*, Paris, Gallimard, 1995.

BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », dans *Annales ESC*, n° 3, Paris, 1957, p.430-441.

BARTHES Roland, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967.

BARTHOLEYNS Gil, « Le troisième péché ou le besoin de paraître. Remarque sur la société médiévale de la fin du XIII^e siècle », dans *Villers*, 13 (2000), p.16-22 (1^{ère} partie) et 14 (2000), p.15-22 (2^{ème} partie).

BEAULIEU Michèle, BAYLE Jeanne, *Le Costume en Bourgogne, de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire*, Paris, PUF, 1956.

BEAULIEU Michèle, *Le costume, miroir des mentalités de la France médiévale (1350-1500), Mélanges offerts à Jean Dauvillier*, Toulouse, Université des Sciences sociales, Centre d'Histoire juridique, 1979.

BEAUNE Colette, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Age : les devises royales vers 1400 », *Revue des sciences humaines*, 183, 1981, p.125-146.

Beaux atours: bijoux et accessoires du vêtement au Moyen Age, XI^e – XV^e siècles: exposition du 1^{er} mai au 31 octobre 2003, Musée de Bressieux (Isère).

BELL Quentin, *Mode et société : essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, PUF, 1992.

BERTSCHKIK Julia, *Mode und Moderne : Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln, Böhlau, 2005.

BLANC Charles, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris, H. Laurens, 1890.

BLANC Odile, « Le luxe, le vêtement et la mode à la fin du Moyen Age », *Bulletin du Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, 1983, N 4.

BLANC Odile, « Les stratégies de la parure dans le divertissement chevaleresque (XV^e siècle) », *Communications*, 46, 1987, p. 49-65.

BLANC Odile, *Parades et parures : l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1997.

BOBBIONI Mariapia, *L'abito fa il personaggio: nel guardaroba del romanzo moderno*, Bergamo, Lucchetti, 1991.

BOGATYREV Petr G., *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*, trad. R.G.Crun, éd. T.A.Sebeok, Mouton-La Haye, 1971 (1937).

BOLLON Patrice, *Morale du masque : Merveilleux, Zazous, Dandys, Punks, etc*, Paris, Le Seuil, 1990.

BOLLON Patrice, *Précis d'extravagance*, Paris, Edition du Regard, 1995.

BONNARD Camille, *Costumes historiques des 13^e, 14^e et 15^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, dessinés et gravés...* Paris, Goupil et Vibert, 2 vol., 1845.

BOREL France, *Le vêtement incarné: les métamorphoses du corps*. Paris, Calmann-Lévy, 1992.

BOUCHER François, « Les conditions de l'apparition du costume court en France vers le milieu du XIV^e siècle », dans recueils de travaux offerts à Clovis Brunel, *Mémoires et documents publiés par la Société de l'Ecole des chartes*, n. XII, 1955, p.183-192.

BOUCHER François, *Histoire de costume, en Occident, de l'Antiquité à nos jours*. Nouv. éd. augmentée d'un chapitre par Yvonne Deslandres, Paris, Flammarion, 1983.

BOULENGIER-SEDYN Renée, *Le vocabulaire de la coiffure en ancien français étudié dans les romans de 1150 à 1300*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970.

BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle et capitalisme*, 2 vol., Paris, A. Colin, t.1 : *Structures du quotidien*, « Les costumes et la mode », p.271-290.

BRÜGGEN Elke, *Kleidung und Mode un der höfischen Epik*, Heideberg, 1989.

BRUNEAU Philippe, « Le vêtement », *Ramage*, revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale, 2, 1982-1983, p.139-171.

BUREAU Pierre, *Le symbolisme vestimentaire du dépouillement chez Saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

BURNS E. Jane, *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, 1993.

BURNS E. Jane, "Ladies Don't Wear Braies: Underwear and Outerwear in the French Prose Lancelot", dans *the Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformations*, ed. by William W. Kibler, Austin, University of Texas, Press, 1994, pp. 152-174.

BURNS E. Jane, *Courtly love undressed: reading through clothes in medieval French culture*, University of Pennsylvania Press, 2002.

BUTAZZI Grazietta, *La Mode: art, histoire et société*. Paris, le Livre de Paris, Hachette, 1983.

BUTTIN François, *Du costume militaire au Moyen Age et pendant la Renaissance*, Barcelona, Real Academia de buenas letras, 1971.

BUTTIN Charles, *Catalogue de la collection d'armes anciennes européennes et orientales*, Paris, Rumilly, 1933.

BUTTIN Charles, *Le Guêt de Genève au XV^e siècle et l'armement de ses gardes*. Annecy, J.Abry, 1910.

CASTELLANI Marie-Madeleine, « Mythe et représentation du monde : la robe d'Erec, dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes », dans *Uranie*, N° 1 : « Mythe et Création », Villeneuve-d'Ascq, 1991, p.104-117.

CAZENAVE Annie, « La chevelure comme marque d'identité », dans *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Age*, CUERMA, *Senefiance*, n° 50, 2004, pp.59-68.

CESERANI Gian Paolo, *Les Vêtements*, Paris, Duculot, 1977, impr. en Italie.

CHATILLON François, « Costumes princiers et costume d'éternité » dans *Revue du Moyen Age Latin*, 15-18, 1959-1962, 1975, p.105-112.

CLOSSON Monique, MANE Perrine, PIPONNIER Françoise, « Le costume paysan au Moyen Age : source et méthodes », dans *Vêtements et sociétés*, Actes et journées de rencontre des 2 et 3 Mars 1979, Paris, 1981, p.161-170.

Cloth and Clothing in Medieval Europe: essays in memory of Professor E.M. Carus-Wilson, ed. by N.B. Harte and K.G. Ponting, London, Heinemann Educational Books, 1983.

COLAS René, *Bibliographie générale du costume et de la mode*. Paris, René Colas, 2 vol., 1933.

Communications 46, 1987 : *Parure, pudeur, étiquette*.

[Le] *Corps et sa parure*, Colloque international: 16-18 juin 2003, 20-22 novembre 2003, Université de Lausanne, *Micrologus* (à paraître)

Costume du Moyen Age, d'après les manuscrits, les peintures et les monuments contemporains (précédé d'une dissertation sur les mœurs et les usages de cette époque). Bruxelles, Librairie historique-artistique, 1847.

Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen âge, textes réunis par F.Chausson et H. Inglebert. Paris, Picard, 2003.

Costumes historiques des 12^e, 13^e, 14^e et 15^e siècles..., dessinés et gravés par Paul Mercuri, avec un texte historique et descriptif, Paris, A. Lévy, 1860-1861.

CRAN'S Susan, *The Performance of Self : Ritual, Clothing, and Identity during the Hundred Years War*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

CROWFOOT Elisabeth, *Textiles and clothing, c.1150-1450*, London, HMSO, 1992.

CUNNINGTON C. Willett, *The Handbook of English Medieval Costume*, London, 1973.

DESCAMPS Marc-Alain, *Le Nu et le vêtement*, Paris, Éditions universitaires, 1972.

DESCAMPS Marc-Alain, *Psychosociologie de la mode*, Paris, PUF, 1979.

DEDEYAN Rita-Carole, *Costumes de l'Antiquité à la naissance de la haute couture*, Paris, Massin, cop. 1990.

DELORT Robert, *Le commerce des fourrures en occident à la fin du Moyen Age (vers 1300 – vers 1450)*, Rome, 1978, t. I.

DEMAY Germain, *Le Costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris, Berger-Levrault, 1978, reproduction en fac-similé de l'édition de 1880.

DESLANDRES Yonne, *Le costume, image de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1976.

EGAN Geoff, *Dress accessories, c 1150 – c 1450*, London, H.M.S.O., 1991

EVANS Joan, *Dress in medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

NEN Claude, *Armement médiéval : un métal pour la guerre*, Desclee de Brouwer, 2005.

FARAL Edmond, *Modes et manières de l'an 1200*, Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, lecture faite à la séance publique du vendredi 20 novembre 1936, Paris, 1936, p.5 et 17.

FAVRICHON Anna, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

FILLOUX Rachel, *Costumes, armes et harnois des frères du Temple*, éd. du G.I.E.T, 1982, préface de Marion Melville.

FORTASSIER Rose, *Les écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.

GAIER Claude, « La nostalgie de l'armement ancien à la fin du Moyen Age: un indicateur social? » dans *Studia in honorem prof. M.de Riquer*, p.431-442.

GAIER Claude, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, Bruxelles, De Boeck Université, t. I et II, 1995, rééd. 2004.

GAUDRIAULT Raymond, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*. Paris, Ed. du Cercle de la librairie, 1988.

GAULARD Monique, *Les accessoires métalliques du vêtement civil au Moyen Age : fermaux, ceintures, attaches*, Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher, 36, 1980, pp. 117-124.

GIORCELLI Cristina, *Abito e identità: ricerca di storia letteraria e culturale*, Rome, Ed. associate - Ed. internazionale, 4 vol., 1995-2001.

GODDARD Eunice Rathbone, *Women's costume in french texts of the eleventh and twelfth centuries*, Baltimore, Johns Hopkins Press, Paris, PUF (The Johns Hopkins Studies in Romance Literature and Languages, vol. VII), 1927.

GONTERO Valérie, *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Presses universitaires de Provence, 2002.

GORBATCHEVA L.M., *Костюм средневекового запада [Le costume de l'Occident medieval]*, Moscou, GUITIS, 2000.

GORDON Stewart, *Robes and honor: the medieval world of investiture*, New-York, Palgrave, 2001.

GREIMAS Algirdas Julien, *La mode en 1830 : langage et société. Quelques reflets de la vie sociale en 1830*, textes établis par Th. F. Broden et F. Ravaux-Kirkpatrick, préf. de M. Arrivé, Paris, PUF, 2000 (rééd. de 1948).

GRUBER Henri, *Fourrure et éthique*, Paris, Gruber, 1989.

GUARAGNIN Rémy, « L'habillement » dans *Un Village au temps de Charlemagne : moines et paysans de l'abbaye de Saint-Denis du VII s. à l'an 1000*. Exposition. Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.

