



Universidad
de La Laguna Facultad de Humanidades
Sección de Filología

Grado en Estudios Francófonos Aplicados

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Lucrece dans *Le Roman de la Rose* de Jean de
Meun :
du mythe à la mode à travers les manuscrits

Sonia Ruiz Pérez

Tutor : Dulce M^a González Doreste

Departamento de Filología Clásica, Francesa, Árabe y
Románica

La Laguna, junio de 2016

Table des matières

Résumé	5
1. Justification	7
2. Objectif	9
3. Méthodologie	11
3.1. <i>Le Roman de la Rose</i>	11
3.2. <i>Les manuscrits choisis</i>	12
4. Du mythe à la mode	17
4.1. <i>L'histoire de Lucrèce</i>	17
4.2. <i>Lucrèce dans « Le Roman de la Rose »</i>	19
4.3. <i>Iconographie</i>	20
4.3.1. Coiffures, accessoires et chaussures	21
4.3.2. Vêtements et tissus	27
5. Conclusion	37
6. Bibliographie	39
7. Annexes	41

Résumé

Pensar en la moda nos lleva siempre a tiempos recientes, normalmente no miramos más allá de finales del siglo XIX o principios del XX, ya que inevitablemente asociamos « la moda » al « prêt-à-porter » y a la fabricación masiva de ropa. Pero sus orígenes se remontan a mucho tiempo antes, alejándose de la frivolidad con la que hemos despreciado y admirado la moda al mismo tiempo. Nunca imaginamos que estos remotos orígenes se encuentren en la Edad Media, al igual que tampoco somos conscientes del poder que esta ha ejercido en el establecimiento de las diferencias sociales, morales y económicas entre el hombre y la mujer.

Relacionando un fragmento del texto de una de las obras literarias más importantes de la Edad Media francesa : el *Roman de la Rose*, centrado en uno de los *exempla* de mujer contenidos en su segunda parte, la violación y el suicidio de Lucrecia, y la imagen que las miniaturas de algunos manuscritos conservados nos ofrecen de ella y de su indumentaria, nos adentramos en un estudio de la Francia medieval y de sus costumbres vestimentarias. Dentro de ellas analizaremos especialmente las relativas a la vestimenta femenina : sus peinados, sus accesorios, sus joyas, su calzado, su ropa y las telas que la conforman. Trataremos, así, de ver cómo estas han conformado la identidad femenina y su posición dentro de una sociedad tradicionalmente patriarcal, y su influencia en la sociedad en la que vivimos hoy en día, que aparentemente comienza a liberarse de las ataduras del género.

Palabras clave :

Historia y civilización francesas, Literatura medieval francesa, *Roman de la Rose*, Relación texto-imagen, Moda.

1. Justification

Le « Grado de Estudios Francófonos Aplicados » a été conçu comme une licence pluridisciplinaire ayant comme base la langue, la culture et la civilisation françaises et francophones. L'étude de la littérature française et francophone est un des piliers de ce « Grado ». On y trouve trois matières d'histoire littéraire : « Grandes obras de la literatura francesa I » (désormais GOLF I), on y étudie la littérature française dès ses origines, au moyen âge, jusqu'au XVIIIe siècle ; « Grandes obras de la literatura francesa II », où l'on s'approche de la littérature française des XIXe et XXe siècles, et « Textos y contextos de la literatura francófona », traitant les littératures francophones.

C'est au cours de la matière GOLF I, en deuxième année de licence, que je me suis rapprochée pour la première fois de la littérature médiévale française et que mon intérêt pour elle est né. Le premier jour de cours de GOLF I, la professeure González Doreste nous a demandé pourquoi étudions-nous ce « Grado ». Je lui ai expliqué comment j'ai dû laisser de côté les études de « Dessinateur de mode » à Barcelone et suivre ces études à La Laguna, poussée par ma passion pour la littérature. Le sujet de ce travail a surgi pendant cette matière comme l'opportunité de lier mes deux intérêts principaux : la mode, ses expressions et son importance dans l'étude de l'histoire de la pensée et de la culture, et la littérature française, plus particulièrement la littérature médiévale française. C'est pour cela que ma tutrice m'a proposé la réalisation de ce travail à partir de quelques manuscrits enluminés du *Roman de la Rose*.

La vision qu'on a du moyen âge, comme une période d'obscurcissement et de rétrécissement de la culture européenne, empêche qu'on puisse imaginer que la mode, que l'on croit une invention du XXe siècle, y ait pu se développer et que, de nos jours, on soit capables de reconnaître l'ensemble des habits, des accessoires, des coiffures et des chaussures dont on faisait l'usage pendant les dix siècles médiévaux et la relation qu'ils gardent avec la pensée de la société médiévale.

2. Objectif

L'objectif de ce « Trabajo de Fin de Grado » est, premièrement, de nous rapprocher de la littérature médiévale française. Pour ce faire, on va approfondir dans une des œuvres les plus importantes de cette période, le Roman de la Rose, à travers quelques manuscrits enluminés du texte. À fin d'adapter notre étude au format établi par le règlement de la matière « Trabajo de Fin de Grado » de l'Université de la Laguna, nous réduirons notre recherche à l'étude des relations texte-image dans un des *exempla* introduits par Jean de Meun, auteur de la seconde partie du roman. Il s'agit de l'histoire de Lucrece, un des modèles féminins, qui illustre la vertu de la chasteté.

À partir de ce choix de manuscrits on va décrire les différents éléments vestimentaires féminins qui apparaissent dans les enluminures accompagnant le texte, tels que les coiffures, les habits, les tissus, les accessoires, les chaussures et leurs couleurs, afin d'en tirer une évolution de la mode féminine au moyen âge.

Finalement, en tant que possible, je vais essayer d'établir la relation entre la scène du suicide de Lucrece, décrite et enluminée dans les manuscrits, et la vision qu'on avait de la femme à cette époque.

3. Méthodologie

3.1. *Le Roman de la Rose*

Le *Roman de la Rose* est considéré comme l'une des œuvres médiévales françaises les plus importantes. Son succès peut s'expliquer par l'énorme quantité de manuscrits enluminés que l'on conserve dans plusieurs bibliothèques d'Europe et de l'Amérique du Nord, plus de 250, ce que suppose, selon Dulce M. González Doreste, « un testimonio inestimable de la evolución de las tendencias intelectuales, éticas, estéticas y morales de sus distintos receptores » (2008 : 140-141). Il est remarquable qu'aujourd'hui, presque huit siècles après sa rédaction par Guillaume de Lorris, premièrement, et par Jean de Meun après, on continue à se laisser fasciner par cet ouvrage de la littérature médiévale française et à l'étudier.

Présenté sous la forme d'un poème allégorique et partagé en deux parties, le *Roman de la Rose* a été écrit au XIII^e siècle par deux auteurs différents : Guillaume de Lorris et Jean de Meun. La première partie est une allégorie amoureuse encadrée dans un songe. Sur ce propos, Mendoza Ramos (2009 : 229) explique que le songe n'est qu'un moyen de revendiquer la véracité du récit, étant le poème *Songe d'Enfer*, écrit par Raoul de Houdenc vers 1215, le premier antécédent médiéval du recours au songe comme signe d'authenticité. Dans ce songe, un amant essaie de conquérir l'objet aimé, représenté, dans ce cas, par une rose précieusement gardée au cœur d'un jardin, le jardin de Déduit, qui est veillé par neuf personnages, représentant les principaux vices et défauts, afin d'éviter qu'on y pénètre. La seconde partie, « transforme l'allégorie amoureuse de Guillaume de Lorris, [...], en une "encyclopédie du monde, du savoir humain, de ses croyances et des rêves" » (González Doreste, 2009 : 36), avec l'introduction des thèmes plus profonds que l'amour et la quête amoureuse¹, l'allusion aux auteurs et aux grands mythes de l'antiquité classique et de la Bible et le maintien des personnages créés par Guillaume de Lorris.

Dans la seconde partie, Jean de Meun introduit, comme l'on vient de signaler, des éléments de la littérature et la mythologie classiques et bibliques, desquels il va tirer

¹ Selon Nancy Regalado: « Jean de Meun transforme le dialogue d'amour courtois de Guillaume de Lorris en un débat incorporant des questions morales et philosophiques traitées auparavant par Boèce, Alain de Lille et d'autres. » (1981 : 64).

nombreux *exempla* qui vont illustrer des modèles féminins. C'est de la source classique qu'il prend l'histoire de Virginie, « l'exemple de la fille soumise et obéissante qui accepte son destin et la volonté paternelle » (González Doreste, Mendoza Ramos, 2013 : 455) ; celle de Didon et celle de Phyllis, dont les suicides leur feront devenir le symbole la femme malheureuse à cause de l'abandon des hommes (González Doreste, Mendoza Ramos, 2013 : 456) ; ou celle de Lucrèce, modèle de fidélité et chasteté, l'*exempla* dont l'histoire va être le noyau de notre travail.

3.2. *Les manuscrits choisis*

Notre corpus de manuscrits se compose de dix manuscrits enluminés : Douce 332, Fr.12595, Fr.24392, Morgan 948, Harley 4425, Grenoble 608, NKS 63, Sainte Gèneviève 1126, PMA, Acq. Doni 153 Medicea Laurenziana.

Le manuscrit BNF fr. 12595, conservé à la Bibliothèque Nationale de France (désormais BNF), fut écrit sur parchemin au XV^e siècle. Il est composé de 202 feuillets, numérotés jusqu'à 203, car il manque le feuillet 30. Le texte est écrit à deux colonnes avec trente-sept lignes. Il contient *Le Roman de la Rose* (fol. 1r-157r), *Le Testament* de Jean de Meun (fol. 158r-187r) et *Le Codicille* (fol. 189r-200r). Les 157 feuillets qui forment la partie du *Roman de la Rose* sont ornés par 80 illustrations, les deux autres parties comptent avec une illustration chacune. Ce manuscrit n'a connu que la plume d'un seul scribe, utilisant une écriture en *cursiva formata* et de l'encre variant d'un marron à un marron très foncé². Sur sa reliure, au centre du devant et de la fin, on trouve le cachet en or du blason de Napoléon. Il appartenait au duc de Berry, selon la mention : « Ce livre est au duc de Berr. Jehan », repéré par Langlois (1974 : 48), qui remarque qu'elle « bien que grattée, se lit encore sur le feuillet de garde de la fin. ». Langlois n'indique pas d'autres possesseurs, car, même si l'on découvre quelques ex-libris à l'intérieur du manuscrit, ils sont si ternis qu'ils sont devenus incompréhensibles.

