

LE LUXE, LE VETEMENT ET LA MODE A LA FIN DU MOYEN AGE ()*

Odile BLANC

Cette étude part de deux constatations.

La première est l'observation d'un luxe qui s'affiche avec d'autant plus d'éclat que la période est difficile. Les deux derniers siècles du Moyen Age, marqués par les guerres, les pestes, les famines et les conflits de pouvoir nous frappent en effet par leurs diversités et leurs contradictions.

Huizinga évoquant le train de vie des princes, parle d'«un mélange inconcevable de dévotion et de débauche». Louis d'Orléans, dont la réputation d'amatteur de luxe est célèbre, possède une cellule dans le dortoir commun des Célestins, où il vit une vie monastique et entend jusqu'à six messes par jour. Philippe le Bon est l'exemple-type du dévôt mondain, jeûnant au pain et à l'eau quatre jours par semaine et organisant par ailleurs des fêtes somptueuses qui font la renommée de la maison de Bourgogne. (1)

Ce curieux «sentiment de joie et de douleur mêlées» donne à la période une dimension tragique. Si certains ont le sentiment de vivre un siècle «horrible» (Eustache Deschamps et Jean Meschinot) (2), la plupart mènent une recherche passionnée vers un mieux-être; fêtes où l'invention et l'insolite sont les mots d'ordre d'un amusement raffiné, somptuosité parfois ostentatoire dans le vêtement, la parure, l'ornementation des demeures; repas dont l'idéal est celui d'une cuisine «déguisée», c'est-à-dire s'éloignant le plus possible de la rustique et monotone cuisine quotidienne et paysanne.

Ce mot de Froissart à propos de l'art culinaire s'applique parfaitement au vêtement et en particulier au vêtement de fête : ne dit-on pas que les participants sont vêtus de «robes déguisées» au moyen desquelles ils donnent d'eux-

(*) Résumé d'un Mémoire de maîtrise d'Histoire Médiévale, 1983, sous la direction de M.-Th. Lorcin.

mêmes une image nouvelle réservée à l'espace onirique et extra-ordinaire de la fête ? De fait le raffinement et le luxe font figure de fuite du quotidien : le faste, la gratuité et le gaspillage s'opposent de manière provocante à la misère.

La deuxième constatation est le vêtement comme manifestation représentative du luxe.

D'une part, le vêtement en rendant compte des manières de se vêtir propres à un groupe, s'inscrit dans l'histoire de la sensibilité en l'approchant sous des aspects très variés (quotidien ou festif, collectif ou particulier); d'autre part, ces audaces attirant les foudres des prédicateurs, permettent de mesurer son importance au sein du groupe. C'est donc un excellent paramètre capable de dresser le profil d'une société.

Par ailleurs, il est séduisant, compte tenu de l'importance actuelle du vêtement en tant que fait social et artistique, de voir quelle est la conception de ce phénomène dans une période antérieure.

Ces réflexions m'ont donc amené à m'interroger sur le vêtement dans ses rapports avec le luxe mais aussi avec la mode, d'où l'association des trois termes dans le titre.

Concernant la période choisie il paraît en effet difficile d'isoler la mode du phénomène de luxe, puisque l'invention en matière vestimentaire consiste moins dans la variation des styles que dans la nouveauté des accessoires, des matériaux, des manières de porter un vêtement, en un mot dans l'attitude même du porteur (le look ?) dont le mot d'ordre semble être profusion, gaspillage.

La mode des XIV^e et XV^e siècles est donc bien un fait social à part entière, la dimension subversive du vêtement s'intégrant dans un espace et une société donnés.

Le terme luxe, qui n'apparaît qu'en 1606, pose d'autres problèmes, et une étude sémantique semble nécessaire pour garder présent à l'esprit la relativité d'une telle notion.

Très tôt, le terme est affublé d'une connotation négative : il procède de la mollesse, de la fainéantise et surtout du péché entendu sous sa matérialité la plus courante : la luxure. Dès le XII^e siècle, luxe est rapproché, d'une part, de *luxi* (démis, ôté de sa place), d'autre part, de *luxuria* (exubérance, excès, volupté), filiation qui le désigne comme le synonyme de ce qui est hors du commun au-delà des nécessités quotidiennes et partant scandaleux. L'auteur du *Poème Moral* nomme explicitement le luxe vestimentaire luxure car la parure témoigne d'un soin trop vif accordé au corps.

Les moralistes admettent toutefois l'existence d'un «luxé légitime», témoin du flottement de la notion. Ainsi le train de vie luxueux des princes du sang, condamnable en soi, est parfaitement reconnu lorsqu'il contribue à exalter la magnificence royale, autrement dit le concept de souveraineté.

De fait, le luxe est généralement présenté comme un objet dont il faut user avec beaucoup de circonspection : artifice du malin, le vêtement de mode est par nature séduisant et pervers. Une telle conception révèle l'importance du fait vestimentaire et la nécessité d'étudier ce phénomène comme une donnée fondamentale de l'environnement où il s'enracine : une société du paraître où le vêtement est le signe visible de l'appartenance à une catégorie sociale.

LE FAIT VESTIMENTAIRE : UN SYSTEME

Cette étude se propose de présenter le vêtement comme un système à part entière, parfaitement intégré à la société et dont la situation par rapport aux autres activités contemporaines, tout comme ses variations propres, en fait un des éléments essentiels de la vie.

Il faut donc, à l'instar du congrès tenu en 1970 sur le thème «Vêtement et Société» (3) dégager le vêtement d'un carcan technologique — qui étudie uniquement les pièces d'habillement et leur évolution — ou philosophique — qui raisonne sur des concepts plus que sur des faits — pour l'envisager comme un fait social qui a une influence sur le monde dans lequel il s'inscrit : «le vêtement dans la société mais aussi la société dans le vêtement».