GUILLEMARD Colette, *Les mots du costume*, Paris, Belin, 1995.

HARMAND Adrien, *Jeanne d'Arc. Ses costumes. Son armure. Essai de reconstitution*, Paris, impr. Aulard, librairie Ernest Leroux, 1929.

HARTE N.B, éd., PONTING K.G., éd., *Cloth and Clothing in Medieval Europe: essays in memory of Professor E.M. Carus-Wilson*, London, Heinemann Educational Books, 1983.

HAUDRICOURT André-Georges, « Relations entre gestes habituels, forme des vêtements et manière de porter les charges », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n.3, juil.-sept. 1948, p.58-67.

HAULOTTE Edgar, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966.

HEFNER-ALTENECK Jacob Heinrich, *Costumes du Moyen Age chrétien*, document électronique, d'après l'édition de Francfort Keller Darmstadt Beyerle, 1840-1854.

HERSCH Ph., McKAY A., Mc KENDRICK G., "The semiology of dress in late medieval and early modern Spain", *Razo*, n.7, p. 95-113.

HELLER Sarah-Grace, *Robing Romance: Fashion and Literature in Thirteenth-Century France and Occitania (with Particular Regard to the "Roman de la Rose", "Flamenca", and "Jehan et Blonde"*, Dissertation abstract, University of Minnesota, 2000.

HODGES Laura Fulkerson, "Costume Rhetoric in the Knight's Portrait: Chaucer's Every-Knight and His Bismotered", in *The Chaucer Review: A Journal of Medieval Studies an Literary Criticism*, 29, N° 3 (1995).

HODGES Laura Fulkerson, *Chaucer and costume: the secular pilgrims in the general prologue*, Cambrige, D.S. Brewer, 2000.

HOTCHKISS Valérie R., *Clothes makes the man: female cross dressing in medieval Europe*, New-York, London, Garland Publishing, 1996.

HOUSTON Mary Galway, *Medieval costume in England and France: the 13th, 14th and 15th centuries*, New-York, Dover publications, 2^e édition. 1^{ère} édition: London, A. and C. Black, 1939.

HOUSTON Mary Galway, *Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian Costumes*, London, 1954.

JONES Nancy A., "The Uses of Embroidery in the Romances of Jean Renart: History, Gender, Textuality", in *Jean Renart and the Art of Romance: Essays on Guillaume de Dole*, ed. N.V. Durling, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp.13-44.

KENAAN-KEDAR Nurith, *Costume and Disguise as Signs and Symbols of Medieval Visual Culture*, Tel-Aviv, 1984.

KLEIN Rolf, *Kostüme und Karrieren : zur Kleidersprache in Balzacs "Comédie humaine"*, Tübingen, Stauffenburg-Verl., 1990.

KOEHLER E., « Costume, coutume » *Romania*, 81, 1960, p.336-397.

KROGERUS Gunvor, *Bezeichnungen für Frauenkopfbedeckungen und kopfschmuck im Mittelniederdeutschen*, Helsinki, Societas scientiarum Fennica, 1982.

Indispensables accessoires : XVI^e-XX^e siècles, Paris, La Ville, 1983.

LACHAUD Frédérique, « Les livrées de textiles et de fourrures à la cour d'Edouard I^{er} », dans *Le vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p.169-180.

LACHAUD Frédérique, "An aristocratic wardrobe of the late thirteenth century: the confiscation of the goods of Osbert de Spaldington in 1298", in *Historical Research, The Bulletin of the Institute of Historical Research*, 67, 1994, p.91-100.

LACHAUD Frédérique, « Vêtement et pouvoir à la cour d'Angleterre sous Philippa de Hainaut », dans *Au cloître et dans le monde, Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermitte-Leclercq*, dir. P.Henriet et A.-M. Legras, Paris, PUPS, 2000, p.217-233 (Cultures et Civilisations Médiévales, 23).

LARMAT Jean, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e et XIII^e siècles », dans *Razo*, Nice, N° 6, 1986.

LAURENT Jacques, *Le Nu vêtu et dévêtu*. Paris, Gallimard, 1979.

LAVÉRE James, *Histoire de la mode et du costume. Nouv. éd. 2003*, Paris, Thames & Hudson.

LAZARD Madeleine, *Le costume dans Jehan de Saintré: valeur sociale et symbolique*, *Studi francesi*, 26 :3 :78, 1982, p.457-464.

Le costume du clergé: ses origines et son évolution en France d'après les règlements de l'Eglise, Editions du Cerf, Paris, 1986.

LE GOFF Jacques, « Quelques remarques sur les codes vestimentaire et alimentaire dans *Erec et Enide* », dans *La Chanson de geste et le Mythe carolingien*. Mélanges René Louis publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e anniversaire, éd. Emmanuèle Baumgartner, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982.

LEJEUNE Françoise-Lucienne, *Histoire du costume*, Paris, Roudil, 1989.

LEMOINE-LUCCIONI Eugénie, *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Le Seuil, 1983.

LE RIDER Paule, « A propos de costumes... De Giraud de Barri au *Conte du Graal* et à *Fergus* », *Moyen-âge*, 2001, vol.107, N° 2, p.253-282.

LEROI-GOURHAN André, *Evolution et techniques*, t.1 : *L'homme et la matière* (rééd. en 1949), t.2 : *Milieu et techniques*, Paris, A. Michel, 1943-1945.

LEROY Béatrice, « Quelques pièces de vêtement à la cour de Navarre à la fin du XIV^e siècle », dans É. Mornet, F. Morenzoni (sous la direction de), *Milieus naturels, espaces sociaux. Études offertes à Robert Delort*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 393-400.

La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Age, CUERMA, *Senefiance*, n° 50, 2004.

[L']éttoffe et le vêtement, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995.

LESEIGNEUR Annie, *De tête en coiffes*, Saint-Amand-des-Hautes-Terres, 1990.

LEROY Béatrice, « Quelques pièces de vêtement à la cour de Navarre à la fin du XIV^e siècle », dans E. Mornet, F. Morenzoni (sous la direction de), *Milieus naturels, espaces sociaux, Etudes offertes à Robert Delort*, Paris, PUPS, 1997, p.393-400.

LUNDQUIST Eva-Rodhe, *La mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Age suivis dans leur évolution sémantique*. Thèse de l'université de Göteborg (lettres), ed. Wettergren et Keiber, 1950.

LURIE Alison, *The language of clothes*, New-York, 1981.

MADOU Mireille, *Le Costume civil*, Turnhaut, Belgique, Brepols, 1986.

MARTINET André, « La fonction sexuelle de la mode », *Linguistique*, 10, 5-19, 1974.

Masques et déguisements dans la littérature médiévale, Etudes recueillies et éditées par Marie-Louise Ollier, Publication des Presses de l'Université de Montréal, Paris, J.Vrin, 1988.

MARZEL Shoshana-Rose, *L'esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2005.

Medieval fabrications : dress, textiles, clothwork, and other cultural imaginings, edited by E. Jane Burns, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

MERINDOL Christian de, *Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après les vêtements*, dans *Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Léopard d'Or, 1989, p.181-223.

MICHEL Francisque, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident principalement en France pendant le Moyen Age*, Paris 1852-1854, 2 vol., réédition : International General, Amsterdam, 2001.

Mille ans de costume français, 950-1950, Thionville, G.Klopp, 1991.

MONNEYRON Frédéric, *Le vêtement*, Colloque de Cerisy, [du 20 au 30 juillet 1998], sous la direction de F. Monneyron, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2001.

MONNEYRON Frédéric, *Vêtement et littérature*, sous la dir. de F. Monneyron, Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

MONNEYRON Frédéric, *L'entre-deux de la mode*, sous la dir. de F. Franchi et F. Monneyron, l'Harmattan, Bergamo University press: Sestante, 2004.

MONNEYRON Frédéric, *La mode et ses enjeux*, Paris, Klincksieck, 2005.

MUNNS Jessica, RICHARDS Penny, *The clothes that wear us: essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture*, Newark (Del.), University of Delaware press, cop. 1999.

MUZZARELLI Maria Giuseppina, *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino, Scriptorium, 1996.

MUZZARELLI Maria Giuseppina, *Guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, il Mulino, 2000.

NEWTON Stella Mary, *Fashion in the age of the Black Prince: a study of the years 1340-1365*, Woodbridge, Boydell Press, 1981.

[Le] *Nu et le Vêtu au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles)*, CUERMA, Publications de l'Université de Provence, 2001.

OTT André G., *Etudes sur les couleurs en vieux français*, Thèse (philosophie), Zurich, 1899 (Genève, Slatkine, 1977).

PAGE Agnès, *Vêtir le prince: tissus et couleurs à la Cour de Savoie (1427-1447)*, Université de Lausanne, 1993.

PARMENTIER André-Emmanuel-Emile, *Album historique*, publié sous la direction de Ernest Lavisse,... Le Moyen âge, du IV^e à la fin du XIII^e siècle. Habitation, vêtement, alimentation, mobilier, armes... Paris, Librairie Armand Colin, 1898.

PASTOUREAU Michel, *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, Paris, le Léopard d'or, 1983.

PASTOUREAU Michel, « Formes et couleurs du désordre : le jaune et le vert », *Médiévales*, t. IV, 1983, p.62-73.

PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs*, Paris, le Léopard d'Or, 1986.

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, le Léopard d'or, 1989.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

PASTOUREAU Michel, *Rayures: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1995.

PASTOUREAU Michel, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996

PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1997, 3^e édition.

PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.

PASTOUREAU Michel, *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, rééd. col. Poche, 2002.

PEACOCK John, *Le costume occidental; de l'antiquité à la fin du XX^e siècle*, Paris, Chêne, 1990, rééd. 2005.

PINASA Delphine, *Costumes: modes et manières d'être*, Imprimerie France Quercy, 1992 (1998, 2^e éd.).

PIPONNIER Françoise, *Costume et vie sociale, la Cour d'Anjou XIV^e- XV^e siècles*, Paris – La Haye, Mouton & Co 1970.

PIPONNIER Françoise, MANE Perrine, *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1995.