Datant du XV^e siècle aussi, le manuscrit BNF fr. 24392 est écrit sur parchemin et il contient 216 feuillets. Il accueille *Le Roman de la Rose* (fol. 1r-175v), *Le Testament* (fol. 177r-206r), *Le Codicille* (fol. 207r-207v) et *Les Sept articles de la foi* (fol. 208r-214r). La partie du *Roman de la Rose* est écrite sur deux colonnes de trente-huit lignes, tandis que *Le Testament* est composé de 530 quatrains sur une seule colonne

² Consulter le site web de la *Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*: <http://romandelarose.org/App.html?-locale=fr#book;Francais12595>

(Langlois, 1974 : 61). Le manuscrit est illustré par 119 miniatures, dont 117 se trouvent dans *Le Roman de la Rose*, une autre dans *Le Testament* et la dernière dans *Les Sept articles de la foi*. Cette copie faisait partie de la célèbre bibliothèque du duc de la Vallière, aujourd'hui elle demeure le fond de manuscrits de la BNF.

La copie gardée à la Bibliothèque Sainte Geneviève, le manuscrit Sainte Geneviève 1126, date du milieu du XIV^e siècle. Elle est écrite sur parchemin, en 155 feuillets à deux colonnes de trente-huit lignes chacune. Il manque les anciens feuillets 4, 5, 10, 33 et 152, qui ont disparu. Ce manuscrit contient 107 illustrations, il présente des marges ornées et des lettrines en couleur. Au contraire que les manuscrits que l'on vient de décrire, celui-ci ne compte qu'avec *Le Roman de la Rose*. Cette copie du *Roman de la Rose* appartient à la Bibliothèque Sainte Geneviève parce qu'elle était l'une des œuvres que l'ancienne Abbaye de Sainte Geneviève possédait.

Le manuscrit Douce 332 de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, originaire de la collection de Francis Douce, est une copie en parchemin du XV^e siècle qui est constituée de 200 feuillets et elle inclut *Le Roman de la Rose* en entier. Ce manuscrit, dont le premier possesseur fut J.J. Languet, évêque de Soissons (1715-1730) et puis archevêque de Sens, faisait partie de la bibliothèque de Francis Douce (1757-1834), ancien responsable de la section des manuscrits du Musée Britannique (1807-1811) qui l'a légué à l'Université d'Oxford (Langlois, 1974 : 155-156). Il est écrit à deux colonnes et il est orné avec cinquante-neuf miniatures, décrites par González Doreste et Mendoza Ramos comme « délicatement accomplies et encadrées avec des décorations végétales » (2007 : 263) ; on y trouve aussi de nombreuses initiales ornées. Il est l'œuvre de la main de deux scribes, tous les deux faisant usage d'une écriture *cursiva formata* avec peu de corrections³.

Célèbre par ses nombreuses et précieuses enluminures de l'artiste connu comme « Maître des Livres de prières », un maître enlumineur anonyme en Flandre des années 1485-1520, le manuscrit Harley 4425 est une copie sur parchemin d'une édition imprimée du *Roman de la Rose* publiée à Lyon vers 1487 (González Doreste, Mendoza Ramos, 2011 : 111). Alors, il date de la fin du XV^e siècle, début du XVI^e. Les quatre premiers feuillets sont occupés par la table des rubriques, rédigée en vers, les feuillets 1-183 contiennent *Le Roman de la Rose*. Le texte est partagé en deux colonnes de trente-

³ Consulter le site web de la *Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*: <http://romandelarose.org/App.html?locale=fr#book;Douce332>

quatre lignes chacune. Ce manuscrit, où l'on peut lire des annotations en espagnol du XVII^e siècle fait partie des fonds de la Bibliothèque Britannique (British Library).

Dans la Bibliothèque Royal de Copenhague (Kongelige Bibliotek), on conserve le manuscrit NKS 63, une copie du *Roman de la Rose* sur parchemin du XVI^e siècle. Formé par 146 feuillets numérotés par le scribe en chiffres romaines, le texte de ce manuscrit est écrit à deux colonnes de quarante lignes. Entre les deux colonnes du premier feuillet, écrit en travers, on peut lire : « De Nicolas Moreau, s. d'Auteuil, du don de Madame de Sansy, ma seur. », et au-dessous de l'explicit : « De Nicolas Moreau, s^r d'Auteuil, donné par Madame de Sansi, ma seur. A l'ami son cœur. » (Langlois, 1974 : 177).

La Bibliothèque Municipale de Grenoble accueille le manuscrit Grenoble 608 du XVI^e siècle. Les 148 feuillets qui le composent ne contiennent que *Le Roman de la Rose*, il est décoré par quatre-vingt-huit enluminures à la plume (Langlois, 1974 : 128). Selon la description de Langlois, sur la dernière feuille de garde, on découvre trois mentions de naissance (1974 : 128).

En Italie, dans la Bibliothèque Laurentienne de Florence, on garde la copie Acq. Doni 153 du *Roman de la Rose*. Datant du commencement du XIV^e siècle, ces 259 feuillets en parchemin recueillent *Le Roman de la Rose* entièrement (fol. 3-257), dans un texte à deux colonnes de quarante-cinq lignes. Les miniatures sont nombreuses et le texte présente quelques particularités graphiques, comme le « traitement normando-picard du « c » et du « g » latins » (Langlois, 1974 : 185), le remplacement de *pour que* par *puisque*, ou l'écriture de *que* comme *ques*. Langlois indique aussi l'existence de quelques ex-libris effacés et illisibles dans le feuillet 259r (1974 : 187).

Le manuscrit Morgan 948⁴, conservé dans la Bibliothèque et Musée Morgan (Morgan Library and Museum), à New York, comprend 210 feuillets où l'on trouve 107 illustrations. Cet exemplaire d'environ 1520 ne contient que *Le Roman de la Rose* (fol. 5r-207r), copié par la main d'un seul scribe, Girard Acarie, en lettre *cursiva formata* . Le texte est réglé en rouge, le plus probablement en encre, il est distribué en deux colonnes de trente-trois lignes chacune. Cette copie est très richement ornée, elle montre de nombreuses initiales d'une et de deux lignes, deux enluminures à pleine page, soixante-sept grandes miniatures et trente-huit petites, lesquelles sont l'œuvre d'au moins deux

⁴ Consulter le site web de la *Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*: <http://romandelarose.org/App.html?locale=fr#book;Morgan948>

artistes. Ce manuscrit a été copié d'une édition imprimée de 1519 pour sa présentation au roi François I, qui a été son premier possesseur. Il a appartenu à plusieurs personnes et l'on conserve les ex-libris de la Bibliothèque Pierpont Morgan, de Lord Vernon, de Cortlandt Field Bishop, et la phrase : « Le don de Beatrice Bishop Berie à la mémoire de son père Cortlandt Field Bishop. ».

Finalement, la copie du Philadelphia Museum of Art, le manuscrit PMA. Écrit sur parchemin entre 1440 et 1480, cette copie de 202 feuillets regroupe *Le Roman de la Rose* (fol. 1r-150r), *Le Testament* (fol. 151r-177), *le Song rimé* (fol. 178r-179v), *Le Codicille* (fol. 180r-200v), *Les Lois des trespassez* (fol. 200v-201v) et un codicille en latin, le *Miserere defunctorum* (fol. 201v-202v)⁵. Les soixante-seize enluminures qu'il rassemble, dessinées par deux artistes de l'atelier du Maître François accompagnent le texte à deux colonnes de quarante lignes. On peut trouver des additions et des révisions dans le texte, ainsi comme des inscriptions aux marges, écrites au XVI^e siècle par le lecteur. De la même façon que le manuscrit Morgan 948, celui-ci a connu aussi la main de nombreux propriétaires, celle de François César le Tellier, marquis de Courtanvaux (1716-1781) ; celle du baron d'Heiss, Joseph-Louis ; les mains de M. et Mme. Paignon-Dijonval ; celles du vicomte Morel-Vindé, Charles Gilbert Terray (1759-1842) ; quelques-unes en Angleterre, d'autres aux États-Unis, comme celles de Cortlandt Field Bishop ou Philip S. Collins à Philadelphie, dont la femme a donné le manuscrit au Philadelphia Museum of Art en 1945.

⁵ Consulter le site web de la *Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*: <http://romandelarose.org/App.html#book;PMA1945--65--3>

4. Du mythe à la mode

4.1. *L'histoire de Lucrèce*

La légende raconte que Lucrèce était l'épouse de Tarquin Collatin, le neveu du roi de Rome, Tarquin le Superbe. Le fils du roi, Sextus Tarquin, était avec son cousin dans le campement, lors du siège d'Ardée. Ils buvaient, riaient et parlaient. Soudain, ils commencèrent à parler de leurs femmes, de comment étaient-elles vertueuses. Pour mettre fin à cette dispute, les cousins parièrent pour la vertu de leurs femmes et ils décidèrent de rentrer chez eux sans prévenir personne. Le prince de Rome trouva sa femme au milieu d'une fête, tandis que Tarquin Collatin rencontra Lucrèce en tissant. Sextus Tarquin, qui l'avait trouvée très belle, retourna chez son cousin un jour qu'il savait qu'il ne serait pas là et qu'il serait seul avec Lucrèce pour la séduire. La vertu de Lucrèce était telle, qu'elle ne succomba pas aux propositions du prince, qui n'hésita pas à la violer, sous la menace de la tuer et de tuer le servent qui était à la maison.

