



HAL
open science

Habits de fées et de chevaliers : du code social au geste symbolique

Laurence Picano-Doucet

► **To cite this version:**

Laurence Picano-Doucet. Habits de fées et de chevaliers : du code social au geste symbolique. Littératures. 2012. dumas-00823214

HAL Id: dumas-00823214

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00823214>

Submitted on 16 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)

Mémoire de Master 2 (30 crédits)

Master Lettres et Arts du spectacle,

Spécialité Littératures

Recherches sur l'imaginaire

Habits de fées et de chevaliers : du code social au geste symbolique.

Etude du vêtement du *Tristan* de Béroul aux poèmes de Chrétien de
Troyes

Laurence Picano-Doucet

Sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe Walter

Mai 2012

Abréviations et éditions du corpus

Pour les poèmes tristaniens français, les références citées proviennent de l'édition en texte bilingue : *Tristan et Yseut, les poèmes français, La saga norroise*, traduit par Philippe Walter (éd.) et Daniel Lacroix, Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1989. Dans les références aux vers, seul le nom de l'auteur ou du manuscrit sera précisé. Par exemple : « Thomas, manuscrit Douce vers 32 » fait référence au *Tristan* de Thomas ou « Donnei vers 32 » pour le *Donnei des Amants*.

Pour l'édition dans la Pléiade : *Tristan et Yseut les premières versions européennes*, (édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1995) ; la référence sera alors citée sous la forme (Pléiade, 1995) avec le numéro de la page correspondant.

Les noms des personnages de l'*estoire* présentent différentes graphies et nous proposons dans notre mémoire de « fixer » leur orthographe pour faciliter la compréhension et alléger le texte. Yseut désignera « Yseut la Blonde » épouse du roi Marc, amante de Tristan et Iseut « Iseut aux Blanches Mains », sœur de Kaherdin et épouse de Tristan.

Pour l'œuvre de Chrétien de Troyes, l'édition choisie est celle de la Pléiade : Chrétien de Troyes "*Œuvres complètes*", (édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1994). Nous la citerons dorénavant sous la forme (Pléiade, 1994) avec le numéro de la page correspondant. Les références aux vers ou aux œuvres seront simplifiées par le nom du héros éponyme des contes. Par exemple, « Perceval, vers 32 » pour une référence au *Conte du Graal*, dans cette édition.

Des références seront données pour des textes provenant des éditions Garnier Flammarion en ligne, disponible sous <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>.

Table des matières

Abréviations et éditions du corpus	2
Table des matières	3
Liste des tableaux	4
Introduction.....	5
Le vêtement dans les textes littéraires	8
Des vêtements en tant que tels : les différents sens des mots	10
I L'action de se vêtir	11
II Un vêtement ambigu : la chemise.....	17
III Les vêtements faits pour être vus	21
IV Le vêtement liturgique	28
V Les vêtements propres aux chevaliers	34
VI Vêtements et style littéraire ?.....	36
Le vêtement et texte	39
I Ecrire et décrire	39
II Le tissu et le texte.....	54
S'habiller en société	64
Le vêtement et la santé	65
I Aspects du vêtement.....	65
II Croyances astrologiques et médicales	71
III L'habit et la parole.....	78
Le temps et le vêtement.....	90
I Le <i>bel tans</i> et l' <i>yver</i>	90
II Fêtes de cour	97
III Le temps des foires.....	102
IV Le temps du Carnaval	105
V La quenouille et le temps	109
Le vêtement et les fées	113
Du don dans la société courtoise	114
I Obtenir un vêtement	114
II Quand « le semblable appelle le semblable »	120
III Vers la sacralisation religieuse de l'objet	123
Les habits de la destinée	128
I Du déguisement à la métamorphose	128
II Les robes des fées et des ogres	140
III Invisibilité et invincibilité	148
Conclusion	157

Annexe 1 : Occurrences des termes étudiés	159
Annexe 2 : Liste complémentaire des occurrences	163
I Occurrences du mot <i>Gonnelle</i>	163
II Occurrence du mot <i>Tuniques</i>	164
Annexe 3 : Occurrences du verbe adouber	165
Bibliographie.....	166
I Œuvres littéraires	166
II Dictionnaires.....	167
III Ouvrages critiques.....	169

Liste des tableaux

Tableau 1 : Fréquence des verbes signifiant s’habiller	11
Tableau 2 : Différents champs d’application des verbes	12
Tableau 3 : Fréquence des termes dans le sens de « vêtement »	15
Tableau 4 : Fréquence du mot chemise dans le corpus.....	17
Tableau 5 : Fréquence des mots concernant les vêtements « que l’on voit »	22
Tableau 6 : Fréquence des mots relatifs aux chaussures et aux <i>braies</i>	26
Tableau 7 : Fréquence des termes relatifs aux vêtements liturgiques.....	28
Tableau 8 : Occurrences des vêtements liturgiques	31
Tableau 9 : Fréquence des termes relatifs à l’équipement du chevalier.	35
Tableau 10 : Occurrences du mot <i>seison</i> dans le corpus.....	91
Tableau 11 : Occurrences des termes relatifs aux saisons.	93
Tableau 12 : Approche de l’influence du déguisement sur l’accès à la royauté....	155
Tableau 13 : Occurrences des substantifs génériques désignant le vêtement.....	159
Tableau 14 : Occurrence du mot chemise dans le corpus	159
Tableau 15 : Occurrences des termes concernant les vêtements « faits pour être vus »	162
Tableau 16 : Occurrences des termes relatifs aux braies et aux chaussures	162
Tableau 17 : Occurrences du verbe <i>adouber</i> dans le corpus.....	165