PITON Camille, *Le costume civil en France du XIII^e au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1913.

PLACELLA SOMMELLA Paola, *La Mode au XVII^e siècle : d'après la " Correspondance " de Madame de Sévigné*, Paris, Seattle, Tübingen, "Papers on French seventeenth century literature", 1984.

PLANCHE Alice, « La parure du chef: les chapeaux de fleurs », *Razo*, Nice, n°7, 1987.

PLANCHE Alice, « Les robes de rêve. Robe de roi, robe de fée, robe de fleurs, robes du ciel », dans *[Le] Vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

PLATELLE Henri, « Le problème du scandale. Les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, LXII, 4, 1975, 1071-1096.

POUCHELLE Marie-Christine, « Des peaux de bêtes et des fourrures. Histoire médiévale d'une fascination », dans *Le temps de la réflexion*, 1981.

POST P., *Die französische-niederländische Männertracht einschliesslich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik, 1350-1475*. Dissertation pour le titre de docteur en philosophie, Halle (repris dans *Actes du premier congrès international d'histoire de costume*).

PRAT Jean H., *Fourrure et pelletiers à travers les âges*. Paris, éd. du Tigre, 1953.

PURDY Daniel L., *The tyranny of elegance: consumer Cosmopolitanism in the era of Goethe*, Baltimore, The Johns Hopkins University press, 1998.

PUTTER Ad, "Transvestite Knights in Medieval Life and Literature", in *Becoming male in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey J. Cohen and B. Wheeler, New York, Garland, 2000, p.279-302.

RACINET Auguste, *Le Costume historique... types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transports, etc.* Paris, Firmin-Didot, 6 vol., 1876-1888

RAUDSZUS Gabriele, *Die Zeichensprache der Kleidung Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters*, Hildesheim, Zürich, New York, Olms, 1985.

REGNIER-BOHLER Danièle, « Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Age », *Europe*, n. 654, Le Moyen Age maintenant, oct. 1983, p.31-62.

RENAU Nicole, *L'Etoffe: au fil des civilisations*, Aix-en-Provence, Edisud, 2000.

RIGOLOT François, « Valeur figurative du vêtement dans le *Tristan* de Béroul », *Cahiers de civilisation médiévale*, 10.3-4 (1967), p. 447-453.

ROUX Joseph (Abbé), *Vêtements sacerdotaux de style moyen-âge*; compte rendu par M. l'abbé J. Roux, 1855.

SCOTT Margaret, *A visual history of costume. The fourteenth and fifteenth centuries*, London, B.T.Batsford, 1986.

SPONSLER Claire, "Outlaw Masculinities: Drag, Blackface, and Late Medieval Laboring-Class Festivities," in *Becoming male in the Middle Ages*, ed. by J. Jerome Cohen and B. Wheeler, New York, Garland, 2000, p.321-47.

STURM Maddox Sara, MADDOX Donald, "Description in medieval narrative vestimentary coherence in Chrétien's *Erec et Enide*", *Medioevo romanzo*, 1984.

Système descriptif du costume traditionnel français: typologies du vêtement et du couvre-chef, matières, morphologie, décor, aspects culturels, Musée National des arts et traditions populaires (Paris), Edition de la RMN, 1988.

TAVARD Christian Henry, *Casques et coiffures militaires français*, Paris, J. Grancher, 1981.

TISSIER André, *Le rôle du costume dans les farces médiévales*, Actes du V^{ème} Colloque international de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval (Perpignan, juillet 1986) Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988.

TOKUI Yoshiko, « Usage et symbole du costume de couleur verte dans la France médiévale », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, 6, 1986.

TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990.

TRAMONTANA Salvatore, *Vesirsi e travestirsi in Sicilia: abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo, Sellerion, 1993.

VALLET Françoise, GUADAGNIN Rémy, « Les accessoires vestimentaires », dans *Un Village au temps de Charlemagne : moines et paysans de l'abbaye de Saint-Denis du VII^e s. à l'an 1000*. Exposition. Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.

VENTURA Piero, *Le vêtement: ses formes, ses modes, ses usages à travers les siècles*, avec la collaboration de Max Casalini, Laura Battaglia, Marisa Murgo Ventura, Antonella Toffolo ; adaptation française de Tamara Thorgevsky, Paris, Gründ, 1993.

[Le] *Vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, sous la direction de M. Pastoureau, Paris, le Léopard d'or, 1989.

Vêtement et littérature, sous la direction de Frédéric Monneyron, Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

Vêtue & pouvoir : XIII^e-XX^e siècle, Actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001, Centre universitaire d'Albi, textes réunis par Ch. Aribaud et S. Mouysset, Toulouse, FRAMESPA, 2003.

WAGNER Antony Edward, *Herald's and heraldry in the Middle Ages*, London, Oxford University Press, 1939.

WAGNER Eduard, DROBNA Zoroslava, *Medieval costume, armour and weapons (1350-1450), selected and illustrated by Eduard Wagner*, London, Hamlyn, 1962.

WINTER M., *Kleidung und Putz der Frau nach den altfranzösischen chansons de geste*, Stengel, Auss.u.Abh. XLV, Marburg, 1886.

WOLF-BONVIN Romaine, « Un vêtement sans l'être : la chemise », dans *Le Nu et le Vêtu au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles)*, *Senefiance* n° 47, CUERMA, Publication de l'Université de Provence, 2001, p.383-394.

ZANGGER Kurt, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français attestés dans des textes français provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Zurich, Arts graphiques, Schüler, 1945.

ZIJLSTRA-ZWEENS Henrica M., *Of his array tell I no lenger tale: aspects of costume arms and armour in Western Europe, 1200-1400*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

B. ÉTUDES SUR LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE

ACCARIE Maurice, « Vérité du récit ou récit de la Vérité », dans *Récit et vérité du Moyen âge au XVI^e siècle*, *Razo*, N° 15, Nice, 1998.

Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), éd. M. Zimmermann, Paris, Ecole des Chartes, 2001.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968 (1^{ère} édition 1946).

BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle: Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

BADEL Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Age », *Littérature*, 20, 1975, pp.81-94.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (pour la traduction française).

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le récit médiéval. XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1995.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque (XII^e-XIII^e s.) », dans *Le Temps et la Durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Age et de la Renaissance de l'Université de Reims (nov.1984), publiés par Y.Bellenger, Paris, Nizet, 1986.

BLOCH R. Howard, *Etymologies and genealogies: a literary anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, London, Chicago press, 1983.

BONNASSIE Pierre, *Les 50 mots clefs de l'histoire médiévale*, Toulouse, Bibl. historique Privat, 1988.

BOUCHET Florence, « Rhétorique de l'Héraldique dans le roman arthurien Tardif: Le *Meliador* de Froissart et le *Livre du Cueur d'Amours Espris* de René d'Anjou », *Romania*, 116, 1998, p.239-255.

BOUTET Dominique, *Formes littéraires et conscience historique de la littérature française: 1100 – 1250*, Paris, PUF, 1999.

BOZOKI Edina, « Roman arthurien et conte populaire: les règles de conduite et le héros élu », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXI, 1978, p.31-36.

BRAULT G.J., *Early Blazon Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to arthurian literature*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

BRUCE J.D., *The Evolution of Arthurian Romance from the beginnings down to the year 1300*, Göttingen – Baltimore, Vandenhoeck & Ruprecht – The Johns Hopkins Press, vol.II, 1924, p.187-288.

BRUCKER Charles, « Sage » et son réseau lexical en ancien français, des origines au XIII^e siècle. *Étude historique, sémantique, stylistique et comparative du vocabulaire intellectuel et moral*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université; Paris, H. Champion, 1979.

BRUCKER Charles, « Sage » et « sagesse » au Moyen Age, XII^e et XIII^e siècles : *étude historique, sémantique et stylistique*, Genève, Droz, 1987.

BUSBY Keith, “Plus acesmez qu’une popine: Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative”, in *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, ed. by Karen J. Taylor, New York, Garland, 1988, p.45-59.

CERETTI-MALINOWSKI Béatrice, « Les chercheurs de vérité: l'invention du quotidien par quelques romanciers du XIII^e siècle », *Revue des langues romanes*, « Le roman médiéval. La fiction réaliste au XIII^e siècle », 104(1), 2000, p.37-46.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Couleurs de la mélancolie: la fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.

CERQUILIGNI Bernard, *La Parole médiévale: discours, syntaxe, texte*, Paris, Minuit, 1981

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Altérités dans le langage: émotions, gestes, codes », dans *Altérités du Moyen Age, Littérature*, 130, juin 2003, pp.68-74.

CHANDES Gérard, *Le serpent, la femme et l'épée, Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986.

CHANDES Gérard, « Le jeu du hasard et de la nécessité: à propos du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », dans *Arturus Rex, Acta convenuts Lovaniensis*, 1987, par Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke, Leuven, Leuven University Press, vol.II, 1991, p.145-153.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Ces curieux chevaliers tournoyeurs »... « des fabliaux aux romans », *Romania*, 97 n° 3, 1976, p.327-268.

CHÊNERIE Marie-Luce, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

CLINE Ruth Huff, *Tournaments of English and French Literature compared with Those of History, 1100-1500*, Ph.D.diss., University of Chicago, 1939.

CONNOCHIE-BOURG Chantal, *La digression dans la littérature du Moyen Age*, Presses de l'Université de Provence, 2005.

CREMONESI Carla, « Jean Renart e Colin Muset: Due aspetti di un costume », dans *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Quaderna Crema, Barcelona, 1988.

CROIZY-NAQUET Catherine, « L'art du portrait dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », *Revue de littératures française et comparée*, VII, 1996, p.11-20.

CROPP Glynnis M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.

DUBOIS Michel, « Le vocabulaire technique et littérature », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970.

DEMBOWSKI Peter F., « Considérations sur *Meliador* », dans *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, par Jean-Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini, Liège, 1980, p.123-131.

DEMBOWSKI Peter F., « Le Faux Semblant et la problématique des masques et déguisements », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. M.-L.Ollier, Montréal-Paris, Presses de l'Université de Montréal, Vrin, 1988, pp.43-54.