Elle, chargeant l'énorme poids de la honte et se sentant coupable, raconta à son mari, à son père et à Brutus, qui venait avec eux, l'histoire de son viol. Malgré le pardon de ceux-là, elle se suicida sous leurs yeux en s'enfonçant dans la poitrine un poignard, demandant d'être vengée et voulant devenir un modèle moral pour toutes les femmes. Cela provoqua une révolte chez les Romains dirigée par Brutus, qui supposera la chute de la monarchie romaine et l'instauration de la République, vers 510 av. J.-C. (Martín Puente. 2010 : 1360).

L'histoire de Lucrèce a été racontée par de nombreux auteurs, aussi bien littéraires que picturaux. Étant donné la controverse que provoquent les sujets que l'on peut lier à cette histoire, elle a acquis un caractère d'*exemplum*, de modèle de vertu et de chasteté. Son succès et son influence à travers les siècles ont été considérables grâce à, selon Martín Puente (2010 : 1361) :

[...] qu'elle possède des éléments très attirants, comme l'aura légendaire, la fidélité d'une jeune épouse, la violence d'un jeune puissant contre une femme, la confession d'un événement honteux, le suicide, la vengeance ou les conséquences politiques qu'une affaire privée déclenche.

Dès l'Antiquité, l'histoire de Lucrèce a été racontée sous des formes différentes, on l'a connu en prose ou en vers, dans le cadre d'un essai, dans des romans ou dans le théâtre. À Rome, l'analyste Fabio Pictor a été le premier à l'écrire en prose, servant de source d'inspiration à Tite-Live, entre autres (Martín Puente, 2010 : 1361). Sénèque

mentionne aussi l'histoire de Lucrece, comme le feront plus tard Valère Maxime ou Saint Augustin, ce dernier-là dans un récit marqué d'une forte misogynie et essayant de mettre fin à la valeur exemplaire du suicide de cette figure. En vers, le personnage de Lucrece apparaît dans la tragédie *Brutus* de Lucius Accius, dans un passage des *Fastes* d'Ovide.

En prose et en vers, Lucrece continue à être un personnage fréquent dans des œuvres de tous les types et partout en Europe au Moyen Âge. Elle apparaît dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, le sujet de notre travail et dont on fera une description minutieuse plus tard, dans la *Divine comédie* de Dante (1304-1321), dans *Les triomphes* de Pétrarque (c.1370), dans le chapitre 48 du *De mulieribus claris* de Boccace (1361-1362), dans le *Labyrinthe de Fortune* de Juan de Mena (1444), dans *La légende des femmes vertueuses* de Geoffrey Chaucer (1387-1392), ou dans *La cité des dames* de Christine de Pisan (1405).

On trouve le personnage de Lucrece dans plusieurs ouvrages en prose et en vers à l'époque moderne. Elle fait partie du récit de la *Defence of Good Women* de Thomas Elyot (1545), d'*Il Tarquinio Superbo* de Virgile Malvezzi (1632) et de la comédie *La traición en la amistad* de María de Zayas. Lucrece est le sujet d'un des chapitres du *The Heroinae ; or, The Lives of Arria, Paulina, Lucretia, Dido, Theutilla, Cypriana, Aretaphila* de George Rivers (1639, 1647). Elle apparaît dans *Les femmes illustres ou les harangues héroïques* de Madeleine de Scudéry et dans la *Galerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne. Sa figure est réclamée dans le poème *In Lucretiam statuum* de Giovanni de Medici, qui deviendra le Pape Léon X, et dans le poème de Shakespeare *Le viol de Lucrece* (1594). Dans le rôle principal, Lucrece est présente dans les pièces de théâtre *Lucrece* de Nicolas Filleul (1566), *La Lucesse Romaine* d'Urbain Chevreau (1637) et dans le *Brutus I* d'Alfieri (1785).

En 1858, à l'époque contemporaine, un ouvrage collectif, la *Galerie historique des femmes les plus célèbres de tous les temps et de tous les pays*, est publié à Paris. Un des articles qui composaient cet œuvre, écrit par Alexandre Dumas, était consacré à Lucrece. La tragédie *Lucrece* (1843), de François Ponsard, prend aussi le personnage de cette Romaine célèbre pour jouer le rôle principal. Au XX^e siècle, le dramaturge français André Obey a créé une pièce intitulée *Le viol de Lucrece* (1931), inspirée dans cet épisode de l'histoire de Rome.

Il est remarquable aussi la présence de cette histoire dans la peinture, de Botticelli à Gustave Moreau, en passant par Titien, Tintoret, Rembrandt ou l'Espagnol Eduardo Rosales.

4.2. *Lucrèce dans « Le Roman de la Rose »*

L'histoire de Lucrece est introduite dans le discours du Jaloux, dans la deuxième partie du *Roman de la Rose* (vv. 8531-8631)⁶, comme l'idéal de femme vertueuse et fidèle dans le mariage. Elle est citée avec Pénélope, étant ainsi toutes les deux des femmes exemplaires et fidèles : « Penelope neïs prendroit / qui bien a lui prendre entendroit, / si n'ot il meilleur fame en Grece; / si feroit il par foi Lucrece » (vv. 8575-8). L'auteur dit avoir tiré le récit de Tite Live (« ce dit Tytus Livius », vv. 8582).

Toutes les enluminures des manuscrits du corpus montrent Lucrece au milieu de leurs proches, suivant la description du texte: Acq. Doni 153, fol. 106 (fig. 1); Sainte Geneviève 1126, fol. 61r (fig. 2); Harley 4425, fol. 79r (fig. 3); Morgan 948, fol. 77v (fig. 4); BNF 24392, fol. 70v (fig. 5); BNF 12595, fol. 64v (fig. 6); Douce 332, fol. 81v (fig. 7); Grenoble 608, fol. 77r (fig. 8); PMA, fol. 63v (fig. 9), sauf le manuscrit Copenhague NKS 63, fol. 59v (fig. 10), qui la présente seule. Les différents miniaturistes montrent les instants qui précèdent la mort et elle est encore debout, elle vient d'enfoncer l'arme dans sa poitrine. Les visages et les gestes des témoins de son suicide révèlent qu'ils sont stupéfaits, avec les yeux très ouverts, avec les mains pointées sur Lucrece ou avec les paumes ouvertes vers l'extérieur.

L'arme avec laquelle Lucrece se donne la mort est généralement un poignard ou couteau : Acq. Doni 153, fol. 106 ; Sainte Geneviève 1126, fol. 61r ; BNF 24392, fol. 70v ; BNF 12595, fol. 64v ; PMA, fol. 63v ; et Copenhague NKS 63, fol. 59v (fig. 11), mais certains miniaturistes ont transformé le couteau que Lucrece cachait soigneusement entre ses vêtements par une épée : Harley 4425, fol. 79r ; Morgan 948, fol. 77v ; Douce 332, fol. 81v ; et Grenoble 608, fol. 77r (fig. 12).

Finalement, il faut remarquer le dramatisme de deux des miniatures, on a d'une part celle du fol. 77v du manuscrit Morgan 948, où, au milieu d'une chambre vaste, Lucrece enfonce de sa main droite l'épée dans sa poitrine d'où coule un filet de sang

⁶ L'édition suivie dans cette étude est celle de F. Lecoy, basée sur le manuscrit BNF 1537. À consulter Guillaume de Lorris, Jean de Meun (1979): *Le Roman de la Rose*. Publié par Félix Lecoy. Paris, Honoré Champion, t. II, 10-13.

(fig. 13). D'autre part, la miniature du fol. 70v du manuscrit BNF 24392 (fig. 14), dans un décor intime, une chambre où l'on trouve le lit au fond, Lucrece a sa main gauche levée au-dessus de la tête, le dos un peu courbé en arrière, elle tient de sa main droite le couteau transperçant sa poitrine, d'où jaillit un jet de sang qui tombe au sol.

4.3. *Iconographie*

Il n'est pas impossible de croire qu'aux premiers moments de son histoire, l'être humain a vécu dans un état de nudité complète. En tout cas, un jour il a ressenti la nécessité de couvrir sa peau, de se vêtir (Dupressoir, 1847 : 51). Il faut remarquer la « nécessité » du costume, car, au début, il n'aurait été que cela : une nécessité. Peu à peu, le souci de l'homme n'a plus été de se garder de la rigueur du climat mais de s'occuper de son image et son apparence. Alors, la mode est née, et il a été lié rapidement à la femme, considérée à la fois sa créatrice, dans un sens positif, et la coupable de sa création.

« La mode est une maladie des femmes, si c'est une simple passion des hommes. Nous estimons les façons qui ont de la vogue, mais elles en sont des idolâtres », ainsi, M. de Grenaille⁷ associe la mode au sexe féminin. Hughes (1991 : 148) explique que « la révolution de la mode au Moyen Âge central n'est pas non plus, perçue, initialement comme une conspiration féminine », car même si la mode féminine attirait l'attention des critiques des censeurs moraux, c'était l'adoption de cette mode par les hommes ce qui a constitué la première cible de ces moralistes. Cependant, le regard des moralistes se tourne vers les femmes moins d'un siècle après, quand les femmes deviennent les responsables des changements de la mode et de sa diffusion (Hughes, 1991 : 149).

La mode a toujours été une marque de distinction sociale, économique et politique. Au niveau social, les contraintes vestimentaires féminines ont servi à accentuer la position de la femme au sein d'une société idéologiquement patrilinéaire. Cette société fait d'elle « une étrangère, distincte par sa lignée, non seulement de son mari, mais même, en un sens, des enfants qu'elle donne à celle de son mari » (Hughes, 1991 : 151).

⁷ M. de Grenaille (1642): *La mode ou caractère de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits et du style du temps*. Paris, Nicolas Gasse. Cité par Louise Godard de Donville (1978): *Sigification de la mode sous Louis XIII*. Aix-en-Provence, Edisud, 144.