Introduction

« Toute société éprouve le besoin de se situer sur l'échelle des durées et des rythmes cosmiques. Toute communauté humaine structure le temps selon le calendrier qui définit le cadre de ses activités culturelles, religieuses et économiques » écrit Philippe Walter (1989, p.10). Dans tous ces moments, l'homme et la femme se présentent habillés selon des règles, des normes, des habitudes et des codes qui sont également des symboles et des références à l'imaginaire de cette époque : les vêtements méritent ainsi que l'on s'y intéresse.

La mode dans notre société actuelle fait appel à des symboles, à des images qui sont, bien entendu fortement différents de celle de l'homme médiéval des XIIème et XIIIème siècles. S'intéresser aux vêtements dans des œuvres de cette période demande nécessairement de se rapprocher du mode de pensée médiéval et d'essayer de se l'approprier, faute de quoi on risque l'anachronisme et l'erreur de compréhension et d'interprétation.

Le sujet du Master 1 concernait le vêtement et la parure dans les poèmes tristaniens français. Le choix a été fait d'étendre le corpus à l'œuvre de Chrétien de Troyes pour comprendre le rôle et la fonction du vêtement dans le texte littéraire, mais également, comme motif dans l'imaginaire médiéval ; l'œuvre de Chrétien fait souvent référence à Tristan dans *Cligès*, *Philomena et Erec et Enide*¹ et lors d'épisodes qui se rapprochent de la légende tristanienne. Toutes ces œuvres se croisent, s'entremêlent et s'appellent les unes les autres. Cela permet de poser la question, non seulement de l'évolution de l'usage du motif des vêtements dans l'œuvre de Chrétien, de Béroul et de Thomas, en fonction de leur inspiration et du milieu social dans lequel ils évoluent, mais aussi de comparer les vêtements que portent les héros au cours de leurs aventures. En effet, même si les œuvres du corpus se placent dans un univers courtois, dans des cours royales (exception faite de *Philomena*), les héros éponymes des contes vivent des situations différentes selon leur situation et leur désir amoureux.

¹ *Erec et Enide*, vers 424, 1247,1695 ; *Cligès* vers 2770,2774, 3127, 3133, *Philomena* vers 174, 175.

Une bibliographie importante existe sur les vêtements au Moyen Age : on constate alors la grande difficulté de « voir » les habits décrits dans les textes et ce, compte tenu de l'éloignement temporel, mais aussi linguistique. Françoise Piponnier, par exemple, souligne la grande difficulté de les concevoir justement à cause du peu de vestiges qu'il nous reste (1995, chap.1 en particulier). Un autre écueil est la langue : les termes ont évolué et ne désignent pas forcément la même pièce vestimentaire au cours de la longue période du Moyen Age et quelquefois au sein de l'œuvre étudiée.

Le vêtement et la mode sont des sujets d'études qui ont interpellé des chercheurs aussi bien en littérature, qu'en linguistique et en sciences humaines. En effet, le vêtement ne peut être considéré que sous un seul angle tant il concerne différents aspects de la société à une époque donnée. Que peut représenter le vêtement pour le clerc qu'était Chrétien de Troyes, pour les conteurs Bérout et Thomas d'Angleterre, pour Marie de France et les auteurs anonymes qui nous ont légués les épisodes des *Folies Tristan*?

Considérons tout d'abord les textes français tristaniens ; seuls quelques manuscrits incomplets nous sont parvenus. Bérout, Thomas et Marie de France ont mis par écrit cette *estoire* en précisant leur nom dans les manuscrits, mais cela ne signifie pas qu'ils en soient les auteurs². L'« auteur » (du latin « *augere* ») est « d'abord celui qui crée, qui élabore, qui accroît, fait prospérer »³. En effet, les contes et *estoire* ne proviennent pas d'un récit archétypal mais sont issus de différents récits, légendes et mythes adaptés, modifiés, par les auteurs que nous connaissons : « [les auteurs] sont ceux qui augmentent, élaborent et élargissent un canevas légendaire hérité » (Walter, 1989, p.14). Les sources principales d'inspiration des textes du corpus proviennent des récits oraux de « la matière de Bretagne ».