DESCHAUX Robert, « Le monde arthurien dans le *Meliador* de Froissart », dans *Bulletin Bibliographique de la Société internationale arthurienne*, XXXI, 1979, p.268.

[La] description au Moyen Age, Actes du colloque du Centre d'Etudes médiévales et Dialectales de Lille III, les 25 et 26 septembre 1992 (réunis par Aimé Petit), dans *Bien dire et bien apprendre*, N° 11, 1993.

Dire et penser le temps au Moyen Age : Frontières de l'histoire et du roman. Etudes recueillies par E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006.

DONOVAN Louis Gary, *Recherches sur le « Roman de Thèbes »*, Paris, SEDES, 1975.

DRAGONETTI Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*. Paris, le Seuil, 1982.

DRAGONETTI Roger, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

DRAGONETTI Roger, « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose* » dans [Mélanges R. Bezzola] : *Orbis mediaevalis: mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, éd. par Georges Güntert, Marc-René Jung, Kurt Ringger, Berne, Francke, 1978, p.89-108.

DRAGONETTI Roger, *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. Paris, Seuil, 1992.

Etudes sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, textes recueillis par J. Dufournet, Paris, Champion, 1984.

Farai chansoneta novele : essais sur la liberté créatrice au Moyen-âge. Hommage à Jean-Charles Payen, Caen, Centre de publications de l'Université, 1989.

FARAL Edmond, « Du cycle de la gageure », *Romania*, XXXII, 1903, p.481-551.

FARAL Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Paris, Champion, 1958 (2^e éd.).

FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, H. Champion, 1967.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *La fée et la guivre: "Le Bel Inconnu" de Renaut de Beaujeu: approche littéraire et concordancier*, v.1237-3252 (concordancier établi par Monique LÉONARD), Paris, H. Champion, 1996.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, H. Champion, 2003.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Perceforest* et le Temps de l'(h)istoire », dans *Dire et penser le temps au Moyen Age : Frontières de l'histoire et du roman*, Etudes recueillies par E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006.

Feu et lumière au Moyen âge I et II, travaux du Groupe de recherches Lectures médiévales, Université de Toulouse II, Toulouse, Ed. universitaires du Sud, 1998.

FOULET Lucien, « Etude sur le vocabulaire abstrait de Froissart », *Romania*, 67, 1942, p.145-216.

FRAPPIER Jean, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle. », dans *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 1-31.

FRAPPIER Jean, *Le thème de la lumière de la "Chanson de Roland" au "Roman de la Rose"*, dans *Histoire, mythes et symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p.181-198.

FRAPPIER Jean, *Histoire, mythes et symboles: études de littérature française*, Genève, Droz, 1976.

GALLY Michèle, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Age*, Paris, CNRS, 2005.

GOUGENHEIM Georges, *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970.

GRISAY Auguste, LAVIS Georges, STASSE M., *Les Dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*. Liège, 1969.

GUÉRREAU-JALABERT Anita, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, 104, 1983, p.1-48.

HANGARD Maugé, *Les Arts somptuaires: histoire du costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent; dessins de Claudius Ciappori*, Paris, Hangard-Maugé, 4 vol., 1857-1858.

HASELL James Woodrow, *Middle French proverbs, sentences, and proverbial phrases*. Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, 1982.

HOLLYMAN Kenneth J., *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le Haut Moyen Age (étude sémantique)*, Genève, Droz, 1957.

Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration, Actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII, les 11 et 12 avril 1991, textes rassemblés par E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1993.

JAMES-RAOUL Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, H. Champion, 1997.

JEWERS Caroline, "Fabric and fabrication: Lyric and Narrative in Jean Renart's Roman de la Rose", *Speculum* v.71, (oct.96).

KELLY Douglas, « Multiple Quests in French Verse Romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », dans *L'Esprit Créateur*, IX, 1969, p.257-266.

KELLY Douglas, « Tout li sens du monde dans *Claris et Laris* », *Romance Philology*, XXXVI, 3, 1983, p.406-417.

KELLY Douglas, *The Art of Medieval French Romance*, Madison (WI), The University of Wisconsin Press, 1992.

KLEIBER Georges, *Le Mot "ire" en ancien français: XI^e – XIII^e siècles, Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978.

KOENIG D., „Sen“, „sens“ et „savoir“ et leurs synonymes dans quelques romans courtois du XII^e et du début du XIII^e siècle, Berne, Peter Lang Verlag, 1973.

KOSCHANSKE STOCK Lorraine, “Arms and the (Wo)man’ in Medieval Romance: The Gendered Arming of Female Warriors in the Roman d’Enéas and Heldris’s Roman de Silence”, *Arthuriana* 5.4 (1995), p.56-83.

KRUEGER Roberta L., « Nouvelles choses : Social Instability and the Problem of Fashion in the Livre du Chevalier de la Tour Landry, the Ménagier de Paris, and Christine de Pisan’s Livre des Trois Vertus », dans *Medieval Conduct*, ed. Kathleen Ashley and Robert A. Clark, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp.49-85.

Le débat sur "Le Roman de la Rose" (Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col); édition critique, introduction, traduction, notes par Eric Hicks, Genève, Slatkine, 1996.

LE NAN Frédéric, *Le secret dans la littérature arthurienne (1150-1250)*, Paris, H.Champion, 2002.

LE ROUX DE LINCY Antoine, *Le livre des proverbes français : précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen âge et de la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1968, 2 vol.

Littératures de l'Europe médiévale, textes choisis et présentés par M. Gally et Ch. Marchello-Nizia, Paris, Magnard, 1985.

LORCIN Marie-Thérèse, « De l'Oustillement au vilain ou l'inventaire sans raton laveur », *Revue Historique*, CCLXXIV, n° 2, p. 321-339.

Les "realia" dans la littérature de fiction au Moyen Age, Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Chantilly, 1^{er}-4^e avril 1993, édités par D.Buschinger et Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke, 1993.

« L’hostellerie de pensée » : études sur l’art littéraire au Moyen âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves, Textes réunis par M.Zink et D.Bohler : publ. par E.Hicks et M.Python, Paris, PUPS, 1995.

Les Moniages Guibourc. Hommage à Jean Frappier, sous la direction de Ph. Ménard et J.-Ch. Payen, Paris, Jouve, 1983.

LOUIS René, « Le Roman de la Rose »: *essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*. Paris, Presses du Palais-Royal, 1974.

LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, H. Champion, 2004.

MADDOX Donald, *Fiction of identity in medieval France*, Cambridge, Cambridge university press, 2000.

MARCHELLO-NIZIA Christiane, *Codes vestimentaires et langage amoureux au 15 siècle*. Europe, Revue littéraire mensuelle, 1983, pp. 36-42.

MARNETTE Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.

MELKERSSON Anders, *L'itération lexicale: étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis, 1992.

MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge*, Genève, Droz, 1969.

MÉNARD Philippe, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle », *Romania*, 98, 1977, p.433-459.

MÉNARD Philippe, *Les Lais de Marie de France: contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979.

MÉNARD Philippe, *Les fabliaux, contes à rire du Moyen âge*, Paris, PUF, 1983.

MÉNARD Philippe, « Les Vespres del tournoiement », dans *Miscellanea di Studi Romanzi offerta a Guiliano Gasca Querirazza per suo 65 compleanno*, Torino, Edizioni Dell'Orso, 1988, p.651-662.

MÉNARD Philippe, « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e ss.) », dans *Farai chansoneta novele. Hommage à Jean-Charles Payen*, éd. J.-L. Backès, Caen, Centre de Publication de l'Université de Caen, 1989, p.253-265.

MÉNARD Philippe, « Je sui encore bachelier de jovent » (*Aimeri de Narbonne*, v.766) : Les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XII^e et XIII^e siècles. Etude des sensibilités et mentalités médiévales », dans *Les âges de la vie au Moyen Age*, Actes du colloque du Département d'Etudes Médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'Université Friedrich-Wilhelm de Bonn, Provins, 16-17 mars 1990, textes réunis par H.Dubois et M.Zink, Paris, PUPS, 1992, p.171-186.

MÉNARD Philippe, « La séduction dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, éd. R. Marchal et F.Moureau, Paris, Klincksieck, 1997, pp.261-274.

MÉNARD Philippe, *De Chrétien de Troyes au "Tristan en prose": études sur les "Romans de la Table ronde"*, Genève, Droz, 1999.

MENEGHETTI Maria Luisa, « *Joie de la Cort: intégration individuelle et métaphore sociale dans Erec et Enide* », *Cahiers de Civilisation médiévale*, XIX, 1976, pp. 371-79.

MENEGHETTI Maria Luisa, « Duplicazione e specularità nel romanzo arturiano (dal *Bel Inconnu* al *Lancelot-Graal*) », dans *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, par Henning Krauss et Dietmar Rieger, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p.206-217.

MENEGHETTI Maria Luisa, “Les modèles culturels : « Ante rem », « in re », « post rem »”, dans *SEMIOSIS, Semiotics and the History of Culture*, edited by Morris Halle et al., The University of Michigan press, 1984.

MERLIN-VIDECOQ Elisabeth, « Les motifs d'hospitalité dans les romans de Chrétien de Troyes: typologie et choix narratifs », dans *Représentations médiévales de l'hospitalité, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (20-22 janvier 2000)* organisé par le CRLMC et le Groupe de recherche sur l'Épique, édités par D. Boutet et C. Roussel, *Littérales* N° 27 -2000 Centre des Sciences de la Littérature, Université de Paris X – Nanterre, p.142-175.

MICHA Alexandre, « Le roman en vers en France médiévale au XIII^e siècle », *GRLMA*, vol. IV, t.1, Heidelberg, Winter, 1978, pp.377-399.

MONSONEGO Simone, *Etude stylo-statistique du vocabulaire, des vers et de la prose dans la chantefable "Aucassin et Nicolette"*, Paris, Klincksieck, 1966.

MUIR Lynette R., *Literature and society in medieval France: the mirror and the image 1100-1500*, London, Macmillan, 1985.