La femme, en tant que « fille d'Ève », est considérée la porteuse du péché originel, c'est pour cela qu'elle est vigilée de très près et qu'elle a connu de nombreuses contraintes, sous la forme de lois somptuaires, à propos de ses vêtements, de la mode qu'elle veut suivre. Le costume est aussi le symbole du péché originel, il est la conséquence de ce péché, car il représente la nécessité humaine de cacher sa nudité, ce qui est considéré par la pensée chrétienne comme la preuve de la bestialité humaine et de son éloignement de Dieu plutôt qu'une conséquence du processus civilisateur (Hugues, 1991 : 155). Hugues ajoute que la liaison entre la femme, le péché, ou « la corruptibilité de la chair », et le costume est renforcée par « le caractère périssable du tissu », par son caractère temporel (1991 : 154).

La temporalité ou la futilité des modes est déjà perçue et décrite par des auteurs contemporains. À la Renaissance, le chroniqueur italien Cesare Vecellio se plaint de l'impossibilité de recenser le total des costumes féminins, car :

ils sont plus sujets aux changements et plus variables que les formes de la lune... Il est même à craindre que tandis que je décris une coupe elles n'en adoptent une autre, de sorte qu'il me sera impossible d'en embrasser l'ensemble.⁸

Dans ce chapitre, nous allons recueillir et décrire les vêtements féminins présents dans les enluminures qui composent le corpus de ce travail, afin de montrer comment est-il possible de recréer les costumes des femmes médiévales à travers les illustrations des manuscrits et d'autres sources, et, en plus, de réfuter ce que Vecellio a dit à son époque. Pour ce faire, nous nous concentrerons dans un premier moment, sur les coiffures, les accessoires et les chaussures que porte Lucrèce dans les différentes représentations de son suicide. Ensuite, les sujets de notre description seront les vêtements avec lesquels Lucrèce est habillée, tout comme les tissus utilisés pour les confectionner.

4.3.1. Coiffures, accessoires et chaussures

4.3.1.1. Coiffures

La façon dont les femmes se coiffaient et se couvraient la tête a changé tout au long du Moyen Âge. À l'époque des Mérovingiens, il convenait « de couvrir la tête des

⁸Vecellio, Cesare (1590): *De gli abiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo*. Venise, 140v. Cité par Diane Owen Hugues (1991) : « Les modes », en; Perrot, Michelle ; Duby, Georges (dir.) : *Histoire des femmes en Occident*. Paris, Plon, v. 2 Le Moyen Âge, 153.

femmes d'un voile qui tombe aux chevilles [...] et raccourcira progressivement » (Beaulieu, 1967 : 79). Par-dessous le voile, les cheveux étaient séparés en deux par une raie médiane, ils étaient massés sur la nuque ou enroulés autour de la tête avec une tresse où l'on entremêlait des rubans (Beaulieu, 1967 : 79). Au début des temps féodaux, entre le X^e et le XI^e siècles, la tête reste couverte par une pièce de linge, en lin ou en soie, blanche appelée le *theristrium* ou *guimpe*, qui deviendra plus tard « la guimpe », et qui couvre, en plus, le cou et le haut des épaules en les enveloppant (Beaulieu, 1967 : 81).

Beaulieu poursuit sa description chronologique du costume médiéval avec le XII^e siècle, où les femmes partageaient leurs cheveux par une raie médiane et les coiffaient en nattes ou en torsades (1967 : 89). Elles portaient une voilette de mollequin couronnée par un bandeau de tissu couvert de perles, de fleurs ou de plumes, que l'on appelait « le chapel » ou par un « tressoir », qu'était « un galon souvent enrichi d'orfèvrerie et de pierres précieuses »⁹. Vers la fin du XII^e siècle, l'on commença à faire usage d'une coiffe connue comme la « barbette ». La « barbette » était une bande de lin qu'entourait le visage passant au-dessous du menton et montant jusqu'aux tempes (Laver, 1988 : 64).

Les coiffures commencent à devenir plus complexes à partir du XIII^e siècle. On distingue la coiffure des jeunes filles non mariées, que laissaient tomber leurs cheveux sur les épaules, de celle des femmes mariées, que divisaient les leurs par une raie médiane et les massaient en tresses sur la nuque (Beaulieu, 1967 : 100). Quelquefois les femmes portaient le « couvre-chef », « qui tire son nom de l'étoffe, de fil extrêmement fine [...] dans laquelle il est taillé » (Beaulieu, 1967 : 100), qui passait sous le menton et qui était épinglé sur la partie haute de la tête, c'est la coiffure de Lucrèce dans le manuscrit Acq. Doni 153 fol. 106 (fig. 15). Ce voile de couleur claire couvre les épaules, le cou et la tête du personnage, laissant entrevoir ce qui pourrait être des nattes massées aux côtés de la tête. Le manuscrit Acq. Doni 153 est contemporain à l'abandon de l'usage du voile entre les femmes, qui est porté jusqu'au XIV^e siècle, ce que lui confère une valeur encore plus importante, car il s'agit d'un témoignage fidèle de la mode de cette période. Dans le manuscrit Sainte-Geneviève 1126 fol. 61r, il paraît que Lucrèce porte un « couvre-chef » qui couvre sa tête et tombe sur ses épaules, mais il ne

⁹ Consulter la définition de « tressoir » sur le *Trésor de la Langue Française Informatisé* : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?87;s=2757433320>;

couvre pas son cou (fig. 16), ce qui est très curieux. On pourrait penser que la partie qui couvre le cou s'est détachée avec le mouvement de Lucrèce, qui incline la tête quand elle est en train de se donner la mort. Il pourrait être aussi un autre type de coiffure, un voile qui tombe jusqu'aux épaules sans couvrir le cou.

Le « touret » était une coiffure composée d'une bande de toile blanche godronnée et fourrée avec une bande amidonnée, que l'on épinglait au couvre-chef au-dessus de l'oreille. D'autres fois, l'on tenait les cheveux avec la « crépine », une sorte de résille, elle était très souvent accompagnée de la « barbette », une espèce de mentonnière attachée sur la tête, qui couvre le col et encadre le visage¹⁰. Cette coiffure était très moderne à l'époque, parce que, jusqu'à ce moment, on trouvait immoral que les femmes portassent leurs cheveux en plein air (Laver, 1988 : 68). La « crépine », sans la « barbette », est la coiffure que porte Lucrèce dans le manuscrit Harley 4425 fol. 79r (fig.17) et peut-être dans le manuscrit Douce 332 fol. 81v (fig. 18). Dans le manuscrit Harley 4425, Lucrèce a les cheveux massés en une torsade autour de la tête, qui est en même temps couverte par une « crépine » ou résille ornée de perles ou de petites fleurs blanches, son front est libre et son oreille droite est cachée partiellement. Si bien le manuscrit date de la fin du XV^e siècle, début du XVI^e siècle, on trouve une Lucrèce coiffée sous le style d'une des modes du XIII^e siècle, cela peut indiquer qu'elle était coiffée de cette façon dans le manuscrit à partir duquel l'artiste enlumineur a réalisé cette copie. Lucrèce apparaît dans le manuscrit Douce 332 avec les cheveux coiffés en torsades, enserrées autour de la tête, elle semble porter une « crépine », à la mode du XIII^e siècle. La scène de cette enluminure est en couleur beige et gris devant un fond rouge profusément décoré, c'est pourquoi nous ne pouvons pas déterminer s'il s'agit vraiment d'une « crépine ».

On trouve aussi des femmes dont les tresses sont ramenées au-dessous des oreilles, en formant deux angles qui laissent échapper deux boucles. Cette coiffe se présente aussi recouverte d'un voile (Beaulieu, 1967 : 100). Les femmes portaient aussi la « touaille », une coiffure faite d'une pièce de linge enroulée plusieurs fois autour de la tête et recouvrant les oreilles¹¹.

¹⁰ Consulter la définition de « barbette » dans le Trésor de la Langue Française Informatisé : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?263;s=2757433320;r=8;nat=;sol=0;>

¹¹ Consulter la définition de « touaille » dans le Trésor de la Langue Française Informatisé : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?114;s=2757433320;>

À partir du XIV^e siècle, l'emploi du voile est réservé aux veuves et aux béguines, à sa place surgissent des coiffes de plus en plus complexes et fantastiques, jusqu'au XV^e siècle (Laver, 1988 : 66-68). La coiffure la plus courante est celle où les cheveux sont partagés en deux par une raie médiane du front à la nuque. Ils sont massés en deux nattes sur les tempes et une troisième natte entoure la tête. Cette coiffure est très semblable à celle que porte Lucrèce dans le manuscrit Douce 332 fol. 81v, dont on vient de remarquer la difficulté de déterminer si elle porte une crépine au-dessus des tresses.

Une coiffe très usuelle à cette époque-là était la « huve », un genre de voilette empesée qui retombe sur le visage (Beaulieu, 1967 : 107). Les coiffures avec la « crépine » continuent à être fréquentes, et on leur ajoute les « frontaux » : des « diadèmes de perles ou des cercles d'orfèvrerie » (Beaulieu, 1967 : 107).

Vers la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle, les femmes commencent à porter les « truffeaux », de gros postiches des cheveux maintenus sur les tempes par une coiffe, qui seront, plus tard, la base des coiffures plus volumineuses, comme les « coiffures à cornes » (Beaulieu, 1967 : 110).

Au XV^e siècle, la mode était marquée par le front épilé et une coiffure qui dévient de plus en plus haute. La « coiffure à cornes » est apparue vers 1410 ; sa structure, composée par fil de fer et couverte par un voile, imitait les cornes d'une vache (Laver, 1988 : 68-69). Elle a attiré l'attention et les critiques des prédicateurs qui les décrivaient comme des truffeaux « rembourrés de cheveux de mortes qui sont peut-être dans l'enfer... » (Boucher, 2008 : 163). On considère que cette « coiffure à cornes » est le modèle dont Lucrèce est coiffée dans le manuscrit NKS 63 fol. 59 (fig. 19), on ne peut pas l'assurer parce que cette enluminure a une tache d'encre que fait disparaître le visage de Lucrèce, occupant la surface qui va de la poitrine de Lucrèce à la marge supérieure de la feuille. Le voile blanc de cette coiffure couvre la tête et le cou, encadrant le visage. Une dérivation de cette coiffure était le « truffeau en forme de cœur », dont le nom indique l'aspect qu'elle avait.