Le manuscrit du conteur Bérout daterait de 1181, mais l'hypothèse d'une écriture en deux temps, a été avancée (Pléiade, 1995, p.XIV ; Chocheyras⁴) ; bien qu'écrit plus tard que celui de Thomas, les critiques s'accordent pour attester qu'il s'agit d'une version plus ancienne de la légende. Le manuscrit de Thomas d'Angleterre a été composé dans les années 1170-1173 en Angleterre dans l'entourage des Plantagenêt. Six fragments différents

² Bérout ; vers 126 ; vers 1789-88 ; Thomas se réfère à un certain Breri (Thomas, ms Douce, vers 837-853). Breri est connu dans la littérature médiévale et son rôle est important en ce qui concerne la transmission des légendes celtiques et leur traduction en langue romane. (Walter, 2006, p.28)

³ Dictionnaire en ligne : CNRTL, Dictionnaire en ligne Complément Godefroy.

⁴ Correspondance datée du 10 mars 2011.

nous sont parvenus et on peut supposer, sur la base d'une étude dialecticale, (Pléiade, 1995, p.XVI) qu'ils ont été copiés dans différentes régions. Les manuscrits des *Folies Tristan* de Berne⁵ et d'Oxford sont anonymes et ne présentent qu'un fragment de la légende, comme *Le Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France ; ils sont datés du dernier tiers du XIIème siècle et l'extrait de Tristan Rossignol (*Donnei des amants*) du XIIIème siècle.

L'œuvre de Chrétien de Troyes s'articule autour de ses cinq célèbres romans dont l'authenticité est assurée : d'abord, *Erec et Enide* « roman matrimonial » (Poirion, 1994, pXX). Vient ensuite *Cligès*, qui a une structure proche d'*Erec et Enide* mais en plus complexe, puisqu'elle s'étend sur deux générations. *Yvain ou le Chevalier au Lion* et *Le chevalier à la charrette*⁶ sont liés et Chrétien pourrait avoir composé les deux romans en parallèle dans les années 1176-1181. Enfin, *Le conte du Graal*, œuvre inachevée, se place dans la continuité de ces deux derniers romans et aurait été écrit dans la période 1181-1191. Il n'est pas certain que Chrétien de Troyes soit l'auteur de *Philomena*⁷ (Poirion, 1994, p.1391, Hoepffner, 1931) comme de *Guillaume d'Angleterre*⁸ (Poirion, 1994, p.1411). Ces deux textes sont néanmoins intégrés au corpus : l'enquête que nous allons mener sur les vêtements pourrait apporter des éléments de réponse à cette interrogation.

Chaque auteur a marqué son récit et on ne peut que rappeler la volonté de Chrétien de Troyes de donner une *conjointure*, un *sens* aux histoires. Notre corpus présente une unité de temps, de lieu et de type d'aventures. Il s'agit dès lors de comprendre et d'appréhender la place du vêtement dans ces œuvres en comprenant le vocabulaire et la mentalité médiévales dans ce domaine. Quelles sont les références de l'habillement pour le clerc et comment le situe-t-il dans son œuvre ? Telles sont les questions que nous aborderons dans la première partie avant de nous interroger sur les fonctions du vêtement dans la société en fonction du temps, des fêtes et de sa relation avec le corps. Dans une dernière partie, nous traiterons de la problématique du don et la fonction magique et féerique des habits dans les œuvres.

⁵ André de Mandach (1982, p.14) souligne une possible attribution de ce texte à Bérout.

⁶ *Le Chevalier à la Charrette* n'a pas été achevé par Chrétien.

⁷ Chrétien connaît la culture latine et Ovide est célèbre à son époque

⁸ Paul Zumthor (2000, p.561) estime que Guillaume d'Angleterre s'accorde mal au reste de l'œuvre.

Le vêtement dans les textes littéraires

Dans la période qui concerne les œuvres de notre corpus, le terme de « mode » n'apparaît pas encore dans le vocabulaire courant (Owen-Hugues, 1991 p.150). Nombre de vêtements sont hérités du haut Moyen Age et ont gardé souvent la même fonction. Le vêtement est un marqueur social, il répond à un code bien défini qui permet de différencier les classes sociales. Il n'y a pas une grande quantité de types de vêtements : ils se distinguent en fait par les matières et les couleurs⁹, les textiles les plus somptueux, les fourrures les plus chères étant, bien entendu, réservés à la cour. Les habits féminins et masculins sont désignés par les mêmes termes et on remarque également que certains éléments des équipements du chevalier ou des habits ecclésiastiques s'emploient aussi pour décrire le vêtement civil. Cependant, emprunter un type vestimentaire qui ne correspond pas à sa position n'est pas banal et cela est même condamnable sauf pendant les périodes du Carnaval.