NYKROG Per, *L'Amour et la rose: le grand dessein de Jean de Meun*, Lexington, Ky.: French forum; Departement of Romance languages and literatures of Harvard university, cop.1986.

OLLIER Marie-Louise, *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Etudes littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, *Medievalia*, N°33.

PARÉ Gérard, « Le Roman de la Rose » *et la scolastique courtoise*, Paris, J.Vrin; Ottawa, 1941.

PAYEN Jean-Charles, « Figures féminines dans le roman médiéval français », dans *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, sous la dir. de M.de Gandillac et d'E. Jeuneau, Paris, Moulin, La Haye, 1965, pp.407-427.

PAYEN Jean-Charles, « Le clos et l'ouvert dans la littérature française médiévale et les problèmes de la communication (éléments d'une problématique) », *Perspectives médiévales*, 2, 1976, pp.61-72.

PEARCY R.J., “Fabliau intervention in Some Midthirteenth-Century Arthurian Verse Romances”, *Arthurian Yearbook*, I, 1991, p.63-89.

PERRET Michèle, « Atemporalités et effet de fiction dans *Le Bel Inconnu* », dans *Le nombre du temps, Hommage à P.Zumthor*, Paris, Champion, 1988, p.225-235.

PICOCHÉ Jacqueline, *Le Vocabulaire psychologique dans les "Chroniques" de Froissart*, Paris, Klincksieck, 1976.

PINCARIC Miha, *Le sentiment du temps dans la littérature française (XII^e – fin du XVI^e siècle)*, Paris, Champion, 2002.

POIRION Daniel, « Ecriture et réécriture au Moyen Age », *Littérature*, 41, 1981, p.109-118.

POIRION Daniel, *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994.

Récit et vérité du Moyen Age au XVI^e siècle, articles réunis par M. Accarie et E. Kotler, Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1998.

REGNIER-BOHLER Danielle, « Un Traité pour les filles d'Eve: l'écriture et le temps dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* », dans *Education, apprentissages, initiation au Moyen Age*, Montpellier, Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Age, 1993, p.449-67.

RIBARD Jacques, *Le Moyen Age: Littérature et symbolisme*, Genève, Slatkine, 1984.

ROULLEAU Gabriel, *Etude chronologique de quelques thèmes narratifs des romans courtois*, avant-propos par Jean Frapper, Paris, Champion, 1967.

SANTINA Mary Arlene, *The Tournament and Literature. Literary Representations of the Medieval Tournament in Old French Works, 1150-1226, Studies in the Humanities, Literature – Politics – Society*, vol. 49, 1999.

SCHMOLKE-HASSELMANN B., *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980.

SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français: recueil et analyse*, Genève, Paris, Slatkine, 1985.

STANESCO Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden – New-York – Köln, 1988.

STANESCO Michel, « Cligès, le chevalier coloré », dans « *L'hostellerie de la pensée* », études sur l'art littéraire au Moyen Age offertes à D.Poirion par ses anciens élèves, Textes réunis par M.Zink et D.Bohler, publiés par E.Hicks et M.Python, Paris, PUPS, 1995, p.391-402.

STANESCO Michel, *D'armes et d'amours: études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002.

STRUBEL Armand, *La rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1989.

Studia in honorem prof. M. Riquer, Barcelona : Ed. dels Quaderns crema, 1986-1991, 4 vol.

SZKILNIK Michelle, « Des femmes écrivains : Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marthe dans *Ysaïe le Triste* », *Romania*, 117, 1999, p.474-506.

THOMASSET Claude, « La chevalerie et l'ostentation dans l'évocation de la fête », dans *Feste und Feiern im Mittelalter*, éd. D.Altenburg, J.Jarnut et H.-H. Steinhoff, Sigmaringen, Thorbecke, 1991, p.181-191.

TRACHSLER Richard, « De la Prose au Vers. Le cas de Dynadan dans l'*Escanor de Girart d'Amiens* », dans *Actes du XX^e Congrès de la Société Internationale de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich, 6-11 avril 1992, par Gerold Hilty avec la collaboration des présidents de section, Tübingen – Basel, Francke, t.V, 1993, p.401-412.

TRACHSLER Richard, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris, Rome, Mémini, « Bibliographie des écrivains français », 1997.

TYSSENS Madeleine, « Une si granz clartez », *Le Moyen Age*, t.69, 1963, p.299-313.

UELTSCHI Karin, *La didactique de la chair: approches et enjeux d'un discours en français au Moyen âge*. Genève, Droz, 1993.

VAN COOLPUT Colette-Anne, « Auto-portraits de héros », dans *CONJUNCTURES : Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, edited by Keith Busby and Norris J. Lacy, Amsterdam, Rodopi – Atlanta, GA, 1994, p.102-111.

VERDELHAN R., *Lexique courtois du Bel Inconnu*, Aix-en-Provence, La pensée universitaire, s.d. [1956].

VINCENSINI Jean-Jacques, « Désordre de l'abjection et ordre de la courtoisie. Le corps abject dans Paris et Vienne de Pierre de la Cepède », *Medium Aevum*, 68, 1999, pp.292-304.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, amour, sorcellerie, XII^e-XV^e siècles, sous la direction de D.RÉGNIER-BOHLER, Paris, R. Laffont, Bouquins, 2006.

WALTER Philippe, « Le Bel Inconnu » de *Renaut de Beaujeu: rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996.

WATERSTON G., *Une étude sémantique du mot "ordre" et de quelques mots de la même famille dans le français du Moyen Age*. Genève, 1965.

WOLF-BONVIN Romaine, *TEXTUS. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, H. Champion, 1998.

ZINK Michel, « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », dans *Littérature*, 38, 1980, p.43-61.

ZINK Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ZINK Michel, *Froissart et le Temps*, Paris, PUF, 1998.

ZUMTHOR Paul, *Le Masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde, représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1993.

C. LINGUISTIQUE, THÉORIE LITTÉRAIRE, SÉMIOTIQUE

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978

BARTHES Roland, « L'effet du réel », 1968, repris dans *Littérature et réalité*, 1982, p.81-89.

BAUDRILLART Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, Les Essais, 1972.

BAUDRILLART Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1 et 2, Paris, Gallimard, 1974.

BOUTAUD Jean-Jacques, *Sémiotique et communication : du signe au sens*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1998.

BRUNOT Ferdinand, *Les Mots témoins de l'histoire*, Paris, Firmin-Didot, 1928.

CAMPION Pierre, *La réalité du réel: essai sur les raisons de la littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

CERQUIGLINI Jacqueline et Bernard, « L'écriture proverbiale », *Revue des Sciences Humaines*, XLI, 163, p.366 sqq.

CHASSE Dominique, « La mise en mémoire des informations narratives: le système du vers et le système de la prose », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, éd. B.Roy et P.Zumthor, Montréal – Paris, Presses de l'Université de Montréal, Vrin, 1985, pp.57-64.

CHIESA Curzio, *Sémiosis, signes, symboles : introduction aux théories du signe linguistique de Platon et d'Aristote*, Berne, Berlin ; Paris, P. Lang, 1991.

COURTÉS Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette 1991.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, col. "Tel Quel", 1966.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

CRAPART Anne-Cécile, *Approche cognitive et linguistique des référents spatiaux "à droite, à gauche" et "à la droite de, à la gauche de" en production et compréhension*, Nantes, Université de Nantes, 1997.

DELBECQUE Nicole, DIRVEN René, *Linguistique cognitive, comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2002.

DUPUY-ENGELHARDT Hiltraud, *Questions de méthode et de délimitation en sémantique lexicale*, Reims, Presses universitaires de Reims, 1996.

DUPUY-ENGELHARDT Hiltraud, MONTIBUS Marie-Jeanne, *[L']organisation lexicale et cognitive des dimensions spatiale et temporelle*, Actes d'EUROSEM 1996, [4 au 7 juin, Fontaine-sur-Ay], Reims, Presses universitaires de Reims, 1997.

ECO Umberto, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, éd. Labor (pour la trad. française), 1988.

ECO Umberto, *Sémiotique et Philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.

ECO Umberto, *La Production des signes*, 1992 (pour l'éd. française).

FRANÇOIS Jacques, DENHIÈRE Guy, *Sémantique linguistique et psychologie cognitive, aspects théoriques et expérimentaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

FUCHS Catherine, *[La] linguistique cognitive*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2004.

GENINASCA Jacques, *Pour une sémiotique littéraire*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, École des hautes études en sciences sociales, 1987.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques I*, Paris, Seuil, 1970.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques II*, Paris, Seuil, 1987.

HENAULT Anne, *Les enjeux de la sémiotique*. Vol.1, *Introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, 1979 ; vol.2, *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963.

JOURDE Pierre, *Littérature et authenticité: le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KLEIBER Georges, *La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical*, Paris, PUF, 1990.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 1996 ; Paris, Le Seuil, coll. Points, 2000.

[La] *sémantique des textes, de la théorie à la pratique, Actes des journées scientifiques 2002-2003*, éd. par J. Pauchard, F. Canon-Roger, Centre interdisciplinaire de recherche en linguistique et psychologie cognitive, Reims, Presses universitaires, 2005.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, t.1 : *Technique et langage*, t.2 : *La mémoire et les rythmes*, Paris, A.Michel, 1964-1965.

LOTMAN Youri M., OUSPENSKI Boris A., *Тезисы к семиотическому изучению культур* (в применении к славянским текстам [« Les Thèses pour l'étude sémiotique des cultures (en application aux textes slaves) », en collaboration avec V.V.Ivanov et A.M.Piatigorski, dans *Semiotyka i struktura tekstu*, éd. par Mayenowa M.R., Warszawa, 1973].

LOTMAN Youri M., *Символ в системе культуры [Le Symbole dans le système de la culture]*, dans [Notes scientifiques de l'Université d'Etat de Tartou], 1987.

LOTMAN Youri M., *Семiosфера [Sémiosphère]*, Saint-Pétersbourg, 2000.

MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1960.

MATORÉ Georges, *La méthode en lexicologie*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1953.

MELETINSKI Y.M., *Поэтика мифа [La poétique du mythe]*, Moscou, 1976.

MESCHONNIC Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des Sciences Humaines*, n°163, 1976, p.419-430.