De fait, la démarche suivie vise dans un premier temps à décrire des types vestimentaires, c'est-à-dire ce qui demeure essentiel, permanent dans un vêtement, sans tenir compte des tendances de la mode ni des modifications de surface : il s'agit d'une description systématique qui nous permet, dans un deuxième temps, de décoder le réseau des relations qu'entretiennent les différentes pièces vestimentaires entre elles : leur disposition à l'intérieur du système vestimentaire, leur rôle, leur changement éventuel de fonction. Ensuite seulement on peut s'interroger sur l'imaginaire vestimentaire d'un groupe et faire intervenir le jeu des fantaisies personnelles, le choix des matières et des couleurs, en un mot ce qui fait du vêtement un élément particulier de l'univers onirique collectif.

La *forme* semble l'élément constitutif principal du système vestimentaire.

Pour la période considérée, elle revêt un aspect extrêmement statique, les changements qui affectent le vêtement ne bouleversent nullement la structure de base de la silhouette. Ainsi les miniatures du livre du Cœur — où le vêtement fait partie du symbolisme ambiant — tout comme celles des *Très Riches Heures*,

où l'imaginaire semble se donner libre cours, présentent des vêtements de coupe très simple et qui ne varient pas fondamentalement : la « base masculine » est le pourpoint ou la houppelande (vastes manches, plis devant et dos, taille marquée); la « base féminine » est la robe moulant le buste et s'évasant à partir de la taille.

Les différences que notre œil perçoit ne concernent en fait que les accessoires, autrement dit les différentes manières de porter un vêtement. Toutefois, les formes, si leur structure reste inchangée, ne signifient pas toujours de la même manière suivant les angles d'observation choisis. Dans nos exemples iconographiques (*Livre du Cœur*, *Très Riches Heures*, *Portrait des Époux Arnolfini*, *Adoration de l'Agneau Mystique*) les formes peuvent être étudiées à travers trois paramètres : la longueur, le volume et l'ajustement.

Regardant les miniatures du *Livre du Cœur*, nous sommes frappés par les variations extrêmes des longueurs qui réduisent le vêtement à deux types : le pourpoint court s'arrêtant sur le haut de la cuisse et dévoilant les jambes, gainées de chausses et parfois de hautes bottes; la longue robe tombe au sol, avec ou sans traîne, dissimulant le corps dans les plis de l'étoffe.

Dans les deux cas, la forme du vêtement est la même : taille marquée, manches très amples, plis répartis sur le devant et le dos. Seule la longueur distingue deux silhouettes, et partant deux personnages : Désir (serviteur du dieu Amour et compagnon du Cœur dans sa quête amoureuse) nous apparaît avec la grâce mutine d'un jeune noble à la silhouette effilée, mobile, aérienne; Honneur (prince médiateur entre Amour et Cœur) à l'allure hiératique d'un haut dignitaire, figé dans le tombé rectiligne et l'ampleur austère de sa longue robe. Ici la longueur a manifestement à charge de signifier la gravité qui sied à l'âge mûr, alors que la jeunesse est court vêtue.

Dans le portrait des Époux Arnolfini, la longueur des robes est accentuée par les lignes verticales des plis, qui étirent la silhouette et confèrent à l'ensemble un caractère imposant.

La robe du marchand, sombre, austère, lourde, semble pourtant animée d'un mouvement ascensionnel accentué par le geste du personnage — qui pointe majestueusement la main gauche vers le ciel —. Ce vêtement qui s'arrête à mi-jambes n'est pas long, il est vertical, issu de la droiture des fentes et de la raideur des plis qui le maintiennent en suspens au-dessus du sol. A ses côtés, la femme du marchand ramène à elle sa longue robe, geste qui tire l'ensemble vers le haut et allège le poids de la traîne ramassée à ses pieds.

Dans ce tableau, la longueur procède de la verticalité, de l'étirement que Brenninkmeier a comparé à l'élancement des cathédrales gothiques (4). Rien n'exprime mieux, en effet, la configuration de ces vêtements que ces termes

d'architectures décrivant une base élargie qui s'affine au fur et à mesure de la construction.

Tout comme la longueur, l'ampleur varie de manière extrême : tantôt elle tend vers l'agrandissement (type d'Honneur), tantôt vers l'ajustement (type de Désir), signifiant ainsi deux types de silhouettes désignant deux types de personnages.

Dans l'*Adoration de l'Agneau Mystique*, l'accent est mis sur le volume, qui fige d'une manière hiératique les deux personnages au premier plan. L'ampleur est monumentale, elle dissimule le corps d'une manière cependant différente pour chaque personnage.

Celui de gauche, vêtu d'un lourd manteau de drap, semble un bloc homogène, imposant, d'où émane une lourdeur infinie et une immobilité séculaire qui confère à l'homme un aspect sécurisant et un peu bonhomme. Celui de droite semble plutôt jaillir de son vêtement dont le drapé l'enveloppe de façon plus harmonieuse, lui conférant une autorité et une élégance particulières.

Le volume, appréciant la distance du vêtement par rapport à l'espace qui l'entoure, procède donc de l'autorité, donnant au corps une existence en fonction du cadre dans lequel il s'inscrit.

A l'inverse, l'ajustement, défini par Barthes comme «la distance du vêtement par rapport au corps», valorise le corps en tant qu'objet esthétique en même temps qu'il signifie la différence sexuelle. De la sorte, on peut dire qu'il procède d'une éthique de l'érotisme.

Désir représente la silhouette type du jeune noble : longue, mince, à la carrure très structurée accentuant l'étirement des jambes, toujours mises en valeur dans le vêtement masculin.

De la même manière, Fiance et Actente sont une représentation des types féminins du XV^e siècle : buste menu, taille fine très marquée et ventre proéminent.

Cette esthétique particulière qui met en valeur les jambes des hommes et le ventre des femmes semble déséquilibrer la silhouette, lui donnant un aspect fragile et instable, à l'image de l'art flamboyant de la fin du Moyen Age.