Dans les contes et *estoire* de notre corpus, nous ne pouvons envisager les vêtements simplement comme des moyens de représenter la réalité médiévale, des témoins de « l'histoire ». Pour les auteurs, il ne s'agit pas de donner uniquement une vision exacte des vêtements de la société et ils ne sont pas toujours soucieux d'une « réalité historique » de leurs descriptions même si, bien entendu, ils sont influencés par leur époque et par les règles des arts poétiques qu'ils observent. Nous souhaitons donc, dans un premier temps, comprendre le sens des mots en ancien français, dans l'esprit des auteurs et dans le contexte dans lequel ils sont employés, pour essayer de s'affranchir des siècles qui nous séparent des œuvres. En effet, Roger Caillois rappelle que « celui qui pense un mot, pense rarement à en préciser le sens » (1996, p.264) et il évoque « la tyrannie de l'avenir » en ce qui concerne le vocabulaire : « quand il perd sa clarté, quand les mots s'emploient les uns pour les autres, quel point de repère, quelle commune mesure permet aux hommes le moindre échange où le malentendu ne soit pas présent ? » (op. cit. p.295). Il s'agit en effet d'écouter et de s'imprégner des textes et des mots sans se méprendre sur le sens ; l'incursion dans la littérature médiévale est un voyage dans le temps qui se doit d'être

⁹ Le travail d'André Ott (1899) sur les couleurs en ancien français a initié un intérêt des linguistes pour le vêtement.

compris et respecté. Nous pourrions alors nous interroger sur les arts poétiques et la fonction du vêtement dans l'œuvre.

Des vêtements en tant que tels : les différents sens des mots

Nous entendons par vêtements tous les termes qui décrivent ce que l'on porte tant dans le costume civil que militaire ; nous ne traiterons pas des bijoux ni des pièces d'orfèvrerie en particulier sauf quand ils font partie intégrante de l'habit ; les armes et accessoires du chevalier ne seront considérés que dans les cas où ils deviennent des éléments de reconnaissance ou d'identification.

L'histoire du vêtement intéresse les chercheurs dans de nombreux domaines ; ainsi, il a trouvé une place importante dans les recherches des historiens : Eugène Viollet-Le Duc puis Camille Enlart, par exemple, les inscrivent dans leurs recherches et en proposent des définitions et des illustrations. Plus récemment, Françoise Piponnier a travaillé sur le vêtement au Moyen Age, en général, en le considérant à travers la vie sociale et économique et en mettant aussi en évidence les codes vestimentaires de l'époque. L'étude des sceaux, avec principalement les travaux de Michel Pastoureau¹⁰, soulignent l'importance des couleurs et des symboles. Une démarche philologique a été entreprise : Eunice Goddard (1927) a travaillé sur les vêtements féminins dans les textes français du XI^{ème} et XIII^{ème} siècles. Bien plus récemment, Elena Rozoumniak (2002) a consacré sa thèse à l'étude du vêtement dans les romans français du XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle et toute une partie de sa recherche porte sur l'étude philologique des termes relatifs aux habits et à la coiffure dans un corpus d'œuvres de cette période. La plupart des habits étudiés se retrouvent dans notre corpus mais dans des contextes différents et sans présenter la même fréquence d'apparition. Or, c'est bien là une difficulté qui montre l'intérêt de l'approche philologique : « un même mot peut non seulement désigner des formes variées mais changer notablement de sens au cours des âges » (Enlart, 1916, p XIII). Cela établit un lien entre sociologie et linguistique (Lévi-Strauss, ed.1996, p.38) et le fait d'ouvrir les domaines d'études ne peut être que bénéfique.

¹⁰ Les références sont citées dans le paragraphe « vêtements » de la bibliographie.

Nous proposons donc de revenir au sens des mots en fonction des définitions données dans les différents dictionnaires¹¹ consultés et sur les recherches précédemment faites à ce sujet : nous en présenterons les fréquences (les occurrences sont en Annexe 1) et le sens dans le contexte de la phrase.

I L'action de se vêtir

Examinons d'abord les mots génériques qui désignent l'acte de s'habiller ainsi que les substantifs qui définissent le costume en général, avant de détailler les différents éléments qui peuvent composer le vêtement.

I.1 Les verbes pour s'habiller

On relève quatre verbes qui reviennent quasiment dans toutes les œuvres : *vestir* (*soi*), *atorner* (*soi*) *apareillier* (*soi*) *afubler* (*soi*). Le verbe *vestir* est celui qui présente la plus grande quantité d'occurrences (tableau 1).

	<i>afubler</i>	<i>apareillier</i>	<i>atorner</i>	<i>desafubler</i>	<i>desguiser</i>	<i>desvestir</i>	<i>vestir</i>	<i>acesmer</i>
Erec et Enide	3	4	4	1		4	22	1
Cligès		3	1	3		1	4	
Yvain	2	2		1			8	1
Perceval	6	3	1	3		2	31	4
Lancelot	4	2		2		1	3	2
Perceval	6	3	1	3		2	31	
Philomena							3	
Guillaume d'Angleterre			1				4	
Tristan (Béroul)	1						14	
Folie Tristan Oxford					2		2	
Donnei des Amants					1			
Tristan (Thomas ms Douce)	1	1	3		1		3	

Tableau 1 : Fréquence des verbes signifiant s'habiller

Le verbe *acesmer* signifie plus « parer ou équiper voire déguiser » que « habiller » ; il est donc signalé à part dans le tableau précédent ; il peut être accompagné par le verbe *vestir* pour souligner le fait d'être habillé :

Une dameisele venant,
Mout tres bele et mout avenant,

¹¹ Les dictionnaires utilisés sont référencés dans la bibliographie.