MILIN Gaël, « La traversée prodigieuse dans le folklore et l'hagiographie celtiques: de la merveille au miracle », *Annales de Bretagne*, XCVIII, 1991, p.1-25.

OUSPENSKI Boris A., *Семиотика искусства [Sémiotique de l'art]*, Moscou, 1995.

PERELMAN Chaïm, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, J.Vrin, 1997 (2^e éd.).

PROPP Vladimir Y., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (2^e éd.).

PROPP Vladimir Y., *Исторические корни волшебной сказки [Les racines historiques du conte merveilleux]*, Moscou, 2002 (5^e éd.).

RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, coll. " Formes sémiotiques ", 2001.

PICOCHÉ Jacqueline, *Structures sémantiques du lexique français*, Paris, Nathan, 1986.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1976.

RIFFATERRE Michael, *La Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.

Roman, réalités, réalismes, études réunies par J. Bessière, Centre d'étude du roman et du romanesque, Paris, PUF, 1989.

ROSIER-CATACH Irène, *La parole comme acte: sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, J.Vrin, 1994.

ROZHDESTVENSKI Youri V., *Введение в общую филологию [Introduction à la philologie générale]*, Moscou, 1969.

ROZHDESTVENSKI Youri V., *Техника, культура, язык [Technique, culture, langue]*, Moscou, 1992.

ROZHDESTVENSKI Youri V., *Введение в культуроведение [Introduction à la science des cultures]*, Moscou, TcheRo, 1996.

ROZHDESTVENSKI Youri V., *Общая филология [Philologie générale]*, Moscou, 1996.

ROZHDESTVENSKI Youri V., *Теория риторики [Théorie de la rhétorique]*, Moscou, 1997.

SEMIOSIS. *Semiotics and the History of Culture*, edited by Morris Halle et al. In honorem Georgii Lotman, University of Michigan, 1984.

[La] Sémiotique formelle du folklore: approche linguistico-mathématique, sous la direction de S. Marcus, Paris, Klincksieck, București, Editura academei, 1977.

SMITH Marc, *Literary realism and the ekphrastic tradition*, University Park: Pennsylvania State university press, 1995.

SPICA Anne-Elisabeth, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.

TEPPE Julien, *Vocabulaire de la vie amoureuse*, Paris, éditions du Pavillon, 1973.

Théorie des topoi, sous la direction de J.-Cl. Anscombe, Paris, éd. Kimé, 1995.

Язык как средство трансляции культуры [La langue comme moyen de la traduction de la culture], Moscou, Naouka, 2000.

D. HISTOIRE, CIVILISATION, ESTHÉTIQUE

AUTRAND Françoise, « L'image de la noblesse en France à la fin du Moyen Age. Tradition et nouveauté », *CRAIBL*, 1979, p.341-354.

BALANDIER Georges, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

BALDWIN J.W., *Aristocratic Life in Medieval France. The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Johns Hopkins University, 2000.

BALESTRACCI Duccio, *La festa in armi: giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma, Bari : Laterza, 2001.

BARKER Juliet, *Tournaments: jousts, chivalry and pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, 1989.

BASCHET Jérôme, « Les images: des objets pour l'historien », dans *Le Moyen Age aujourd'hui, trois regards sur le Moyen Age, histoire, théologie, cinéma*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, N°7, 1998, p.101-136.

BERRIOT François, *Spiritualités, hétérodoxies et imaginaires : études sur Moyen âge et la Renaissance*, Université de Corse, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1994.

BLOCH Marc, *La Société féodale*, préface de R. Fossier, Paris, A. Michel, 1994.

BRAUSTEIN Philippe, *L'émergence de l'individu XIV^e-XV^e ss.*, Paris, Seuil, 1985.

BRUCKNER Hans, *Soins de beauté avec les plantes médicinales*, trad. Martine Lamy, Paris, De Vecchi, 1976.

CARPENTIER Elisabeth, « Le combattant médiéval, problèmes de vocabulaire », *Le combattant au Moyen Age*, Congrès SHMES, Montpellier, 1991, p.25-35.

CONTAMINE Philippe, *La vie quotidienne pendant la guerre de Cent ans*, Paris, Hachette, 1969.

CONTAMINE Philippe, « Les tournois à la fin du Moyen Age », dans J. Fleckenstein (éd.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter : Beitrage zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums (Veroffentlichungen des Max-Planck-Institut für Geschichte, 80)*, Göttingen, 1985.

DUBY Georges, *Mâle Moyen Age : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987.

ECO Umberto, *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997 (pour la trad. française).

Corps mystique, corps sacré : textual transfigurations of the body from the Middle Ages to the seventeenth century, New Haven, Yale university press, 1994.

CRANE Susan, *The performance of self: ritual, clothing, and identity during the Hundred Years War*, Pennsylvania University Press, 2002.

DE BRUYNE Edgar, *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. I et II, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, 1998 (1^{ère} éd. Bruges, Editions de Tempel, 1946).

DERVILLE Alain, *La société française au Moyen Age*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, t.II, Paris, Payot, 1978.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen âge. 2. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.

GOURÉVITCH Aaron Y., *Категории средневековой культуры [Les catégories de la culture médiévale]*, Moscou, 1984.

HUIZINGA Johan, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 2002 (rééd. de 1932).

HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Dans l'ombre de demain*, Moscou, Progress, 1992 (pour la trad. russe).

« [L]'image du corps humain dans la littérature et l'histoire médiévales », *Razo*, Nice, 1981.

KRICK Ch., *Les données sur la vie sociale et privée des Français au XII^e siècle contenues dans les romans de Chrétien de Troyes*, Kreuznach, 1885, 8^o.

LAHARIE Muriel, *La Folie au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles*, Le Léopard d'or, Paris, 1991.

LANGLOIS Charles-Victor, *La vie en France au Moyen Age d'après quelques moralistes du temps*, Paris, Hachette, 1925.

LAPASSET Michel, *Au temps de la chevalerie, le sire de Joinville*, Langres, D. Guéniot, 1995.

LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Artaud, 1977.

LE GOFF Jacques, *XIII^e siècle: apogée de la chrétienté (v.1180-v.1330)*, Paris, Bordas, 1982.

LE GOFF Jacques, « Réalités sociales et codes idéologiques au début du XIII^e siècle. Un exemplum de Jacques de Vitry sur les tournois », dans *L'imaginaire médiéval: essais*, Paris, Gallimard, 1985, p.248-61.

LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1985.

LE GOFF Jacques, « Saint Louis et la Parole royale », dans *Le Prince et son historien. Le vie de Saint Louis de Joinville*, Etudes recueillies par J. Dufournet et L. Harf, Paris, Champion, coll. "Unichamp", 1997, p.7-15.

LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris, Liana Levi, 2003.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

LEVI-STRAUSS Claude, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.

LEMAIRE Jacques, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Age*, Paris, Klincksieck, 1990.

MANE Perrine, *Calendriers et techniques agricoles: France – Italie, XII^e – XIII^e siècles*, Paris, Le Sycomore, 1983.

MANE Perrine, PIPONNIER Françoise, « Entre vie quotidienne et liturgie: le vêtement ecclésiastique à la fin du Moyen Age », dans *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole, Festschrift Harry Kühnel*, Graz, 1992, p.469-495.

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales*, Paris, PUF, 1998 (2^e éd.).

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales II, Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, PUF, 2001.

MICHEL F., *Recherche sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux*, Paris, 1854, p.6-25.

« [L']or au Moyen Age (monnaie, métal, objets, symbole) », *Senefiance* n° 12, GUERMA, PUP, 1983.

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1974.

PASTOUREAU Michel, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Hachette, 1976.

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

PERNOUD Régine, *Lumière du Moyen Age*, Paris, Grasset, 1944.

PERNOUD Régine, *Saint Louis et le crépuscule de la féodalité*, Paris, Albin Michel, 1985.

ROSENBERG Bruce A., « Folkloristes et médiévistes face au texte littéraire: problèmes de méthode », *Annales ESC*, 1979/5.

RUIZ Teofilo F., *Festivités, couleurs et symboles du pouvoir en Castille au XV^e siècle : les célébrations de mai 1428*, 1991.

SCHAPIRO Meyer, « La notion de style » dans *Styles, artistes, sociétés*, Paris, Gallimard, 1982, p.34-85.

SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1980.

SCHMITT Jean-Claude, « La morale des gestes », *Communications*, 46, 1987, p.31-47.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, « Corps de héros, corps de femme, corps de monstre : le spectacle de la souffrance d'Héraclès dans les *Trachiniennes* », *Lalies*, 2003, N° 24, p.175-189.

VERDON Jean, *La nuit au Moyen âge*, Paris, Perrin, 1994.

[La] vie matérielle au Moyen Age: l'apport des sources littéraires normatives et de la pratique, Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve, 3-5 octobre 1996, édités par E.Rassart-Eeckhout, J.-P.Sosson, C.Thiry et T.Van Hemelryck, Publications de l'Institut d'Etudes Médiévales, col. "Textes, Etudes, Congrès", vol.18, 1997.



DOSSIER ICONOGRAPHIQUE



*Le livre des œuvres divines (Liber Divinorum Operum, 1163), Hildegarde de Bingen
Lucques, Biblioteca Statale, Codex Latinum 1942, f°9*



Livius, Pierre Bersuire (traducteur), *Histoire romaine* (vers 1370),
 Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0777, f°143,
 « Postumius et Veturius livrés au général samnite Pontius Herennius »



Bible latine (XIII^e siècle),
 Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.421, f°249v, « Martyre d'Isaïe »



Guy de Pavie, *Traité d'anatomie* en latin (XIV^e siècle),
 Chantilly, Musée Condé



Petrus Comestor, Guiart des Moulins (traducteur), Bible *historiale* (vers 1330), Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0022, f°013v, « Naissance de Seth »



Petrus Comestor, Guiart des Moulins (traducteur), Bible *historiale* (vers 1330), Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0022, f°165v, « Mort de David »



Cathédrale Notre-Dame de Paris, XIII^e siècle



Bible (milieu du XIII^e siècle),
Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.0015, f^o359v, « Deux chevaliers combattant »



Lancelot du Lac (Belgique, Hainaut, XIV^e siècle),
Paris, Bibliothèque Nationale, Fr.122, f^o67, « Combat de Sagremor et d'un chevalier »



Guiard des Moulins, Bible *historiale* (France, Paris, XIV^e siècle),
Paris, Bibliothèque Nationale, Fr.8, f^o113v, « Bataille entre Hébreux et Cananéens »



Roman de la Rose (vers 1350-1360),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1126, f°022v, « Danger, Franchise et Pitié »



Roman de la Rose (vers 1350-1360),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1126, f°107,
« Vieille indiquant à l'Amant comment parvenir à Bel Accueil (La) »



Lancelot du Lac (Belgique, Hainaut, XIV^e siècle),
Paris, Bibliothèque Nationale, Fr.122, f°83v, « Gauvain à la table des six hommes ».