Le système vestimentaire étant conçu comme un ensemble de structures spécifiques et relationnelles, il convient de mettre en évidence leur *processus d'agencement* : le jeu des pièces internes et externes, le jeu des relations, des oppositions, des exclusions, etc... De la sorte, il est possible d'établir une sorte de morphologie de l'habillement.

Pour rendre compte de la situation des éléments dans le champ donné que représente le vêtement, j'ai choisi trois éclairages différents correspondant à

trois niveaux de perception du phénomène d'agencement : la symétrie, la superposition et l'émergence des dessous.

La symétrie apparaît d'une manière frappante dans tous les exemples iconographiques choisis. La robe du marchand Arnolfini est un modèle du genre, la régularité des plis conférant à l'ensemble une uniformité austère.

Rompant l'uniformité longiligne du vêtement, la ceinture vient couper la silhouette au niveau de la taille ou des hanches, jouant le rôle d'un axe autour duquel s'organise la symétrie ou la dissymétrie.

En effet, si le pourpoint de Désir est l'exemple d'une symétrie prenant la taille comme centre de gravité, les robes des personnages figurant dans les *Très Riches Heures* semblent bouleverser cet ordre : le bipartisme va à l'encontre de l'harmonie unitaire qui fait des personnages du *Livre du Cœur* des entités monochromes distinctes; les ceintures portées très bas sur les hanches ne signifient plus un point de gravité mais s'ajoutent à la richesse ornementale de l'ensemble, au même titre que les bijoux.

Si l'on observe la scène d'un peu plus près, on constate que cette dissymétrie n'est qu'apparente : elle fonctionne comme une perversion des codes de représentation traditionnelle dans le but de donner l'image d'un désordre au demeurant très étudié. Ainsi, ce refus des normes affiché par le personnage central, exemple raffiné de bipartisme, peut être vu comme un jeu habile d'assortiment, reflet d'une manière sans doute personnelle de se vêtir, mais non de nature à altérer profondément la symétrie.

Symétrique, le vêtement de ce personnage l'est par la régularité des pans coupés, le plissé uniforme du tissu, les motifs et les tons assortis, la bordure de fourrure qui court sur l'encolure, borde les pans de la robe et se retrouve dans le ton de l'écharpe.

De fait, le mot d'ordre de l'élégance résiderait dans la manipulation ingénieuse des codes traditionnels, phénomène analogue à ce que l'on nomme aujourd'hui la personnalisation d'un vêtement.

La superposition des pièces vestimentaires est un cas intéressant de la manière dont ces éléments se situent les uns par rapport aux autres : sont-ils affinitaires, dissonants ou simplement contigus ?

Les récits de joutes et tournois ne donnent pas beaucoup d'indications concernant la composition des tenues, les étoffes et l'ornementation faisant seules l'objet d'une description.

Les comptes sont une aide plus précieuse car, soucieux de consigner toutes les nouvelles pièces d'habillement circulant dans la maison royale, ils énumèrent

chaque composante des robes, comprises jusqu'au XVe siècle comme un ensemble de trois à six pièces, les garnements. Ainsi pour Noël 1316, Philippe le Long porte une robe de quatre garnements en «marbré mêlé de vert» composée d'un manteau à fond de cuve (en forme de cloche), d'un surcot ouvert, d'un surcot clos et d'un chaperon. La reine Jeanne de Bourgogne est vêtue d'une robe de cinq garnements en écarlate rosée, à savoir un manteau, un surcot ouvert, un surcot clos, une chappe et un chaperon (5).

Dans notre inventaire iconographique la superposition la plus fréquente est celle de la houppelande et de la cotte.

Le portrait des Époux Arnolfini est un exemple particulièrement riche. La houppelande est ici portée par le marchand sous une forme courte appelée haincelin, et par sa femme, sous une forme longue très ouvragée qui se généralise chez les femmes à partir de 1390. Ce type annonce déjà la robe proprement dite, c'est-à-dire un vêtement à la taille marquée, mais les manches semblent confondues avec le corps du vêtement.

La cotte, visible par les ouvertures des manches, se porte indifféremment comme vêtement de dessous ou d'intérieur. Sa forme très simple suit la ligne du corps en s'évasant à partir de la taille. La femme du marchand en porte un type très raffiné vraisemblablement en soie d'Italie, et le point de contact avec la houppelande est délicatement souligné par le pourfil de létisse, qui marque la différence de tons (houppelande verte, cotte bleue) tout en soulignant l'intensité identique des deux coloris. Le travail ornemental de la manche (fourrure et broderie) n'est-il pas en partie destiné à attirer le regard sur la cotte, d'une richesse de matériau semblable à celle de la houppelande ? Autrement dit le vêtement de dessus n'a-t-il pas à charge de signifier l'émergence de celui de dessous ?

La «dialectique du dessus et du dessous» (Barthes) est un cas particulier de superposition qui reflète le rapport ambigu du vêtement de dessous avec celui de dessus d'une part, le rôle fondamental des ouvertures d'autre part.

Une miniature du *Livre du Cœur* nous montre un exemple où le vêtement de dessous est apparent : Fiance et Actente ont enlevé leurs robes, paraissant en cotte dont les manches courtes et le laçage négligé révèlent la chemise.

Dans ce jeu du caché et de l'apparent, l'ouverture joue un rôle capital : point de rupture avec le vêtement de dessous, elle découvre furtivement une intimité, suggérant de fait la nudité, tout en la rendant impossible par l'éventualité d'une fermeture.

Cette ambivalence du vêtement exprimée par Barthes comme un «mixte suspendu d'apparent et de caché», est très nette dans le vêtement de la fin du

Moyen Age, dont les déchiquetures et artifices ornementaux sont autant de béances destinées à mettre en valeur le vêtement de dessous.