Bien acesmee et bien vestue.¹²

...Et l'aparoille, si la mainne
Bien acesmee et bien vestue
Au roi Artus ...¹³

De même, les verbes *apareiller* (ou *appareillier*), *atorner* peuvent être utilisés dans un contexte autre que celui de l'habillement (dans ce cas, les occurrences ne sont pas prises en compte) : le tableau 2 présente les différents champs d'application de ces verbes ; il faut considérer l'ensemble du texte pour comprendre un verbe, un mot : « il [le mot] n'est pas isolé dans la conscience, il fait partie d'un contexte, d'une phrase qui, en partie, le déterminent ; il est aussi lié à d'autres mots qui lui ressemblent, soit par la forme, soit par le nom » (Matoré, 1953, p.63).

	Militaire	Civil	Table / Lit...	Lieu	Masculin	Féminin	Ornement	Le tout/une partie
<i>apareillier</i>	X	X	X		X		X	X
<i>atorner</i>	X	X	X		X	X	X	X
<i>vestir</i>	X	X		x ¹⁴	X	X		X

Tableau 2 : Différents champs d'application des verbes

Le verbe *vestir* (*soi*) est un verbe transitif qui précise généralement le type d'habit porté par le sujet par un complément d'objet direct inanimé ; il peut être traduit par le fait d'habiller quelqu'un (complément d'objet direct animé) (Rozoumniak, 2002, p.21). Dans les occurrences, on le trouve aussi sous la forme du verbe *estre* et du participe passé (*vestue*, *vestus/ vestuz*) ; le temps peut être le passé composé (*fu vestu*) : Elena Rozoumniak (op.cit. note 84) note que cela permet de souligner l'état du personnage.

On trouve également des verbes formés à partir de *vestir*. Ainsi *revestir* (*soi*) est formé du préfixe re- et du verbe *vestir* et a pour sens « habiller de nouveau ou ajouter un vêtement ».

¹² Lancelot, vers 939-42 : il rencontre une demoiselle très belle et très charmante et fort élégamment vêtue.

¹³ Perceval, vers 3954-56 :... et une fois qu'elle sera prête, bien parée et bien vêtue, conduis-la au roi Arthur.

¹⁴ Dans Bérout, le verbe apparaît donc aussi bien pour les hommes que pour le paysage :
« Par chemins veinent et par sentes
La Blanche Lande fu vestue »

La traduction proposée du mot *vestu* est « revêtu » à prendre au sens de « recouvert » : le paysage est recouvert par des éléments non naturels à savoir les tentes et les hommes. Dans l'édition de la Pléiade, la traduction proposée est d'ailleurs « La Blanche Lande fourmillée de monde ». Dès l'ancien français, en effet, le mot peut prendre la signification au figuré « couvert, peuplé ».

Il faut maintenant s'interroger sur la fonction inverse : ôter ses vêtements. *Desvestir* (*soi*) est formé du préfixe *des-* à valeur privative : on ne le rencontre pas dans les poèmes tristanien français (le terme apparaîtra uniquement dans deux occurrences dans le *Roman de Tristan* en prose¹⁵) mais on le trouve à huit reprises dans les œuvres de Chrétien de Troyes. Il signifie « dépouiller les vêtements de quelqu'un » ou « enlever ses vêtements ». Il est en relation, aussi, avec le fait de se dénuder pour se baigner : par exemple quand Alexandre et ses compagnons, dans *Cligès*, se lavent avant leur adoubement.

Droit sor la mer se desvestirent,
Si se laverent et baingnient.¹⁶

ou bien enlever ses armes (on le rencontre alors avec le verbe *deschaucer*) ; ainsi Yonet enlève l'armure du Chevalier Vermeil, tué par Perceval :

Tantost Yonez le desvest
Et jusqu'an l'arvail le deschauce
N'i a remés hauberc ne chauce
Ne hiaume el chief n'autre armeüre.¹⁷

Le verbe *affubler*¹⁸ viendrait du latin populaire *affibulare* (FEW XXIV) : « agraffer » par référence à *fibula*, l'agrafe. Il y a eu glissement du sens « attacher les vêtements » à « se revêtir ». Le terme, dans notre corpus, n'a pas la connotation négative qu'il aura à la Renaissance, *être affublé* signifiant « être mal vêtu ». En revanche, on le trouve avec le sens de « se déguiser ». Ainsi, Bérroul utilise ce verbe pour décrire les habits de Tristan, déguisé en lépreux lors du serment du Mal Pas :

Vestu se fu de mainte guise :
Il fu en legne, sanz chemise
De let burel furent les cotes
Et a quarreus furent ses botes,
Une chape de burel lee
Out fait tallier, tote enfumee.
Affublez se fu forment bien.¹⁹

Le verbe *desafubler* est son antonyme : il signifie souvent dans le texte que les personnages sont sans manteaux. Cligès, enlève son manteau devant son oncle :

¹⁵ *Roman de Tristan en prose*, Garnier Flammarion, édition en ligne, p136, 183.