Lancelot du Lac (Belgique, Hainaut, XIV^e siècle),
Paris, Bibliothèque Nationale, Fr.122, f°146, « Guenièvre et Bohort l'Essilié »



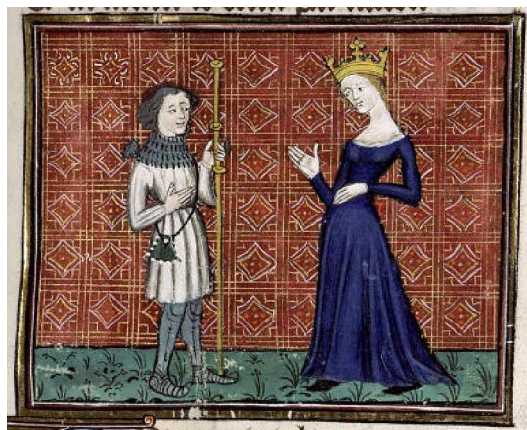
Cathédrale de Naumburg, Hermann and Reglindis (vers 1245)



Cathédrale de Naumburg, Uta (vers 1250)



Guillaume de Digulleville, *Le Pèlerinage de la Vie humaine* (dernier tiers du XIV^e siècle),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1130, f°26-1,
« Grâce de Dieu montrant au Pèlerin ses armes »



Ms.1130, f°27, « Grâce de Dieu armant le Pèlerin »



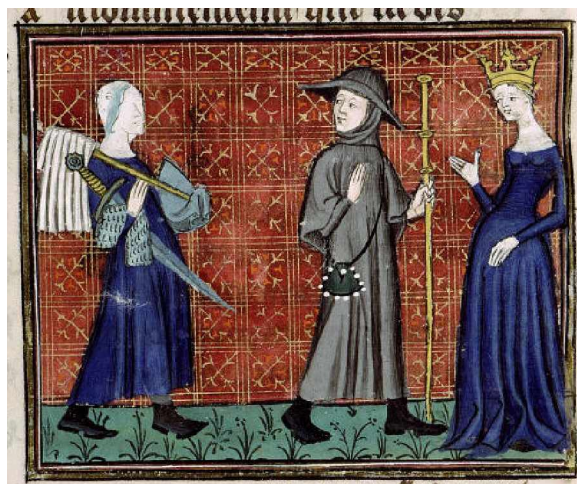
Ms.1130, f°28, « Grâce de Dieu armant le Pèlerin »



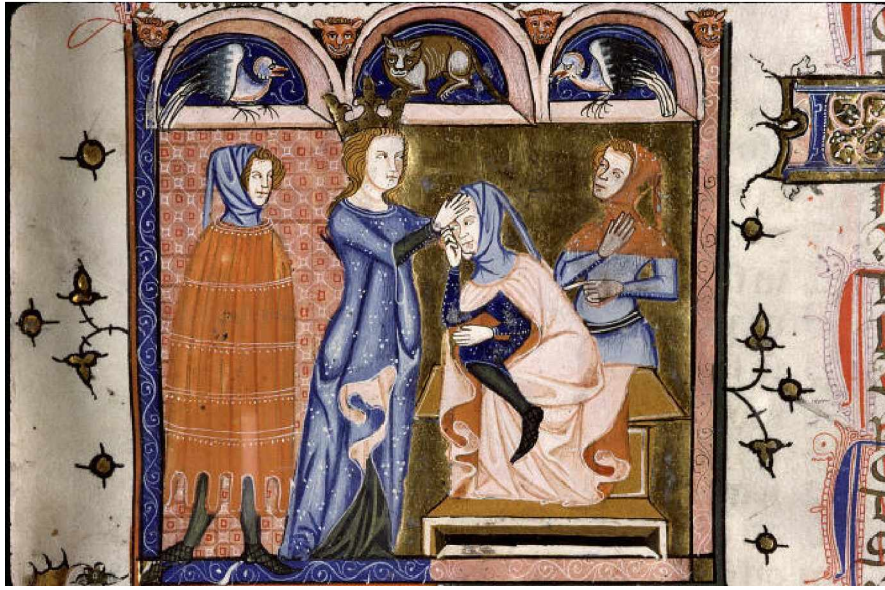
Ms.1130, f°30v, « Pèlerin armé et Grâce de Dieu »



Ms.1130, f°32, « Pèlerin ôtant ses armes devant Grâce de Dieu »



Ms.1130, f°32v, « Grâce de Dieu présentant Mémoire au Pèlerin »



Bartholomaeus Anglicus, *Le Livre des Propriétés des choses* (vers 1350),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1029, f°0001-vue 2,
« Sagesse assurant Gaston Phoebus de la réalité de sa vision »



Bartholomaeus Anglicus, *Le Livre des Propriétés des choses* (vers 1350),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1029, f°0001v-vue 2,
« Gaston Phoebus demandant son nom à Sagesse »



Roman de la Rose (vers 1350-1360),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1126, f°107,
« Danger, Honte et Peur se saisissant de Bel Accueil »



Bible (XIII^e siècle),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.408, f°161,
« Judith décapitant Holoferne »



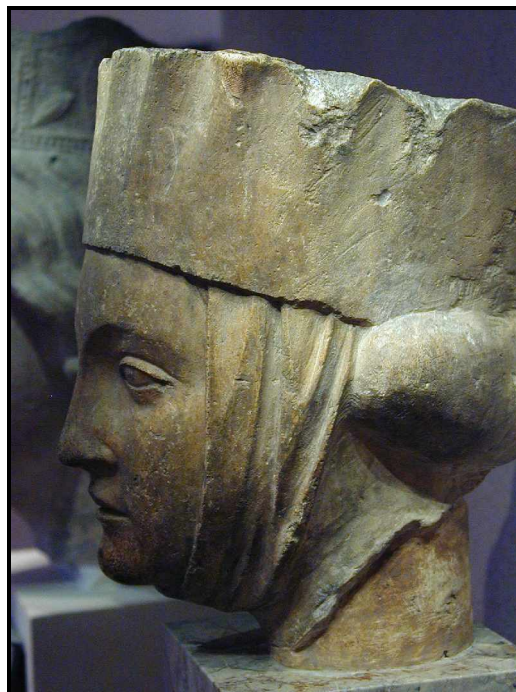
Laurent frère, *Somme le Roi (La)* (1295),
Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.0870, f°179, « Lazare et le mauvais riche »



Laurent frère, *Somme le Roi (La)* (1295),
Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.0870, f°147-3,
« Judith et Holopherne, Joseph et la femme de Putiphar »



Cathédrale de Meissen , Allemagne,
Tête d'Adelheid (1260)



Tête de femme (XIII^e siècle),
Paris, Musée du Louvre



Roman de la Rose (XIV^e siècle),
Bibliothèque de Lyon, Ms P.A.23, f^o3, « Haine »



Roman de la Rose (XIV^e siècle),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.P.A.23, f^o5v, « Pauvreté »



Roman de la Rose (XIV^e siècle),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.763, f^o4, « Pauvreté »



Roman de la Rose (XIV^e siècle),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.P.A.23, f^o5v, « Tristesse »



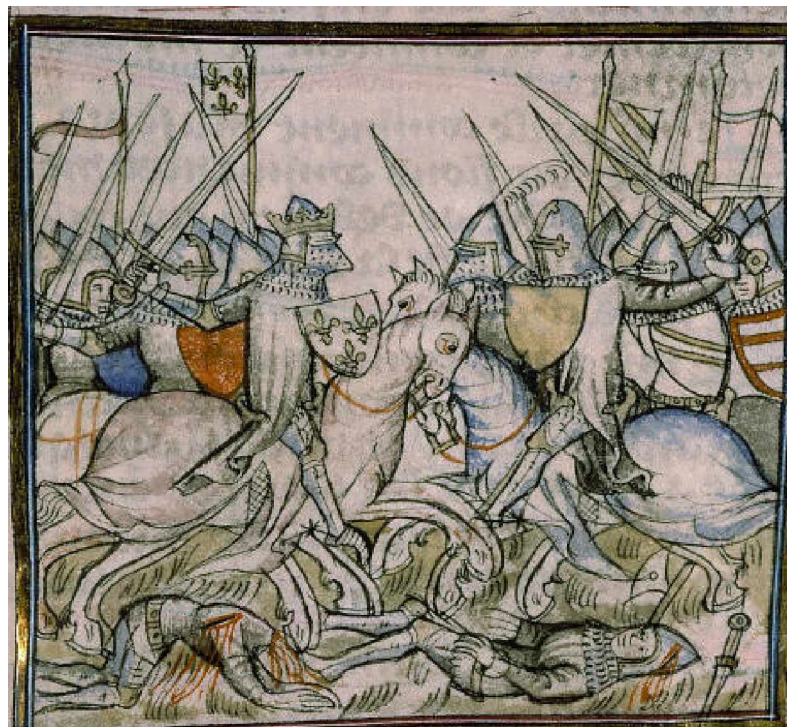
Grandes chroniques de France (1274 ?),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0782, f°187-vue 3,
« Bataille de Fontenoy-en-Puisay »