DIMENSION SYMBOLIQUE DU FAIT VESTIMENTAIRE

L'approche du système vestimentaire cherche avant tout à mettre en évidence des structures relationnelles. Il importe aussi de présenter cet ensemble dans son rapport avec l'imaginaire, comme une symbolique parfaitement intégrée à l'aire culturelle où elle s'enracine. En d'autres termes, il s'agit d'élaborer une poétique du vêtement à partir de deux variantes, la matière et la couleur, et de repérer la fonction symbolique du vêtement à travers l'exemple du vêtement de fête.

Selon Barthes, la *matière* est un variant fondamental qui permet d'apprécier le vêtement par son poids, sa souplesse, son relief, sa transparence. Ici le thème est traité sous deux aspects les plus extrêmes : la pesanteur et la légèreté.

Dans les exemples iconographiques choisis, il est frappant de constater l'association des étoffes épaisses avec des personnages de haut rang. Ainsi le marchand Arnolfini est vêtu d'une houppelande de velours sombre, matière noble qui évoque sa richesse et son élégance; les personnages de *l'Adoration de l'Agneau Mystique* sont enveloppés dans leurs manteaux de drap, épaisseur douillette qui convient très bien à leur respectabilité d'hommes sages.

Les récits d'entrées royales signalent une utilisation fréquente de matériaux épais. Lors de leur entrée dans une ville les rois choisissent des étoffes généralement très riches (draps d'or et de soie) dont l'emploi est réservé aux manifestations officielles : en 1431 le roi est vêtu de drap d'or, en 1437 de velours et en 1461 de damas (6). Le drap d'or, fait de fils d'or tissés de soies de couleur, est une matière très raide qui ne s'emploie guère que dans les tenues d'apparat des princes. De la même manière, le damas est un drap de soie qui a énormément perdu de sa valeur à la fin du Moyen Age : en utilisant des matériaux traditionnels dont l'usage est de plus en plus circonstancié, les rois ne montrent-ils pas la volonté de rester fidèles à des traditions qui font d'eux des personnages hors du commun, intemporels ?

Le velours est un autre matériau de ce type mais beaucoup plus souple, très prisé chez les nobles comme chez les riches bourgeois. Aux joutes de Nancy et de Chalons (1444 et 1445) cette étoffe est nettement majoritaire, déclinée dans des tons subtils et des qualités variées. (7)

L'engouement pour le velours réside peut-être dans son aspect mat, lisse, légèrement soyeux, où les couleurs ont un éclat sombre et flatteur et qui permet de grandes variétés de formes et d'ornementation. Parmi les étoffes épaisses,

seul le velours a cette souplesse et cette apparence neutre qui signifie l'opulence et la richesse d'une manière discrète et raffinée.

De fait, l'épaisseur d'une étoffe tout comme le volume signifie l'autorité de façon totale : elle rehausse la dignité d'un rang ou d'une fonction en conférant au personnage une majesté altière (drap d'or porté par les souverains) ou en désignant la richesse comme gage de respectabilité (velours), procédant ainsi de la morale de l'Honnêteté.

A l'inverse, les vêtements procédant du vapoureux, de l'aérien, ne sont pas des vêtements de cérémonie mais plutôt des vêtements de fête.

La miniature des *Très Riches Heures* offre un bel exemple de souplesse du matériau, alliée à une grande finesse : étoffes drapées sur les épaules, souplesse des plissés qui épousent les mouvements des personnages, tombés lâches des manches découvrant le vêtement de dessous, mollesse des chapeaux dont l'équilibre semble sans cesse menacé, réversible. La légèreté évoque ici l'instabilité, la fragilité, thème cher à l'univers romanesque où le vêtement a une essence extra-humaine. Ainsi les héroïnes de Jean Renart sont vêtues d'étoffes dont la fabrication procède de la magie, qui sont faites pour un seul être, et dont la description même semble échapper au narrateur :

D'un drap què une fée ouvra
Fu vestue l'empereriz;
.....
De fil d'or et de soie ensemble
Ont la robe si belle cousue
Com s'elle fust ainsi tissue,
Car l'œuvre com devant y pert;
Si sont li quartier si apert,
Ou les images sont pourtaictes
Com s'elles fussent arsoir faitces :
N'y a ne piéce ne chantel. (8)

Ce vêtement participe à la nature surhumaine du héros, il procède du rêve du sans couture et tend vers la transparence, c'est-à-dire vers le degré extrême de légèreté où le vêtement disparaît.

L'autre variant choisi, *la couleur*, établit un code de correspondance entre la gamme des coloris et les caractères humains, les «humeurs» des traits.

Au XVe siècle, Sicille, héraut du roi d'Aragon Alphonse V, entreprend de codifier les couleurs dans un ouvrage intitulé «*Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises*». (9) Avec une minutie extrême il établit des correspondances entre les couleurs, les qualités morales, les âges de la vie, les tempéraments

ments et caractères, les saisons, les planètes, les pierres et jusqu'aux jours de la semaine. La seconde partie de l'ouvrage, article de mode fort amusant, est une réglementation de l'emploi des couleurs «selon les qualités des personnes», l'auteur proposant un type d'«habit moral» définissant le profil psychologique de l'honnête homme. Ce traité procède de fait du manuel de savoir-vivre, la classification s'attachant à informer les lecteurs de la signification exacte des couleurs afin qu'ils en usent à bon escient.

Cette démarche formaliste se retrouve semble-t-il dans le *Livre du Cœur* : pour illustrer un itinéraire amoureux les miniatures utilisent le vêtement et les couleurs comme un langage allusif connu de tous. Ainsi Amour, responsable des maux du héros, est vêtu de bleu azur et de rouge sombre, couleurs de l'amour et de la science, de la «hardiesse» ou «haultesse»; Désir, fidèle ami du Cœur, est tout en blanc, couleur de la justice et de l'espérance; Honneur, médiateur des héros auprès du Dieu est vêtu de rouge, couleur indiquant sa noblesse mais aussi sa tempérance.