Une des coiffures les plus représentatives de ce siècle est le « hennin », une longue coiffure conique, très élevée et « surmontée de deux étages de mousseline empesée » (Beaulieu, 1967 : 114). La signification de ce mot reste obscure. Boucher (2008 : 164) explique qu'il était peut-être au début une injure à jeter aux femmes qui le portaient, dont l'auteur été probablement un religieux. Lucrèce, dans le manuscrit BNF

24392, présente ce type de coiffure (fig. 20). Le bonnet conique est en couleur vert et l'on distingue sur le front une large bande de tissu noire ornée d'une fine frange dorée. Le voile sort de la cime du « hennin » et tombe jusqu'aux talons, il semble être fabriqué en gaze. Ce manuscrit date du XV^e siècle, il a été enluminé en même temps que le « hennin » était à la mode.

Jusqu'à la fin du XV^e siècle, « toutes ces coiffes, huves, coiffures à cornes et atours variés se partagèrent la faveur des élégantes » (Boucher, 2008 : 164). En Italie, les coiffures étaient différentes depuis la moitié du XV^e siècle, elles étaient plus naturelles et moins ornementées. Cette influence italienne est visible dans les coiffures de Lucrece dans les manuscrits PMA fol. 63v, BNF 12595 fol. 64v, Grenoble 608 fol. 77r et Morgan 948 fol. 77v. Dans les deux premiers, Lucrece apparaît avec les cheveux longs et raides tombant sur le dos (fig. 21 et fig. 22), elle porte une couronne ou un diadème doré qui maintient le visage libre. Le manuscrit Grenoble 608 représente Lucrece avec les cheveux longs et légèrement ondulés tombant sur le dos, elle ne porte ni une couronne ni un diadème, mais elle présente le front épilé (fig. 23). L'enluminure du manuscrit Morgan 948 possède la trace de la Renaissance la plus forte, Lucrece est coiffée en torsades avec un ruban entremêlé, partagées par une raie médiane et massées sur la nuque (fig. 24). Elle porte un filet d'or autour du front.

4.3.1.2. Accessoires

Si au temps des Gaulois les bijoux en or étaient les accessoires préférés parce qu'ils marquaient la richesse et le pouvoir, chez les Mérovingiens « les galons enrichis de pierreries et de clinquants font disparaître les bijoux » (Beaulieu, 1967 : 79), mais on trouve des fibules et des cercles d'orfèvrerie servant au maintien du voile. Entre les X^e et XI^e siècles, on récupère le procédé de l'émail et on l'utilise en orfèvrerie pour décorer les « fermails », de grandes broches dont on se sert pour attacher les manteaux, les boucles, les bagues ou les plaques de ceinture. Au XIII^e siècle, la prospérité économique et sociale en Europe, et plus particulièrement en France, favorise le remplacement de l'émail par « les diamants, les garnitures de boutons d'argent, d'or ou de perles », qui orneront alors les « tressoirs », les bracelets, les couronnes, et tous les accessoires que l'on porterait. Les bagues sont dans plusieurs doigts des mains des hommes et des femmes (Beaulieu, 1967 : 91). À partir du XV^e siècle, de la même façon que les coiffures, les accessoires commencent à se simplifier et à réduire leurs dimensions.

À propos des manuscrits de notre corpus, on trouve la présence des accessoires ou des bijoux dans sept d'eux : Harley 4425 fol. 79r, où Lucrèce porte un collier doré très fin (fig. 25) ; Morgan 948 fol. 77v, où elle porte un double collier doré (fig. 26); PMA fol. 63v, où la tête de Lucrèce est ornée d'une mince couronne dorée, d'une couleur très semblable à celle des cheveux du personnage (fig. 27) ; le manuscrit BNF 12595, où l'on découvre une couronne en or sur la tête de Lucrèce (fig. 28), cette fois-ci un peu plus grosse que celle du manuscrit PMA ; et les manuscrits NKS 63 fol. 59v, Grenoble 608 fol. 77r et BNF 24392, où elle porte des ceintures, étant les deux premières en toile ou en fourrure, et la dernière une sorte de ceinture d'or (fol. 29). L'austérité des enluminures, à l'égard des accessoires, peut-être liée au caractère solennel de la scène représentée, qui n'a pas besoin d'une profusion de bijoux ou d'or, car cela distrairait le public du sujet de l'histoire racontée.

4.3.1.3. Chaussures

À l'époque mérovingienne, les chaussures sont « tantôt composées de deux pièces de cuir rouge ou doré, fixées sur une semelle de bois » (Beaulieu, 1967 : 76), ils sont connus comme galliques ou galoches, il y a un autre type de chaussures, fait d'une seule pièce de cuir, avec la couture au centre de la semelle et d'où sortent deux longues courroies qui s'entrecroisent sur les jambes.

Au XII^e siècle, la maroquinerie commence à être utilisée en Europe à travers les Arabes en Espagne, ce qui permet la production du cuir de qualité en France (Beaulieu, 1967 : 84). Les souliers de l'époque précédente subsistent, on connaît les souliers découverts « avec une languette sur le cou de pied » (Beaulieu, 1967 : 85), « des bottes souples et légères, dits estivaux » (Boucher, 2008 : 160) et de hautes bottes, appelées « heuses ». Tout au long du XIII^e siècle, le modèle de chaussure le plus habituel était l'« escoleté », qui est « retenu sur le cou de pied par une courroie et une bouclette » (Beaulieu, 1967 : 93). Les chaussures d'une qualité supérieure pouvaient avoir des semelles de liège, mais, à partir de 1295, on ajoutait des semelles de bois avec un peu de hauteur, ce sont les patins, des chaussures très semblables aux talons de nos jours.

Sous le règne de Charles V, entre 1364 et 1380, apparaissent les chaussures « à la poulaine », dont les longues pointes sont soutenues par des baleines (Beaulieu, 1967 : 102). Cette mode a survécu près d'un siècle (Boucher, 2008 : 160), quand elle a été remplacée par des souliers au bout arrondi et en « bec de canard » (Beaulieu, 1967 :

112). Boucher fait la remarque suivante à propos des chaussures des femmes au XIV^e siècle et au XV^e siècle :

Au XIV^e siècle, les femmes portaient des bottes, chaussures légères à tiges, généralement fourrées l'hiver. [...] Au XV^e siècle, les femmes portèrent aussi les poulaines et les patins continuèrent de protéger leurs chaussures légères. (2008 : 164).

Notre corpus de manuscrits enluminés ne nous offre que deux : l'enluminure du fol. 81v du manuscrit Douce 332, de la Bibliothèque Bodléienne de l'Université d'Oxford, laisse entrevoir le pied gauche de Lucrèce couvert par un soulier pointu (fig. 30). Dans le manuscrit BNF 24392, l'on découvre le pied droit de Lucrèce enveloppé d'une chaussure noire en pointe (fig. 31). Finalement, il faut signaler la particularité du manuscrit Morgan 948, fol. 77v, vis-à-vis des chaussures. Cette enluminure, fortement influencée par le style de la Renaissance, comme on a expliqué dans l'épigraphe consacrée aux coiffures, montre les deux pieds de Lucrèce, dont il n'est pas question dans les autres manuscrits de l'ensemble, et, en plus, ils sont nus (fig. 32). L'absence de chaussures de cette enluminure peut être perçue comme un rapprochement à l'Antiquité latine, aux sculptures que l'on conserve de cette période d'où l'on tire cette légende.

4.3.2. *Vêtements et tissus*

La mode, au Moyen Âge, trouve son milieu de propagation par excellence à la cour, car les vêtements des pauvres, des paysans et des travailleurs ne se modifieront presque pas jusqu'à la fin du Moyen Âge (Boucher, 2008 : 144). Toussaint-Samat explique que la cour, en tant que lieu d'élection de l'autorité, représentait le modèle de l'élégance (1994 : 113). Il faut tenir compte de l'origine de tous les vêtements modernes, qui ont évolué de la « tunique-chemise-robe » (Toussaint-Samat, 1994 : 115). Mais, au début, la robe n'était pas un vêtement exclusivement féminin, ce n'est qu'à partir le XVI^e siècle qu'elle le devient. Le costume féminin était très semblable au masculin, car ce type d'enrobage du corps de forme tubulaire existait depuis les temps les plus lointains (Toussaint-Samat, 1994 : 108). Ils étaient tous les deux longs, mais ce dernier-ci s'est raccourci à partir du XIV^e siècle, laissant à nu les jambes des hommes et même leurs fesses (Toussaint-Samat, 1994 : 116). Ce raccourcissement a marqué la différence la plus importante entre le costume masculin et le féminin (Boucher, 2008 : 160), qui ne se sont jamais rassemblés autant.

Dans cette épigraphe, on se concentrera uniquement dans l'étude et la description du costume féminin en France à travers les enluminures que l'on a choisis des manuscrits du *Roman de la Rose*. Pour ce faire, on s'appuiera dans des ouvrages traitant l'histoire de la mode, afin d'établir une chronologie où insérer les descriptions des enluminures des dix manuscrits qui composent notre corpus.

Le costume féminin pendant la période des Gaulois est difficile à établir, car on ne conserve pas des témoignages écrits et parmi les traces picturales, on ne trouve pas une connexion qui permette l'établissement d'un modèle. Par exemple, l'arc de triomphe d'Orange montre deux Gauloises au torse nu portant une jupe qui tombe jusqu'aux chevilles et un grand manteau sur les épaules, tandis que la Gauloise du groupe de la villa Ludovisi est vêtue d'une jupe et d'une tunique courte sans manches que l'on ajuste à la taille par une ceinture (Beaulieu, 1967 : 71). Le seul élément commun que l'on trouve dans les témoignages que l'on conserve est la nudité des bras des femmes. Les tissus les plus courants à la Gaule étaient les lainages à raies, à carreaux ou à fleurs (Beaulieu, 1967 : 69).