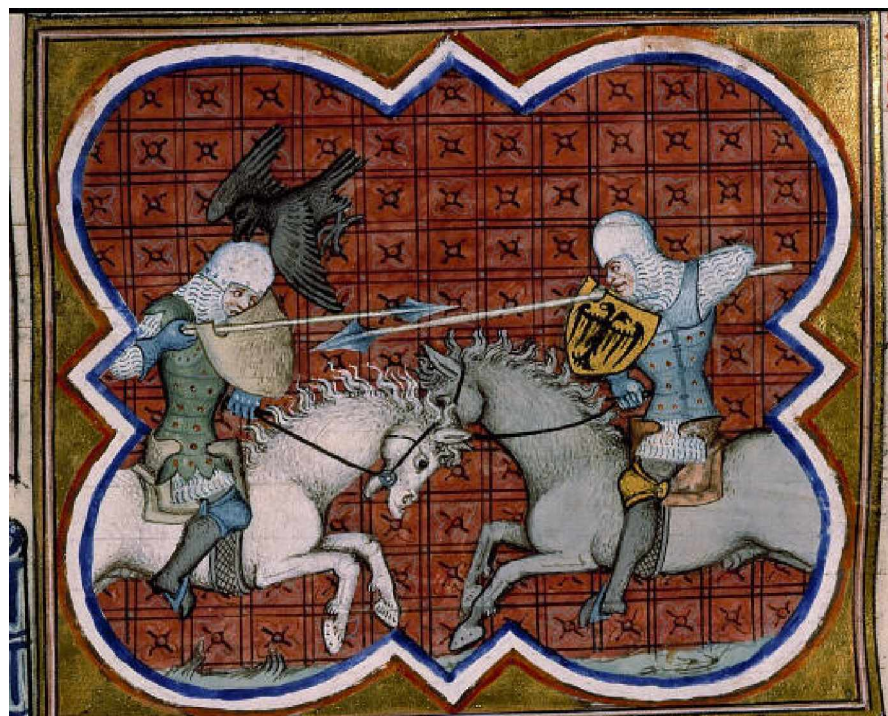
Ovide, *Métamorphoses* (1385 env.),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.742, f°203, « Paris enlevant Héléne »



Ovide, *Métamorphoses* (1385 env.),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.742, f°8v, « Premières guerres »



Grandes chroniques de France (XIV^e-XV^e siècles),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0783, f°177v,
« Henri I^{er} combattant ses ennemis »



Livius, *Histoire romaine* (vers 1370),
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.0777, f°119,
« Valerius Corvus combattant un gaulois avec l'aide d'un corbeau »



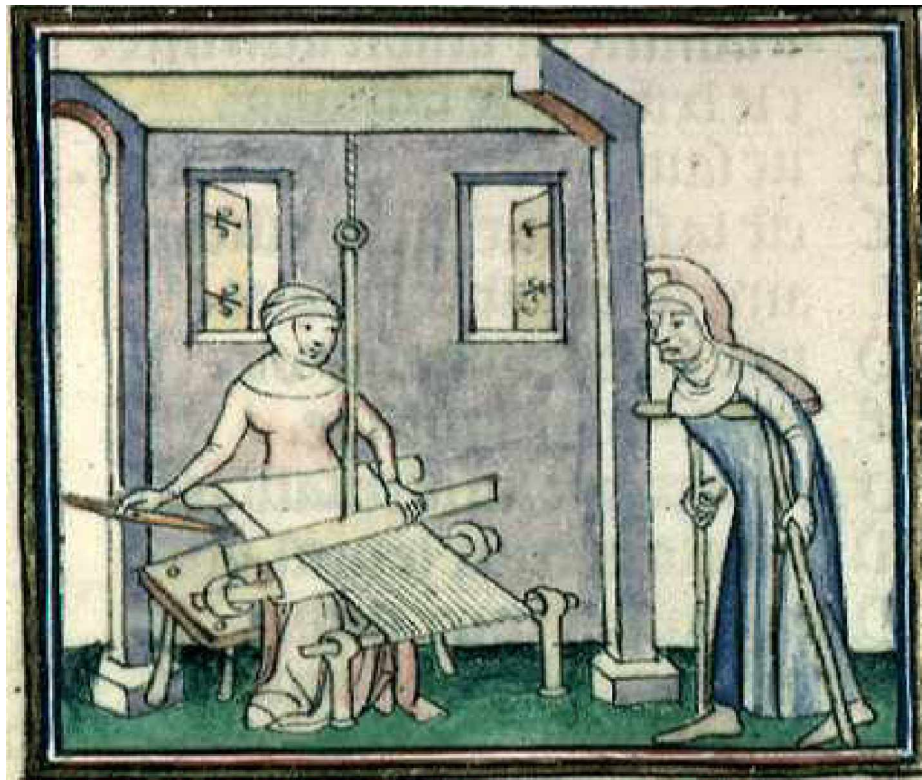
Tête de l'effigie de Philippe le Bel (commandée en 1327),
Cathédrale de Saint-Denis



Justinien, *Code* (XIII^e siècle, avant 1292),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.373, f^o202,
« Affranchissement d'une serve devant Justinien I^{er} »



Ovide, *Métamorphoses* (1385 env.),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.742, f°54, « Filles de Minyas filant la laine ».



Ovide, *Métamorphoses* (1385 env.),
Bibliothèque municipale de Lyon, Ms.742, f°97v, « Pallas allant voir tisser Arachné ».



Guillaume de Digulleville, *Le Pèlerinage de la Vie humaine* (deuxième tiers du XIV^e siècle), Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms.1130, f°007v, « Official de Moïse célébrant un mariage (L') »



Grandes chroniques de France (Paris, XIV^e-XV^e siècles), Paris, Bibliothèque Nationale, Fr.73, f°163, « Louis II le Bègue recevant les Regalia »



Heures à l'usage de Paris (vers 1410-1415),
Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.0469, f°038-vue 1, « Visitation »

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE. Le vocabulaire du vêtement et de la coiffure	19
Chapitre I. Termes génériques	22
A. Champ lexical "(se) vêtir" / "(s')équiper"	22
B. Champ lexical "vêtement" / "équipement"	56
C. Synthèse	97
1. Etymologie	97
2. Morphologie	98
3. Sémantique	100
a. Aspect synchronique	100
b. Aspect historique : quelques tendances du développement du vocabulaire	115
Chapitre II. Termes spécifiques	118
A. Costume civil	118
1. Vêtements de dessous	118
2. Vêtements de dessus	132
3. Coiffes et coiffures	174
4. Chaussures	212
5. Matériaux de fabrication	217
a. Etoffes	217
b. Pelleteries	239
6. Eléments et accessoires du costume	246
7. Manières de faire et appréciation du résultat	259
a. Technique	259
b. Ornement	262
B. Costume militaire	265
1. Protections du corps	265
2. Protections des jambes et des pieds	275
3. Protections de la tête et du cou	279
4. Protections des bras et des mains	289
5. Les armes	292
C. Synthèse	310
1. Etymologie	310
2. Morphologie	313
3. Sémantique	315
a. Aspect synchronique	316
b. Aspect historique : quelques tendances du développement du vocabulaire	336

DEUXIEME PARTIE. Le costume dans le monde de fiction	342
Chapitre III. <i>La Dame sublimée</i>	351
A. Portrait statique	355
B. Portrait en mouvement	362
C. Le costume des personnages féminins secondaires	368
D. Les romans arthuriens en vers du dernier tiers du XIII ^e siècle : le refus de la description	370
E. L'absence de descriptions dans les romans en prose	373
Chapitre IV. <i>Le chevalier en armure</i>	377
A. L'adoubement	380
B. Le chevalier habillé, le chevalier <i>despoillé</i>	383
C. Trois phases du combat	389
D. Le chevalier en civil	395
E. La mise en scène de soi dans la quête chevaleresque	399
Chapitre V. <i>Le vêtement et la connaissance du monde</i>	402
A. A la frontière de soi et du monde : le vêtement	402
B. Le vêtement et l'ordre	403
1. Le costume et le statut social	405
2. L'adéquation à la situation	407
C. Le vêtement et le désordre	410
1. Le déguisement	412
2. La nudité	424
3. Le vêtement et le sourire	433
D. Le vêtement et la communication	438
1. Le vêtement et le geste	440
a. Gestes de bienséance	440
b. Don de vêtements	443
2. Le vêtement et la parole : présences et absences	448
E. Le vêtement et le Temps	457
1. Les cycles de la vie	463
2. Le vêtement et l'Histoire	465
a. Mémoire collective	465
b. Histoire personnelle	468
F. Le vêtement et l'espace	472
G. Le vêtement et la Somme du monde	474
H. Toute la beauté de ce monde	478
1. La robe au superlatif: une esthétique de la lumière	478
2. Une robe médiévale: l'union des cinq sens	481
a. La vue	482
b. L'ouïe	485
c. L'odorat	488
d. Le goût	489
e. Le toucher	490
3. Le vêtement en fête	491
4. Invention d'une nouvelle esthétique vestimentaire	495

TROISIEME PARTIE. Poétique et sémiotique du vêtement	499
Chapitre VI. <i>Problèmes de poétique</i>	499
A. De la réalité à l'écriture : entre le topique et le figuratif	499
1. Fidélité à la réalité et aspiration à l'idéal	502
2. Au-delà du <i>topos</i>	508
B. Les rôles du vêtement dans le texte	512
1. La découverte graduelle du personnage	514
2. L'organisation temporelle de l'œuvre	516
3. L'intratextualité du vêtement	522
C. Le vêtement et le texte	526
1. Jeu poétique, jeu vestimentaire	526
2. Intertextualité du vêtement	530
Chapitre VII. <i>La sémiotique du vêtement</i>	533
A. Vêtement réel, vêtement écrit	533
1. Dénotation – connotation	536
2. Vêtement en tant que système significatif	537
B. Costume et communication	541
1. Code vestimentaire	542
2. Vêtement et autres systèmes de communication	543
C. Le vêtement en tant que fait de la culture	548
CONCLUSION	552
ANNEXES	559
INDEX	573
BIBLIOGRAPHIE	579
DOSSIER ICONOGRAPHIQUE	616
TABLE DES MATIERES	642