Il serait abusif de généraliser ce symbolisme aussi subtil qu'artificieux, et de le réduire au formalisme des traités. La classification est un jeu, fort prisé à la cour des seigneurs. Témoin cette poésie de l'Arioste décrivant des cavaliers sarrazins s'appêtant à jouter, dans laquelle la couleur est l'expression du langage amoureux (10) :

Celui qui montre à la femme aimée
par des couleurs sa joie ou sa douleur.
Celui qui montre par la couleur de
son panache ou par celle de son bouclier
si l'amour lui sourit ou le repousse...

Les joutes de Nancy et de Chalons sont un exemple où la couleur, tout comme le matériau qui lui est étroitement associé, est un élément important du jeu chevaleresque, les participants puisant dans les correspondances symboliques des couleurs la matière d'un thème qu'ils conservent parfois durant toute la fête.

Ainsi Nancy est une véritable fête de la couleur avec une gamme très étendue de coloris aux tons flatteurs si l'on en croit Sicille : vert (amour, «lyesse»), cramoisi («haultesse, prouesse et hardiesse»), violet (loyauté, amitié), pourpre (abondance de biens, grâce de Dieu et du monde), jaune (richesse, noblesse), bleu (loyauté et science). Trois individualistes choisissent le bipartisme, ce qui donne lieu à des interprétations mettant en évidence la fantaisie extrêmement codifiée : vert et violet («amoureuse lyesse»), violet et tanné, bleu et tanné («patience en ses advesitez»).

Outre la matière et la couleur, l'héraldique est une réserve inépuisable

offerte à l'imagination des seigneurs, qui allient les règles strictes des armoiries à leurs fantaisies personnelles. Ainsi à Nancy on remarque la variété des motifs empruntés à la faune et à la flore, ainsi que des motifs géométriques à la symbolique parfois obscure (larmes d'or).

Le vêtement du chevalier Cœur est un exemple parfait où l'héraldique sert de support à une symbolique : pour résister aux coups de Refus et de Désespoir, Cœur revêt le haubert de Plaisance, ceint une épée d'acier «tranchant et acéré, fait et forgé de treshumbles regrestes et prières... trempé en larmes de pitié»; son écu est «d'esperance pure, large, grant et plantureux, à trois fleurs de n'oubliez mye et bordé de doloreus souspirs»; son heaume est «timbré de fleurs d'amoureuses pensées», et le sommet s'orne d'un cœur ailé, représentation allégorique du personnage qui se répète sur la housure de son cheval (11).

D'autres thèmes animent ce merveilleux chevaleresque moribond, qui cherche dans son passé ou dans ce qui l'entoure le souvenir d'une splendeur perdue.

Les pays lointains sont prétexte à de véritables reconstitutions, l'Orient étant un réservoir de rêves pour les Occidentaux. Ainsi la maison d'Anjou est célèbre pour ses «thèmes turcs» : aux joutes de Saumur les tenants sortent d'un «chasteau artificiel» précédés de «deux estafiers turcs habillez a leur mode avec des longues vestes et des turbans de damas incarnat et blanc qui menaient chacun un véritable lyon» (12).

La nature inspire aussi des thèmes reflétant un certain idéal bucolique : au XVe siècle on se plaît à représenter des scènes champêtres, à organiser des joutes pastorales : Pas de la Pastourelle vers 1445, Pas de la Bergère le 1er Mai 1449, Pas de la Dame Sauvage en 1469. Ces compositions sont très proches des «bergeries» du XVIIe siècle, la mise en scène constituant l'essentiel de l'amusement chevaleresque, dont le rituel se fait de plus en plus complexe et de plus en plus figé.

DYNAMIQUE DU VETEMENT PORTÉ

Si les ressorts de l'imagination chevaleresque nous paraissent relever d'un immobilisme bloqué sur son passé, le vêtement n'est en aucun cas figé. Au contraire, il semble puiser dans les traditions les thèmes mêmes de son renouvellement qui, enrichis de l'apport des initiatives privées, en font un élément dynamique de la société. Le problème reste de savoir comment une nouvelle manière de se vêtir est reconnue par le groupe social comme un fait vestimentaire, autrement dit comment fonctionne le phénomène de mode.

Pour la période qui nous intéresse la diffusion des modes semble largement

tributaire du milieu des cours et des marchands, territoire clos hors duquel nous avons peu d'informations concernant la manière de se vêtir.

Le milieu des cours nous est fort bien décrit par les récits de joutes et tournois, qui sont une véritable gazette des modes où l'on apprécie beaucoup plus la composition des cortèges que le combat proprement dit. De fait, le tournoi est moins une compétition d'armes qu'un amusement mondain où les participants rivalisent d'élégance et de nouveauté.

Les chroniques nous transmettent fort bien le climat d'émulation qui règne dans ces fêtes, où chacun se doit d'être plus somptueux que son voisin. Témoin le récit que fait Matthieu d'Escouchy de l'entrée de Charles VII à Rouen : «souffisamment habilliez», «bien en point», indique une allure tout à fait honorable et rien de plus; «moult bien habilliez», «en moult bel estat», «haultain et bon estat», «habilliez grandement», signale un enthousiasme plus vif et nettement approbateur; «mieulx en point que tous les autres» trahit déjà, plus qu'une préférence marquée, un jugement de valeur; enfin «celui qui eut bien sa part du bruit et des regards de la journée» livre l'opinion du public, dont l'appréciation favorable a valeur de sanction définitive (13).

Il n'est pas exagéré de croire que ce vif souci du paraître conditionne en partie une carrière mondaine. Ainsi le dauphin est célèbre pour son goût immo-déré des broderies, René d'Anjou pour ses exotismes et Philippe le Hardi pour ses fantaisies ruineuses : à l'occasion de la venue d'Isabeau de Bavière à Paris, il se fait confectionner un «pourpoint à sonnettes» brodé d'une quarantaine d'agneaux et de cygnes de perles; au cours de la journée il revêt en outre quatre autres robes de velours décorées de fleurs et de pierres précieuses et une robe aux manches d'aubépines et de moutons en perles (14).