¹⁶ Cligès, vers 1140-41 : Ils se dévêtirent au bord de la mer, se lavèrent et se baignèrent.

¹⁷ Perceval, vers 1148-52 : Aussitôt, Yonet déshabille le mort et le déchausse jusqu'aux orteils. Il ne lui reste plus ni haubert, ni chausse ni heaume sur la tête ni aucune autre armure.

¹⁸ On peut l'orthographier *afibler*, *afoibler*, *afoybler*, *affiubler*, *afuler*, *affeuler*, *aflolbler*, *aflunber*, *affubler*, *effubler*. Selon le Dictionnaire de Godefroy en ligne

¹⁹ Bérroul, vers 3567-3573 : Il avait revêtu de curieux vêtements. Il portait un habit de laine sans chemise ; sa tunique était en bure grossière et ses bottes étaient rapiécées. Il s'était fait tailler un manteau de bure grossière, tout noirci de fumée. Il s'était fort bien déguisé.

Devant l'empereor son oncle
Estoit Cligés desafublez²⁰

Le verbe *apareillier* (*appareiller*) a pour premier sens « préparer, garnir, équiper (un cheval), donner accorder » et ce n'est qu'en second sens qu'il signifie « préparer, habiller, parer²¹ ». Il vient du latin populaire **appricularer* (action de se préparer). Ainsi, Erec ordonne à Enide de s'habiller pour partir, après qu'elle l'a eu accusé de *recreantise* :

Apareilliez vos orandroit,
Por chevauchier vos aprestez ;
Levez de ci, si vos vestez
De vostre robe la plus bele
Et faites metre vostre sele
Sor vostre meillor palefroï. ²²

Le verbe *apareillier* est dans ce cas accompagné du mot *vestir* ou *atorner*. Quand Blanchefleur rejoint sa chambre, après avoir passé la nuit auprès de Perceval, elle se prépare et s'habille seule :

A l'ajorner s'an retorna
La pucele en sa chambre arriere
Sanz conduit et san chaberiere
Se vesti et apareilla.²³

Le verbe *atorner* trouve son origine dans *torner*, avec la préposition -a. Il a différents sens dont celui de « préparer, d'arranger ». La forme réfléchie *soi atorner* exprime généralement le fait de « se disposer à » ou de « se parer ». On rencontre également la forme *atorné*, participe présent utilisé comme adjectif qui, accompagné de *guise*, signifie « accoutré, déguisé en ». On remarque que la frontière entre le sens « s'habiller, se vêtir » et « se préparer, s'équiper » n'est pas toujours évidente. Par exemple, quand Méléagant, dans *Lancelot*, rejoint la reine, le verbe *atorner* renforce l'action de *vestir* mais peut sous-entendre aussi que le chevalier a revêtu son équipement.

Et Meliaganz, maintenant
Qu'il fu vestuz et atornez,
S'an est vers la chanbre tornez
Ou la reine se gisoit.²⁴

²⁰ Cligès, vers 2735-36 : devant l'empereur son oncle, Cligès avait ôté son manteau.

²¹ François Laroque (2001, p.93) souligne que le mot anglais *apparel* utilisé à l'époque de Shakespeare désignait le costume de scène, et signifie maintenant confection, vêtements.

²² Erec, vers 2590-95 : « Préparez-vous tout de suite, apprêtez-vous pour un voyage. Levez-vous et revêtez la plus belle de vos robes et faites seller votre meilleur palefroï. »

²³ Perceval, vers 2070-74 : A l'aube, la jeune fille regagna sa chambre sans escorte et c'est sans femme de chambre qu'elle s'habilla et se prépara.

²⁴ Lancelot, vers 4752-56 : Or, Méléagant, dès qu'il fut prêt et habillé, est venu à la chambre où reposait la reine.

Signalons également le verbe « *atapiner* » (FEW XVII, 308a, **tappjan*) : il signifie « caché, déguisé » lorsqu'il est employé comme adjectif. Quand Tristan se déguise en lépreux pour aller au Mal Pas, il dit :

« Ne dot pas que je n'alle au plet,
Atapiné comme tafurs ». ²⁵

I.2 Les substantifs

Dans notre corpus, on relève seulement trois termes différents pour désigner le vêtement en général : *garnement*, *vestment*, *dras*. Il est intéressant de noter que ces mots désignent l'équipement militaire aussi bien que l'habit et la parure, ainsi que dans certains cas la chevelure. Nous précisons souvent l'étymologie des termes pour comprendre les origines du vocabulaire vestimentaire, le cas échéant.