Chez les Mérovingiens le costume féminin se composait de deux tuniques : la *camisia*, ou tunique de dessous, et la *stola*, la robe du dessus (Beaulieu, 1967 : 78). La *camisia* comportait des manches étroites et longues (Beaulieu, 1967 : 78). La *stola* était souvent plus courte que la tunique de dessous, elle présentait des manches larges et des galons ornant l'encolure, le bas des manches et le milieu du devant (Beaulieu, 1967 : 78). Le port de la ceinture était fréquent pour maintenir les tuniques, elle se plaçait au-dessus de la taille. Les femmes mérovingiennes se protégeaient du froid avec un grand manteau de forme rectangulaire, que l'on posait sur les cheveux ; avec la chape, un manteau que l'on attachait sur la poitrine, et avec la chasuble, qui était semblable au costume liturgique, à l'exception de son capuchon (Beaulieu, 1967 : 78-79).

Quand les Carolingiens (752-987 apr. J.-C.) ont succédé aux Mérovingiens, l'Europe, et plus particulièrement la France, vivait des temps plus calmes, ce qui a permis l'intensification du luxe (Laver, 1988 : 54). Les hommes comme les femmes continuaient à porter des tuniques.

Entre le X^e et le XI^e siècles, le costume féminin était composé par deux types de robe : le chainse et le bliaud. Le chainse est porté au-dessous du bliaud. Cette chemise à manches étroites et longues est dressée en lin (Beaulieu, 1967 : 79). Le bliaud, qui était

porté aussi bien par les femmes que par les hommes, est coupé, sous sa forme féminine, de façon à être attaché sur le ventre et les reins, formant de gros plis sur les hanches (Beaulieu, 1967 : 81). La coupe du bリアud est maintenue pendant toute la durée du X^e et du XI^e siècles. À partir de l'année 1050, les manches du bリアud sont devenues très longues et volumineuses au niveau du poignet (Laver, 1988 : 59-60) laissant apercevoir le bas des manches du chainse (Beaulieu, 1967 : 81). Le manteau que l'on portait pour se protéger des tempêtes et du froid de la rigueur de l'hiver avait la forme d'une cape que l'on attachait au milieu de la poitrine par une agrafe ou fermail (Beaulieu, 1967 : 81).

Le XII^e siècle s'ouvre avec l'apparition d'un nouveau style de vêtement féminin, vers l'année 1130: le corsage du bリアud s'ajuste sur le côté et modèle la poitrine, les hanches et le ventre, sa jupe traîne sur le sol et ses manches sont très longues et ornées de broderies (Laver, 1988 : 64). Le chainse était couverte en entier par le bリアud. Il était fait de fine laine ou de crêpe de soie et il n'apparaissait qu'à travers les manches et à l'encolure du bリアud, par sa décoration brodée (Beaulieu, 1967 : 88). Un doublet de toile pouvait être placé entre la chainse et le bリアud, c'était « un sorte de corsage court avec ou sans manches » (Beaulieu, 1967 : 88). À la place du doublet, on pouvait placer une pièce de fourrure enfermée entre deux étoffes et où le poil n'apparaissait que sur les bords, c'était le « pelisson » (Beaulieu, 1967 : 88). Le manteau que l'on portait tout au long de ce siècle était une chape légère ou le *pallium*, qui était plus élégant.

Les tissus que l'on employait étaient souvent gaufrés. Le drap est devenu une industrie nationale dont les centres de fabrication se trouvaient en Flandre, en Picardie, en Champagne et en Languedoc. On pouvait reconnaître l'origine du tissu par la couleur de la teinture : écarlate, bleu, rouge et brun, les couleurs les plus répandues étaient le vert et le noir (Beaulieu, 1967 : 81-82). L'emploi des étamines, des serges, des tiretaines et des droguets était très habituel aussi. Quelquefois, on rayait horizontalement les tissus de laine, avec des « bandes de plusieurs couleurs assemblées en bandeaux qui ne se répètent qu'à de longs intervalles » (Beaulieu, 1967 : 82). Le commerce avec l'Orient a influencé énormément la décoration des draps et des soies, car la consommation des soieries venues de l'Orient s'est intensifiée pendant cette période (Beaulieu, 1967 : 82). L'influence des Croisades « s'est beaucoup moins manifestée dans les formes du costume que dans les textiles » (Boucher, 2008 : 137). Les fourrures ont connu une grande vogue grâce aux deux premières Croisades, desquelles on a emmené en France des riches fourrures d'ours, des zibelines, ou des martres de l'Arménie et de la Sibérie

(Beaulieu, 1967 : 83). Beaulieu remarque que ces pièces de pelleterie étaient très chères, c'est pourquoi on les remplaçait par le renard, l'agneau, le lièvre, le chat ou le chien (1967 : 83).

Au XIII^e siècle, le costume s'est ajusté au corps de la femme, car il « cherche à mettre en valeur la silhouette féminine : taille mince, petit pied, démarche onduleuse, poitrine ferme, maintenue par une bande de toile » (Beaulieu, 1967 : 98). Boucher résume le costume de ce siècle ainsi : « cotte, doublet, cotardie, surcot avec amigaut, chape ou mantel pour les deux sexes : braies pour les hommes, sorquenie pour les femmes » (2008 : 142). On voit disparaître des termes anciens pour décrire les vêtements et les remplacer par des noms en langue d'oïl, comme : doublet, bliaud, pelisson, gipon, guimpe, amigaut, etc. (Boucher, 2008 : 142).

La chemise était richement brodée et très ajustée, elle a des ouvertures lacées sur les flancs et son encolure est dotée d'une fente qui permet le passage de la tête, l'« amigaut » (Beaulieu, 1967 : 98). Le doublet était semblable à celui des hommes, mais il était plus élégant grâce au « pelisson » dont il était fourré, on le préférait blanc (Beaulieu, 1967 : 99).

Le bliaud a été remplacé par la cotte, qui était très longue et dont l'encolure était assez souple et ouverte par un « amigaut » lacé, boutonné ou fermé par une fibule. L'ampleur caractérise le buste, la jupe et le haut des manches, parce que les manches étaient si étroites sur les avant-bras que l'on devait les boutonner, les lacer ou même les coudre (Beaulieu, 1967 : 99). La cotte était recouverte par le surcot, qui était de la même coupe qu'elle et qui pouvait être sans manches. Une cotte comptait plusieurs paires de manches, que l'on épinglait à l'emmanchure ou que l'on cousait d'une façon facile à découdre (Beaulieu, 1967 : 99). Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, on portait la ceinture sur le surcot, elle servait à supporter l'aumônière. Le « mantel », une sorte de pèlerine, se posait directement sur la cotte ou le surcot. Il était accroché par une cordelière que l'on tenait à la main gauche pour empêcher que le poids du manteau fasse porter la cordelière sur le cou (Beaulieu, 1967 : 99).

Ce type de cotte est celui que l'on trouve dans les manuscrits Sainte-Généviève 1126 fol. 61r et Acq. Doni 153 fol. 106 (fig. 33). Dans le premier, Lucrèce porte une cotte simple, avec des manches amples sur les hauts des bras et très serrées sur les avant-bras, ce qui donne l'impression d'élargir les bras. L'encolure est ronde et le corps

est si large que l'on en découvre une traîne. Elle ne porte pas de surcot ni de ceinture. L'enluminure du manuscrit Acq. Doni 153 montre une Lucrèce habillée d'une cotte aux manches très étroites sur les avant-bras et amples sur les hauts des bras. On ne voit pas l'encolure de la cotte à cause du « couvre-chef » qu'elle porte sur la tête et qui couvre son cou aussi. La cotte est longue et traîne sur le sol. Les cottes des deux manuscrits sont des couleurs plus obscures que celles des voiles. Il faut signaler que ces deux manuscrits datent du milieu et du commencement du XIV^e siècle respectivement, il n'est pas donc nécessaire d'expliquer l'influence de ce modèle de costume sur les enluminures, la proximité temporelle entre eux est évidente.

En ce qui concerne les tissus au XIII^e siècle, il faut signaler que les draps les plus estimés étaient l'écarlate et le vert provenant des manufactures du Nord (Beaulieu, 1967 : 90). Ces draps, tout comme les lainages légers étaient ornementés de très petits carreaux, des marbrés, des chinés, des papillonnés, etc. (Beaulieu, 1967 : 90). Les soieries sont fabriquées en Europe : en Italie, à Gênes et à Florence, c'est pourquoi les dessins orientaux du siècle précédent, ont fait place aux décorations religieuses ou profanes, mais complètement occidentales (Beaulieu, 1967 : 90). À propos du linge, Beaulieu ajoute qu'il était « passé au safran, ce qui lui donne une teinte crème et un parfum pénétrant » (1967 : 98).

Au XIV^e siècle, en Occident, on a repris conscience du corps humain, qui fut créé à l'image de Dieu, et qui jusqu'à ce moment précis était considéré, selon les propres mots de Toussaint-Samat :

algo vergonzoso, condenable, algo que se negaba, hasta el punto de haber canonizado a Inés, la madre del emperador Enrique IV, por haberse abstenido de lavarse a lo largo de toda su piadosa vida (1994 : 114).

Cette nouvelle considération du corps s'est reflétée dans le costume féminin, qui serrait le haut du corps, l'allongeait par la traîne, et qui était très ajusté (Boucher, 2008 : 160). Vers la deuxième moitié du XIV^e siècle les costumes masculin et féminin ont trouvé des formes nouvelles, et ce que l'on connaît comme « la mode » est née (Laver, 1988 : 65). Ce siècle a connu une innovation très importante dans la mode : le décolletage. À cause de son caractère érotique, la suppression de la partie supérieure des vêtements a soulevé la réprobation et la critique des prédicateurs (Boucher, 2008 : 160). Le décolleté des vêtements féminins pouvait être rond, rectangulaire et même à angle obtus (Beaulieu, 1967 : 107).