Certes, il s'agit là de fantaisies princières mais qui donnent le ton, si l'on en juge la minutie avec laquelle ces faits sont rapportés. Certains princes vulgarisent des faits vestimentaires particuliers, tel René d'Anjou qui fait preuve de beaucoup d'initiatives dans la diffusion des modes : en 1477/78, la cour d'Anjou est sous influence ibérique et les princesses adoptent les «coueffes de Valence chargées toutes d'orfaverie et floretes d'or»; la mode italienne marque le milieu du XVe siècle et le roi offre à ses familiers des jaquettes et autres vêtements à «l'ytalienne»; l'influence orientale est omniprésente, les «turqueries» devenant la caractéristique de la cour sous le règne du roi René (15).

L'adoption des modes étrangères si elle est le résultat des engouements d'un prince, met également en lumière le rôle des échanges dans la diffusion des modes : la mode turque à la cour d'Anjou se répand parallèlement avec l'installation du roi en Provence et le développement des relations avec l'Espagne. De la même manière, la mode ibérique est facilitée par des relations suivies

avec l'Espagne, d'où on importe des vêtements tout faits : en 1477/78 les comptes mentionnent souvent le nom du pelletier Pierre d'Espagne qui fournit l'entourage du roi en samarres, «autrement diz peliçons à la faczon d'Espagne», fourrés de gris et d'agneau blanc (16).

Les initiatives des princes dépendent donc étroitement de leurs fournisseurs qui satisfont la demande tout en influençant le marché par l'introduction de nouveaux matériaux ou de nouvelles façons de se vêtir.

Ainsi les XIV^e et XV^e siècles doivent beaucoup à la technique et à l'ingéniosité des marchands vénitienx et lucquois qui produisent très vite leurs propres soieries et contribuent à la diversification de la confection en mettant à profit la vaste gamme de coloris nouveaux apportés par les teintures et les mélanges de fils différents. Cette production est facilement diffusée grâce à un trafic régulier avec les marchés étrangers et les foires de Champagne, Bourges et Paris (17). De fait l'engouement pour les soieries est en grande partie imputable au milieu marchand, bientôt vêtu plus somptueusement que les seigneurs. (ex. : Arnolfini).

La variation des modes dépend tout aussi étroitement des lois du marché. Ainsi un produit recherché, donc rare, est coûteux (telles les martres à la fin du XIV^e siècle), alors qu'un produit courant est de moindre valeur (tel le menu vair au XV^e siècle). De fait la rareté est le gage du caractère de luxe d'un produit : les éléments recherchent «la chose rare, précieuse, originale, qui ne doit pas devenir courante» (18). La mode des XIV^e et XV^e siècles serait-elle l'équivalent de la haute couture actuelle ?

Déterminée par les lois de l'offre et de la demande, la mode peut également être le résultat d'une politique marchande. C'est le cas des agneaux noirs, produit de luxe à la pointe de la mode au XV^e siècle car les marchands italiens, dans le but de concurrencer les Hanséatiques, commercialisent une production locale portée jusque là par les couches modestes de la population (19).

Détenteurs des matières premières et de l'orientation du marché, la bourgeoisie marchande étale sa richesse nouvellement acquise, dans sa parure sans toutefois innover : la manière bourgeoise de se vêtir, si l'on peut dire, est calquée sur celle de la noblesse. Ce mimétisme traduit tout à fait l'ambition principale de cette catégorie sociale : se faire reconnaître et admettre parmi la noblesse traditionnelle. L'invention vestimentaire apparaît donc plutôt comme un loisir noble.

Certains princes jouent un rôle actif non seulement dans la création mais aussi dans la transmission des modes : en 1387, le duc de Touraine envoie en Allemagne un patron de pourpoint; plus tard René d'Anjou envoie à Louis XI des «draps de Turquie» et un patron de pourpoint, tandis que les «roys de

Boune et Bougie» (Maroc) reçoivent deux «cabassetz» ornés de «89 boulhons d'argent doré et boucles» (20).

Toutefois, on ne trouve aucune mention de spécialistes en matière de mode, équivalent de ce que l'on nomme aujourd'hui des créateurs.

En fin de compte l'intérêt pour la mode ne dépasse guère le cadre princier, le prince faisant figure de promoteur et ayant à son service d'une part les fournisseurs, d'autre part les artisans chargés de la réalisation des vêtements : le métier de tailleur et de couturier, loin de désigner un créateur indépendant, n'est qu'une fonction particulière de la condition de valet de chambre.

L'ÉTHIQUE DU XV^e SIECLE : GASPILLAGE ET SUBVERSION

Cette mode qualifiée d'immorale et de scandaleuse par les moralistes, a sans conteste un caractère politique dans le défi qu'elle représente pour l'ordre traditionnel.

Les changements survenus aux environs de 1340 méritent bien le nom de révolution (21).

Jusqu'alors les vêtements étaient très simples : constitués d'une seule pièce ils s'enfilaient par la tête, formant une sorte de sarrau tombant aux chevilles. Vers 1340 le vêtement raccourcit et s'ajuste à la taille, nécessitant une ouverture. Le scandale réside bien, outre dans le raccourcissement spectaculaire, dans cet ajustement qui change totalement la manière de se vêtir. Dès la fin du XIII^e siècle d'ailleurs, l'abbé Gilles de Muisi dénonce les lacets et les boutons comme un «signe de putaille», opinion qui reste longtemps fort vivace (22).

Les miniatures du *Livre du Cœur* illustrent parfaitement cette nouvelle esthétique du court et de l'étroit : Désir porte un court vêtement mettant en valeur les jambes et la taille, l'ampleur demeurant très structurée aux épaules. Dans un manuscrit, postérieur d'une quarantaine d'années au précédent, Désir porte un type de pourpoint beaucoup plus ajusté, très en vogue à la fin du Moyen Age. Il s'agit de la cotte hardie ou jaque, apparue en Italie et en France vers 1340 et décrite ainsi par F. Boucher : «Ses particularités consistaient en un rembourrage qui bombait la poitrine et marquait une taille fine, ainsi qu'en une ceinture d'orfèvrerie portée très bas au-dessous de la taille; les manches étaient boutonnées sur l'avant-bras». Le pourpoint de Charles de Blois conservé au Musée des Tissus de Lyon en est l'exemple-type.