Le terme moderne *habit* vient du terme latin *habitus*, « manière d'être », avant de prendre un sens plus large incluant le vêtement et la chevelure mais nous ne l'avons rencontré qu'à deux reprises dans le corpus²⁶. Le tableau 3 présente les fréquences de ces mots (les occurrences sont dans le tableau 13).

	<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Yvain</i>	<i>Perceval</i>	<i>Philomena</i>	<i>Béroul</i>	<i>Thomas</i>	<i>Folie Tristan Oxford</i>	<i>Folie Tristan Berne</i>
<i>drap/dras</i>	2	2	1	9	3	17		6	2
<i>garnement</i>	2					2	3 ²⁷		
<i>vestment</i>	2				1	1			1
<i>vesteure</i>					1				

Tableau 3 : Fréquence des termes dans le sens de « vêtement »

I.2.a Le *vestment*

Le vêtement est un nom masculin qui provient de *vestment* (attesté en 980) puis *vestment* (autour de 1080) (Rey, 2010). Il signifie le vêtement mais aussi l'ensemble des habits que porte une personne (FEW, XIV, p.351b). On trouve ce mot dans *Erec et Enide*, par exemple, à propos du peu de vêtements d'Enide :

«Sire, fet ele, molt grant honte
Sera a vos, plus qu'a autrui,
Se cist sires an mainne o lui

²⁵ Béroul, vers 3344-45 : « qu'elle n'en doute pas, j'irai au jugement déguisé en mendiant. »

²⁶ Thomas, ms Douce, « *abit* » vers 505 ; Folie Tristan ms Berne « *abit* » vers 105.

²⁷ Thomas, ms Douce vers 792, 1191 ; ms Turin : vers 43

Vostre niece, si povrement
Atornee de vestemant.»²⁸

Le mot par analogie peut être employé pour désigner une étoffe dont on recouvre un mur.

I.2.b Le drap

Le mot *drap* (*dras* au pluriel) est emprunté au mot latin *drap(p)us* et a une origine peut-être gauloise (Rey, 2005). Il désigne au départ une étoffe, puis une pièce de toile qui garnit le lit²⁹. Quand Alexandre, dans *Cligès*, sollicite la permission de l'empereur d'aller à la cour du roi Arthur, il demande des vêtements et un équipement :

« Se vos feire volez mon buen
De ce que je vos ai requis,
Or me donez et veir et gris
Et boens chevax et dras de soie. »³⁰

I.2.c Le garnement

Le substantif est formé du verbe *garnir* (dont l'origine germanique est **warnjan*, FEW XVII, 531a) et du suffixe *-ment* : il englobe tout ce qui concerne l'équipement du costume militaire (vêtement et arme d'un soldat) mais aussi les pièces de l'équipement du cheval aussi bien que celles d'un navire ; en second sens, il désigne aussi le vêtement en tant qu'ornement et la parure. Erec présente en ces termes Enide à la reine :

« Je vos amain,
Dame, ma pucele et m'amie
De povres garnemanz garnie (...). »³¹

Il s'agit maintenant de s'interroger sur une possible classification des types de vêtements : il se révèle délicat de placer définitivement les vêtements dans des catégories fermées telles que « sous-vêtement » ou « vêtements de fête » par exemple, puisque les mêmes substantifs se retrouvent dans plusieurs contextes ; les habits sont mixtes et peuvent faire référence au costume social, militaire et même liturgique. Nous proposons donc d'examiner les cas des vêtements en distinguant la chemise des vêtements destinés à être

²⁸ Erec, vers 1352-58 : « Sire, ce serait une plus grande honte pour vous que pour un autre si ce seigneur emmenait avec lui votre nièce habillée si misérablement ».

²⁹ Le mot draperie apparaît également (Thomas, ms Douce vers 1313) dans le sens « étoffe ». Le drapier, d'ailleurs, désignera le marchand d'étoffe, de tissus, le fabricant de drap (Dictionnaire de Godefroy).

³⁰ Cligès, vers 140-43 : « si vous voulez accéder à mon désir, donnez-moi donc, comme je vous l'ai demandé, du vair, du gris, de bons chevaux et des habits de soie ».

³¹ Erec, vers 154244 : « Dame, je vous amène pauvrement vêtue ma demoiselle et mon amie. »

vus sans ambiguïté. Nous étudierons ensuite le cas du vêtement liturgique, et enfin les spécificités du costume du chevalier.