Le sous-vêtement des femmes était une chemise en toile fine ou en soie, généralement blanche ou beige, décolletée et à manches longues (Boucher, 2008 : 160). Sur elle, on enroulait un bandeau de tissu destiné à maintenir la poitrine, puis on mettait le blanchet, qui était une sorte de camisole, et enfin la cotte, très étroitement ajustée, ou le corset (Beaulieu, 1967 : 106). Le corset a remplacé la cotte, il était généralement décolleté et lacé au-devant, il avait aussi des manches courtes qui laissaient passer la chemise (Boucher, 2008 : 160). Le surcot était, d'abord, « percé de fichets, ouvertures par lesquelles on peut passer les mains pour les mettre au chaud entre la cotte et le surcot » (Beaulieu, 1967 : 106). Puis, ces fichets ont été supprimés avec l'apparition, vers 1355, des ouvertures latérales sur le surcot, qui les ont rendus inutiles (Beaulieu, 1967 : 106). Le surcot ouvert est, d'après Boucher, « une des plus élégantes créations du Moyen Âge » (2008 : 162). Il s'agit d'un surcot au corsage ouvert et découpé des manches aux hanches qui laisse la ceinture d'orfèvrerie posée sur la cotte et « plus encore, la taille cambrée et les hanches larges correspondant à l'idéal féminin de l'époque » (Beaulieu, 1967 : 107).

La cotte est l'habillement de Lucrèce dans les manuscrits Douce 332 fol. 81v, BNF 12595 fol. 64v et Harley 4425 fol. 79r (fig. 34). Ce sont des cottes simples très ajustées au corps, très longues, traînant sur le sol et qui présentent deux types de décolletés différents : le décolleté rectangulaire de la Lucrèce du manuscrit Harley 4425, et le décolleté à angle obtus des Lucrèce des manuscrits Douce 332 et BNF 12595. Les cottes des manuscrits BNF 12595 et Harley 4425 sont rouges, tandis que celle du manuscrit Douce 332 est grise, comme tous les personnages de cette enluminure. Les manches sont très longues et couvrent une partie des mains dans les trois cas. Elles ne portent pas de ceinture parce que « l'habillement de dessus est quelquefois tellement ajusté que la ceinture n'est plus nécessaire », explique Boucher (2008 : 145).

La cotte-hardie était un autre costume que les femmes portaient à cette époque-là. Elle était la tunique des périodes antérieures, mais à l'encolure basse et boutonnée de haut en bas par-devant et parfois sur les côtés (Laver, 1988 : 65). La longueur de la cotte-hardie s'est raccourcie progressivement et l'on coupait ses bords aux formes originales (Laver, 1988 : 65). Les manches étaient dressées très étroites et elles s'évaseront à partir du coude jusqu'à traîner à terre sous le règne de Charles V (Boucher, 2008 : 145).

Un vêtement caractéristique du XIV^e siècle et de la première moitié du XV^e siècle est la houppelande (Laver, 1988 : 66). Elle était souple, mais s'adaptait à la forme des épaules, on l'attachait au corps par une ceinture, faite de soie damassée ou d'un réseau de fils d'argent (Beaulieu, 1967 : 110), agrafée dans le dos et placée très haut, juste sous les seins (Beaulieu, 1967 : 107). Normalement, les manches de la houppelande traînaient sur le sol, car elles étaient extrêmement larges et volumineuses (Laver, 1988 : 66), mais on en trouvait d'autres aux manches closes (Boucher, 2008 : 163). La longueur de sa jupe était variable, on la portait plus longue à l'occasion des cérémonies (Laver, 1988 : 66). La houppelande est l'habillement porté par Lucrèce dans le manuscrit NKS 63 fol. 59v (fig. 35). Elle est en couleur bleue intense, elle est très longue et possède une traîne. Les manches sont excessivement évasées, elles n'atteignent pas le sol parce que Lucrèce a les bras pliés au moment de se donner la mort. La ceinture qui serre la houppelande au corps du personnage semble être de couleur noire, cependant on ne peut pas parler de sa forme ou de sa possible composition parce que cette enluminure présente une tache d'encre sur sa partie supérieure, comme on l'a déjà remarquée dans le chapitre consacré aux coiffures.

À cette époque, étant donné le très haut prix du drap, on constate une prééminence de la soie sur celui-ci (Beaulieu, 1967 : 101). Alors, on préférait le velours et la soie (Beaulieu, 1967 : 101). Beaulieu remarque la reprise des dessins orientaux, parce que ce type de tissu n'était plus fabriqué en France, mais à Alexandrie, Venise ou Florence, d'où l'influence des dessins orientaux (1967 : 101).

Au XV^e siècle, la houppelande et la cote-hardie s'ouvrent en pointe avec des revers de velours ou de fourrure (Beaulieu, 1967 : 113-114). Il apparaît une pièce de drap triangulaire, avec un léger fichu de gaze, qui couvrait la poitrine : la « gorgette » (Beaulieu, 1967 : 114). Comme le gilet fut réduit à deux bandes d'hermine très étroites qui rejoignaient le dos, le décolleté, qui était arrondi et assez bas, est devenu triangulaire (Boucher, 2008 : 162). La large ceinture est placée très haut et la jupe, assez collante devant, serrait sur le ventre (Beaulieu, 1967 : 114). Cette dernière est ornée d'une bande de velours ou de fourrure blanche, connue comme « la laitice » (Beaulieu 1967 : 114).

Une évolution de la houppelande est la « robe à tassel », dont l'encolure est très profonde en forme de triangle ou de la lettre « v ». C'est la robe que porte Lucrèce dans les manuscrits BNF 24392 fol. 70v et PMA fol. 63v (fig. 36). Les deux robes présentent un décolletage triangulaire avec un revers blanc, sous Louis XI celle du manuscrit

PMA, et avec une « gorgette » à rayures noires et blanches, celle du manuscrit BNF 24392. Elles sont toutes les deux dressées en tissu bleu, ayant celle du manuscrit BNF 24392 des pièces de velours ou de fourrure blanche sur le bord de la jupe ample et sur les revers des manches. Les deux robes sont très longues et traînent sur le sol. Les manches sont ajustées au bras, de l'épaule au poignet. Ces deux manuscrits ont été copiés et enluminés au XV^e siècle, au même moment où ces robes étaient en vogue.

La mode du ventre proéminent apparaît pendant ce siècle aussi. Cet effet est obtenu à l'aide de petits sacs moelleux (Boucher, 2008 : 160). Cette mode semble avoir influencé l'enluminure du manuscrit Morgan 948 fol. 77v, dont la copie date d'environ 1520. On y trouve une Lucrèce habillée plutôt à la mode de la Renaissance (fig. 37). Elle se trouve au milieu d'une chambre de proportions symétriques, les lignes verticales se trouvent partout dans l'enluminure : dans les murs, le sol, les fenêtres, et même les personnages. Lucrèce nous rappelle les statues grecques ou romaines, avec des vêtements amples qui s'adaptent à son corps formant des ondulations sinueuses, s'adhérant à sa peau pour montrer ce qu'on ne voit pas, comme c'est le cas de ses jambes. La cotte dorée qu'elle porte est visible grâce à la cotte-hardie ouverte dans le bas que la recouvre. Cette cotte-hardie rouge à manches courtes à crevés montre les manches de la cotte du dessous, qui sont aussi à crevés sur les avant-bras. Le décolleté de la cotte-hardie est rectangulaire, suivant les formes symétriques propres à l'architecture et à la peinture de la Renaissance. Dans ce cas, la longueur des vêtements n'est pas excessive ou démesurée, puisque l'on peut même voir les pieds nus de Lucrèce.

Quant aux tissus, Beaulieu explique que « les étoffes de luxe : damas, broché, velours de Florence » sont choisies de préférence dans les nuances sombres des couleurs vert, brun, noir, gris, rouge et pourpre (1967 : 110). La fourrure n'est employée que pour les vêtements de luxe, pour les doublures communes, on employait de la serge, de la flanelle ou de la soie (Beaulieu, 1967 : 111).

Vers la fin du siècle, sous le règne de Charles VIII (1483-1498) et celui de Louis XII (1498-1515), la robe a remplacé presque tous les autres vêtements que l'on portait au-dessus, à l'exception du surcot ouvert, qui était porté extraordinairement dans des cérémonies (Boucher, 2008 : 163). La robe s'est conservée sous sa forme générale, sauf pour le corsage, qui est devenu plat à décolleté carré, s'encadrant entre des garnements de couleur brodés (Boucher, 2008 : 163). Les manches étaient droites et amples. Cent

ans après, la robe était un vêtement exclusivement féminin, sauf pour les clercs, les magistrats et les professeurs universitaires (Toussaint-Samat, 1994 : 110).

Il ne nous reste qu'analyser les vêtements de Lucrece dans le manuscrit Grenoble 608 fol. 77r (fig. 38). Le manque de détails et de couleurs de l'enluminure réalisée à la plume en encre noire, ne permet pas de savoir avec précision quelle typologie de vêtement porte le personnage. On pourrait penser qu'il s'agit d'une houppelande du XV^e siècle ajustée à la taille par une ceinture, mais les manches ne sont pas amples ni traînent sur le sol, elles sont, en tout cas, droites et laissent voir les manches de la cotte ou de la chemise. En plus le décolleté est carré, ce qui nous fait penser à une influence italienne. Si l'on pense qu'il s'agit d'un corset, on trouvera le problème dans les manches aussi, parce que celles du corset sont courtes afin de rendre visibles les manches de la cotte. Il ne nous reste que la cotte-hardie et le problème se pose encore une fois dans les manches. Les manches d'une cotte-hardie sont amples sur les parties hautes des bras et très étroites sur les avant-bras, tandis que celles du vêtement de ce manuscrit sont droites et elles ne couvrent pas les mains. Le devant pose aussi un problème, on ne peut pas préciser si le vêtement que porte Lucrece est boutonné de haut en bas, comme c'est le cas de la cotte-hardie, ou si, au contraire, il est fermé sur le dos, comme dans d'autres vêtements. C'est pourquoi on préfère considérer ce costume une robe. Comme on a déjà expliqué dans le paragraphe précédent, la robe a remplacé tous les autres vêtements à partir du XV^e siècle. Le manuscrit Grenoble 608 fut copié et enluminé au XVI^e siècle, ce qui rend raisonnable que l'enlumineur dessinât un modèle de robe contemporaine à lui et qu'il n'ait pas copié des vêtements démodés, tels que la houppelande, le corset, la cotte-hardie ou le surcot.