Révlant le corps, et partant la différence sexuelle, le vêtement adopté par les hommes de la fin du Moyen Age est bien une nouvelle étape indiquant une esthétique et un esprit nouveaux, annonciateurs des temps modernes. Sa diffu-

sion dans toute l'Europe occidentale et au même moment lui donne la dimension de fait de société reflétant les mutations profondes de la période. Dans son article, F. Boucher s'interroge sur les causes de cette extension.

Elle coïncide avec le renouveau de la pensée qui, à partir du XIV^e siècle, s'affranchit progressivement de la tutelle ecclésiastique. S'intéressant moins à l'universel qu'à l'homme, cette émancipation intellectuelle s'oriente de fait vers le réalisme : « Dans cette atmosphère dominée par la recherche croissante de la forme et du sens de l'action, le portrait se précise, la forme tend à l'épaisseur, le sens plastique s'affirme ». (Boucher). Ainsi se fait jour, dans le domaine qui nous intéresse, l'idée d'un vêtement qui répond moins à des normes de nécessité (comme l'était le sarraut du XIII^e siècle) qu'à un souci esthétique. Le vêtement peut, dès lors, être conçu comme une manifestation de la pensée et de l'art ou, en d'autres termes, une conséquence logique de l'évolution des styles. C'est ainsi que Van Thienen compare la tendance à l'étirement des formes vestimentaires à l'élanement des cathédrales gothiques. De la même manière il mais en parallèle le vêtement de la Renaissance avec l'avènement du « règne de l'ampleur et de l'horizontal » (23).

Le caractère de défi qui donne au fait vestimentaire, situé dans l'ensemble des activités contemporaines, une dimension politique, trouve son expression de deux manières, qui s'opposent toutes deux à la misère des temps et aux reproches des moralistes.

La première expression du défi à l'ordre traditionnel réside dans l'exagération de certaines pièces qui opèrent de la sorte un véritable redécoupage du corps.

Ainsi les manches s'allongent et s'élargissent au point qu'il est difficile de les distinguer du corps du vêtement. Leur fonction de manches se réduit à une profonde ouverture, généralement très ornée, qui est moins destinée à couvrir le bras qu'à mettre en valeur le vêtement de dessous. La robe de l'épouse Arnolfini, où la manche ramène à elle tout le travail ornemental de l'étoffe, ainsi que les modèles de manches extrêmement découpées représentées dans les *Très Riches Heures* sont des exemples caractéristiques : sous des aspects variés, la manche est un élément dynamique du vêtement de mode.

Les traînes sont aussi une autre particularité des nouveaux goûts de l'élite. Elles horrifient les moralistes d'une part par le rapprochement possible avec l'appendice des animaux, d'autre part par le gaspillage éhonté dont elles font montre. Ce dernier grief me semble être le plus déterminant dans le changement subi par cette pièce vestimentaire. A l'origine, signe de la souveraineté, la traîne devient, à partir du XIII^e siècle, signe de luxe tapageur. L'exemple type est la robe de l'épouse Arnolfini : ajoutant à la somptuosité d'un vêtement

des mètres de tissus supplémentaires doublés de létisse comme le corps de la robe, la traîne exprime parfaitement l'opulence du porteur, qui étale le surplus d'une richesse confortablement établie et se targue d'une inutilité superbe réservée jusqu'à présent à la noblesse.

L'étirement de la silhouette se marque enfin dans l'allongement des chaussures chez les hommes d'une part, dans la hauteur des coiffures chez les femmes d'autre part.

Ces deux accessoires donnant au vêtement son sens final, apparaissant surtout comme un défi aux lois de l'équilibre : les pointes des chaussures (poulaines) sont parfois si effilées qu'elles sont soutenues par des baleines; les atours féminins s'élèvent de plus en plus hauts et s'ornent de voiles au point d'être une gêne pour les élégantes.

Cette instabilité se marque de la même manière dans l'extension des volumes en largeur. Ainsi les plaisances et autres bonnets masculins très en vogue à la fin du Moyen Age (la miniature des *Très Riches Heures* en présente quelques modèles) sont calqués sur le modèle du turban, savant drapé dont l'équilibre semble sans cesse menacé : comment ne pas voir dans l'accentuation des lignes verticales tout comme dans le goût pour la souplesse sinon la mollesse de certaines formes, l'aspiration à une nouvelle manière de se vêtir, qui exprime d'une part les inquiétudes de la période, d'autre part la réaction à l'immobilisme et à la rigidité des modes antérieures ?

La deuxième expression de ce que j'appelle « défi à l'ordre ancien » procède du goût pour l'étalage des richesses, à la limite de l'ostentatoire, qui s'exprime dans l'ornementation des vêtements, en particulier à travers les broderies et les doublures.

Les broderies sont de véritables objets précieux, réalisés en perles, pierres, fils d'or et de soie. Leur coût très élevé opère une sélection en quelque sorte naturelle, car seuls les plus fortunés en usent : pour l'année 1352 (au lendemain de la défaite de Poitiers), le dauphin dépense 1.500 livres en broderies, destinées à orner ses vêtements, ce qui lui est du reste sévèrement reproché par son oncle (24).