5. Conclusion

La femme a toujours été considérée un être frivole et manipulateur, et ses habits sont devenus la cible apparente des critiques des moralistes et des prédicateurs de toutes sortes, qui ne cherchaient qu'à imposer leur pensée paternaliste et à délimiter la place des femmes dans la société. Cependant, on a pu constater pendant la réalisation de ce travail, que la femme a trouvé, à travers la mode, le moyen de s'exprimer et de reconnaître la valeur de sa présence dans un monde où n'est que elle est mère et épouse. Diane Owen Hughes le résume ainsi :

[...] en observant l'enthousiasme avec lequel les femmes ont joué le jeu de la mode ; si ses attributs ont collé à la peau des femmes jusqu'à définir leur caractère, la mode leur a offert aussi un moyen de réordonner les conditions et de remettre en jeu le processus social. Non seulement les femmes ont joué le jeu, mais elles en ont parfois posé, ou du moins modifié, les règles (1991 : 168-169).

Elle va encore plus loin dans la définition du rôle de la femme dans la mode :

Les femmes incarnent dorénavant dans leurs vêtements une diversité –une *varietas vestium*- qui symbolise la division politique et la confusion morale, car leur costume semble brouiller les frontières naturelles entre les nations, les sexes et même les espèces (1991 : 149).

Les objectifs de ce travail étaient ambitieux, mais ils ont été accomplis et, même, surpassés. On s'est rapproché de la littérature médiévale française, malgré les difficultés que l'étude d'une période si lointaine puisse entraîner, à travers l'une des œuvres les plus importantes du Moyen Âge en France : *Le Roman de la Rose*. Les raisons pour lesquelles cette œuvre continue à être lue et étudiée sont nombreuses et on a pu les vérifier et apercevoir l'immense valeur des manuscrits que l'on conserve et que l'on diffuse au public général sur le site web la *Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*. Les enluminures qui accompagnent ces manuscrits constituent, d'un côté, une ornementation merveilleuse qui facilite la lecture d'une histoire atemporelle, et, de l'autre côté, elles sont une source d'information sur les mœurs et les habits du Moyen Âge d'une valeur inestimable et aussi digne de foi que la peinture de la Renaissance au XVIII^e siècle, ou que la photographie par rapport aux coutumes du XIX^e et du XX^e siècles.

L'étude de la relation entre l'image et le texte nous a permis de comprendre la mode médiévale et ses modifications. Ce type d'étude ouvre notre regard et nous permet d'aller au-delà du superficiel, elle nous offre une approche plus ample des constructions sociales, économiques et politiques, des valeurs morales et de la question du genre.

Se tourner vers le passé n'indique pas toujours la négation du présent. C'est observant attentivement le passé que l'on peut trouver ses origines, un des grands désirs de l'être humain depuis ses premiers temps, et que l'on peut comprendre le présent et agir pour changer le futur.

6. Bibliographie

- Beaulieu, Michèle (1967) : *Le costume antique et médiéval*. Paris, PUF, Que sais-je ?.
- Dupressoir, Charles (1847) : *Costume du moyen âge, 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.
- Boucher, François (2008) : *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Flammarion.
- González Doreste, Dulce M^a., Mendoza Ramos, M^a Pilar (2013) : « Mort et mythe dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun. Le texte et l'image », en Kosta-Théfaïne, J.-F. (éd.), *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 447-472.
- (2011) : « Función de las tablas de materia en algunos manuscritos del *Roman de la Rose* », en González Doreste, Dulce M^a Mendoza Ramos, M^a Pilar (coords.) : *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives du « Roman de la Rose »*. La Laguna, Servicio de publicaciones de la Universidad de la Laguna, 97-182.
- González Doreste, Dulce M^a (2008) : « El manuscrito NKS 63-2^o del *Roman de la Rose*. De la tabla de materias al programa iconográfico », en Cruz Rodríguez, José Manuel (coord.) : *Homenaje a la profesora Carmen Dolores Cubillo Ferreira*. La Laguna, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 139-162.
- (2009) : « Texto literario y ciencia. Un ejemplo del *Roman de la Rose* », en Santa, A., Solé i Castells, C., Parra, M. Solá, P. Figuerola M. C. (coords.) : *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, 36-45.
- Hughes, Diane Owen (1991) : « Les modes », en; Perrot, Michelle ; Duby, Georges (dir.) : *Histoire des femmes en Occident*. Paris, Plon, v. 2 Le Moyen Âge.
- Langlois, Ernest (1974) : *Les manuscrits du Roman de la Rose : description et classement*. Genève, Slatkine Reprints.
- Laver, James (1988) : *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, Ensayos Arte.

Martín Puente, Cristina (2010) : « La historia de Lucrecia en prosa y en verso », en Luque Moreno, Jesús ; Rincón González, M^a Dolores ; Velázquez, Isabel (coords.) : *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas*, 1359-1370.

Regalado, Nancy (1981) : « 'Des contraires choses' : la fonction poétique de la citation et des exempla dans le *Roman de la Rose* », *Littérature*, 41, 62-81.

Toussaint-Samat, Maguelonne (1994): *Historia técnica y moral del vestido, vol. 3 : Complementos y estrategias*. Madrid, Alianza Editorial.

7. Annexes



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11



fig. 12

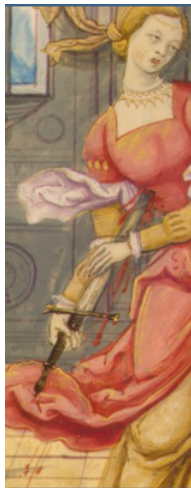


fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18

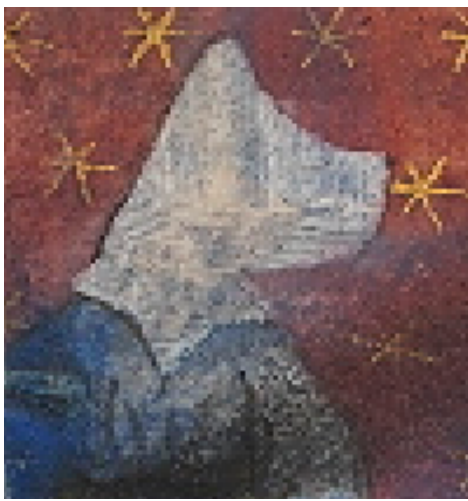


fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 23



fig. 24



fig. 25

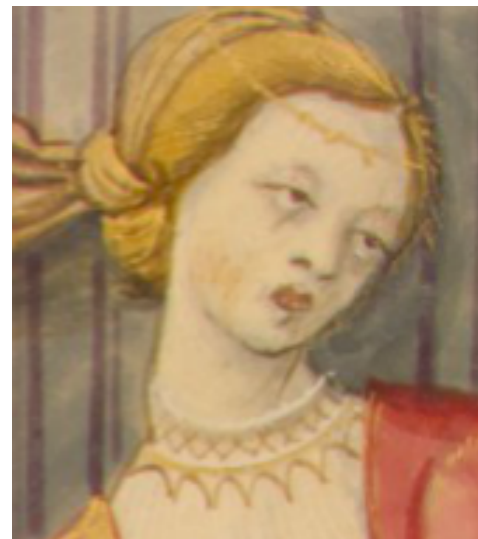


fig. 26

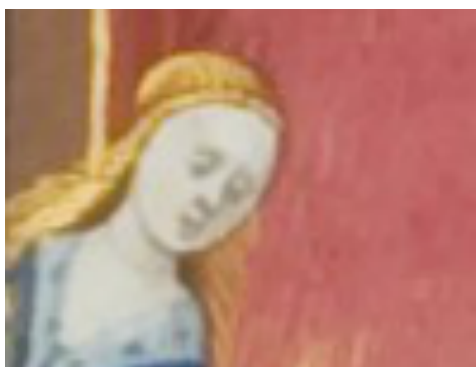


fig. 27



fig. 28

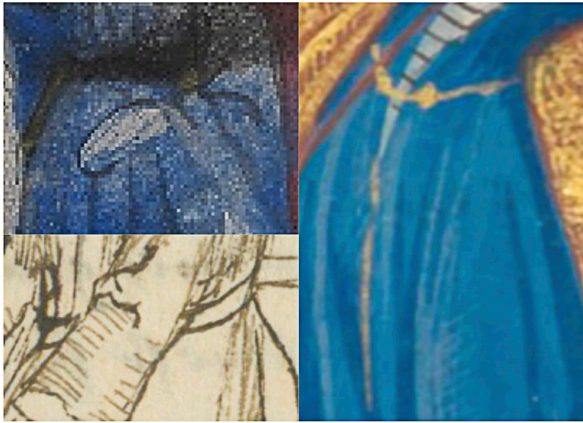


fig. 29



fig. 30



fig. 31

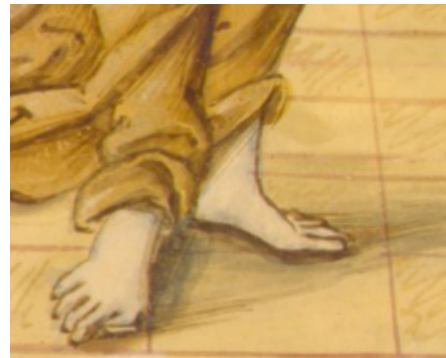


fig. 32



fig. 33



fig. 34



fig. 35



fig. 36

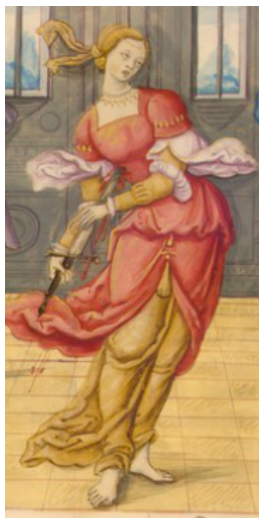


fig. 37



fig. 38