Les motifs, inspirés pour la plupart du végétal, allient l'héraldique et la fantaisie personnelle du porteur, témoin le pourpoint porté en 1389 par Philippe le Hardi :

«... un pourpoint de veluau vermeil
garni de plusieurs pièces d'or ferues
en estampes enguise de losanges et quarres.
Il y avait au demi corps de ce pourpoint
en haut quarante brebis et quarante cygnes

de perles; chaque brebis avoit une sonnette
pendue au col et chaque cygne en tenoit une
au bec. Ce pourpoint avoit soixante dix huit
fleurs d'or esmaillées de rouge clair.» (25)

Au même titre que les broderies, les doublures sont un indice sûr de la richesse et du goût du porteur. Les Époux Arnolfini, par exemple, doublent leurs robes de martre zibeline pour le marchand, de létisse pour sa femme, fourrures de luxe dont la noblesse essaie en vain d'en limiter l'usage.

La doublure de fourrure, surtout lorsqu'il s'agit d'une qualité précieuse, est la finition élégante du vêtement de mode. Son emploi augmente d'ailleurs considérablement entre 1316 et 1450 : une robe de Philippe V utilise 1.598 menu vairs, une de Jean le Bon 2.554, une de Charles VI 4.568 (26).

Au XIV^e siècle, cependant, la fourrure subit la concurrence des soieries, qui doublent le vêtement d'une manière plus légère et permettent des alliances de matériaux plus variées, comme le montrent les énumérations fréquentes de draps précieux.

Parmi les soieries les plus utilisées dans les doublures de vêtements on trouve le cendal, le tiercelin (variété plus fine) et le velours, étoffe de plus en plus recherchée. A partir de 1420 le luxe se porte nettement sur la soie, et dans l'ordre de la valeur comme dans celui de la cherté, les fourrures et les soieries se disputent la préséance sans avantage pour les unes ou pour les autres : une doublure de zibeline a la même puissance évocatrice qu'une doublure de drap d'or ou de soie.

En fin de compte, le fait vestimentaire des XIV^e et XV^e siècles se dégage progressivement d'un carcan, celui de la tradition et de la morale, pour devenir prétexte à une recherche esthétique autant qu'à une revendication sociale, voire politique : le phénomène de mode naît de l'affirmation de l'individu.

NOTES

- 1 – Huizinga *Le Déclin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1948, p. 216-217.
- 2 – Eustache Deschamps cité dans Huizinga, *op. cit.*, p. 41; Jean Meschinot, *id.*, p. 42, extrait p. 1.
- 3 – *Vêtement et Société, Actes des journées de rencontre des 2 et 3 mars 1970*, Laboratoire d'Ethnologie du museum d'histoire naturelle, Paris, 1981.
- 4 – I. Brenninkmeier, *The Sociology of Fashion*, thèse de la Faculté de Droit, Économie et Sciences Sociales, Winterthur, 1962.
- 5 – Premier compte de Geoffroi de Fleury (1316) dans Douët d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Soc. de l'histoire de France, Paris, 1851, p. 3-76.
- 6 – B. Guinée et F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968.
- 7 – Guillaume Leseur, *Histoire de Gaston IV comte de Foix*, Chronique inédite publiée pour la Soc. de l'histoire de France par Henri Courteault, Paris, 1893, 2 vol.
- 8 – Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, Ed. Champion, Paris, 1962, p. 163, v. 532 sq.
Id., *Galeran de Bretagne*, Ed. Champion, Paris, 1966, v. 6754.
- 9 – Ed. Cocheris, Paris, 1860.
- 10 – Cité par Rosita Lévi-Fisetzky, «La couleur dans l'habillement italien», dans *Actes du 1er Congrès international d'histoire du costume*, Venise 31 août-7 septembre 1952, Milan, 1955, p. 150 sq.
- 11 – *Le Livre du Cœur d'amour épris*, Ed. Philippe Lebaud, Paris, 1981, folio 5, p. 16.
- 12 – Françoise Pignonier, *Costume et vie sociale : la cour d'Anjou (XIV^e-XV^e s.)*, Mouton, Paris, 1970, p. 70.
- 13 – Mathieu d'Escouchy, *Chroniques (1444-1452)*, Ed. G. du Fresne de Beaucourt, Soc. de l'histoire de France, Paris, 1863, vol. 1, p. 237-238.
- 14 – Cité dans Charles Commeaux, *La vie quotidienne en Bourgogne au temps des ducs Valois, 1364-1477*. Hachette, Paris, 1979.
- 15 – Pignonier, *op. cit.*, p. 184.
- 16 – *Comptes et Extraits des mémoires du roi René, Mémoires pour servir à l'histoire des arts au XV^e s.*, Ed. Lecoy de la Marche, Paris, 1873, p. 229.
- 17 – F. Boucher, *Histoire du Costume*, Flammarion, Paris, 1965, p. 213.
- 18 – Robert Delort, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age*, thèse de Doctorat, 2 vol., Paris, 1978.
- 19 – Pignonier, *op. cit.*, p. 122.
- 20 – Pignonier, *op. cit.*, p. 211.
- 21 – Cf. l'article de Boucher, Les conditions de l'apparition du costume court en France

vers le milieu du XIV^e siècle; *Recueil des travaux offerts à M. Clovis Brunel* dans Mémoires et documents publiés par la Soc. de l'École des Chartes, 1955, n^o XII, p. 183.

- 22 – Cité dans Langlois, *La vie en France au Moyen Age*, Hachette, Paris, 1926, p. 356.
 23 – Van Thienen, cité par Boucher, art. précédemment cité, p. 184.
 24 – Cité par Fiponnier, p. 301-302.
 25 – Cité par Commeaux, *op. cit.*
 26 – Delort, *op. cit.*, vol. 1, p. 426-427.

PAGES SUIVANTES, FORMES FIGURÉES D'APRES :

- Pl. 1 – Portrait des Époux Arnolfini, Van Eyck, 1434. Les Classiques de l'Art, Flammarion, Paris, 1969.
 Pl. 2 – Très Riches Heures du duc de Berry, (détail) XV^e siècle.
 Pl. 3 – A : Le Livre du Cœur d'amour épris, folio 33, p. 4, *op. cit.*
 B : Polyptique de l'Agneau Mystique, Adoration, (détail), Van Eyck, *op. cit.*