II Un vêtement ambigu : la chemise

La chemise (du latin *camisia*) est une sorte de longue tunique qui est portée à même la peau sous d'autres vêtements ou bien sous l'armure, le jour aussi bien que la nuit. C'est un vêtement mixte. Le FEW propose comme définition un « vêtement, le plus souvent de laine que l'on porte sur la peau et qui couvre le corps du cou aux genoux » (FEW, p.140a et suivantes). Elle serait portée longue par les femmes et plus courte par les hommes. La chemise est souvent en lin ou en chanvre, de couleur blanche : elle peut ne pas être teinte et le blanc sous-entend la propreté ou la virginité. Elle peut être dans une matière plus noble comme la soie, par exemple, et agrémentée de broderie. Elle est quelquefois à plis « *ridée*, ou *risdée* » (Erec, vers 405 ; Yvain, vers 5422) : le terme apparaît uniquement à ses deux reprises chez Chrétien³² : cela ne paraît donc pas une caractéristique très fréquente dans la littérature.

<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>	<i>Tristan (Béroul)</i>	<i>Donnei des Amants</i>
4	7	7	9	5	3	1

Tableau 4 : Fréquence du mot chemise dans le corpus

C'est un des mots que l'on retrouve le plus dans le corpus (tableau 4 ; le tableau 14 présente les relevés des occurrences) mais dans des contextes différents. Dans la plupart des cas, on la retrouve associée à d'autres vêtements qui la recouvrent. C'est la base de l'habillement que tout le monde porte, à moins d'être vraiment très pauvre ou démuné. La mère de Perceval lui donne au moment du départ une chemise.

La mere, tan com il li loist,
 Le retient et si le sejourne
 SI li aparaille et atorne
 De chenvaz grosse chemise³³

Pourtant, la notion de chemise n'est pas toujours facile à appréhender et nécessite de considérer la phrase, le contexte pour en avoir une bonne compréhension. Nous nous proposons donc d'examiner ces cas plus attentivement.

³² On retrouve ce terme dans la *Première Continuation de Perceval* (vers 580, 612), *Opéra* de Jean de Condé, vers 155, 1033 ; *le Lai de L'ombre* de Jean Renart vers 281.

³³ Perceval, vers 496-99 : La mère le retient et le garde le plus longtemps possible tout en lui préparant pour s'habiller une chemise de toile grossière.

II.1 Etre nu ou en chemise ?

Dans le *Donnei des amants*, Yseut entend son amant l'appeler alors qu'elle est dans le lit avec son époux ; elle se lève pour rejoindre Tristan :

Tote nue fors sa chemise
Del lit le rei Ysoud s'est mise ;
En un mantel forré de gris
Alee s'est, cover le vis³⁴

La chemise est ici assimilée à un vêtement de nuit, porté à même la peau. On retrouve cette même utilisation quand Lancelot rejoint la reine qui l'attend :

Tant que la reine est venue
En une molt blanche chemise;
N'ot sus bliaut ne cote mise,
Mes un cort mantel ot desus,
D'escarlare et de cisemus.³⁵

C'est également le cas de Blanchefleur qui se couche en chemise près de Perceval (vers 1953). On retrouve encore une allusion à la chemise et au sommeil des amants dans la forêt du Morrois :

Tristran se couche et trait s'espee,
Entre les deux chars l'a posee.
Sa chemise out Yseut vestue
(Se ele fust icel jor nue,
Mervelles lor fust meschoiet)
Et Tristran ses braies ravoit.³⁶

C'est d'ailleurs cette chemise qui sauve Yseut de la colère du roi Marc :

Quant vit qu'ele avoit sa chemise
Et q'entre eus deus avoit devise...³⁷

Françoise Piponnier (1995, p.121) souligne pourtant qu'« il semble tout à fait habituel de se dévêtir pour se coucher et de dormir nu du moins lorsque l'on dispose de lit et de draps ». Il n'est pas fait mention de linge de lit dans le corpus mais on peut voir dans ces citations une relation entre le corps et la nudité ; Romaine Wolf-Bonvin précise qu'exhibée [la chemise], elle voile le corps d'un effet de nudité. Etre en chemise, c'est être

³⁴ *Donnei Vers 65-69* : Presque nue, elle ne portait qu'une chemise. Elle quitta le lit du roi et partit revêtue d'un mantel fourré de gris.

³⁵ *Lancelot, vers 4586-4590* : Enfin la reine arriva dans une chemise blanche ; elle n'avait pas mis de bliaut ni de cote mais avait jeté par-dessus un court manteau d'écarlate et de marmotte.

³⁶ *Béroul, vers 1805-1810* : il tire son épée et la place entre les deux corps. Yseut portait sa chemise (si elle avait été nue ce jour-là, une horrible aventure leur serait arrivée). Tristan, lui, portait ses braies.

³⁷ *Béroul, vers 1995-96* : Quand il remarqua qu'elle avait gardé sa chemise et qu'entre eux deux il y avait un espace...

nu » (2001, p.384). Dans les deux dernières citations, les rimes sont intéressantes : dans le premier extrait, « *nue* » s’oppose à « *vestue* » (Béroul, vers 1807-1808) et dans le second (Béroul, vers 1995), « *chemise* » rime avec « *devise* », qui a le sens de « séparation, intervalle » : à la séparation physique entre les corps des amants répond la chemise, séparation entre la nudité et l’habillement.

La chemise ici est une métaphore. On peut alors remarquer une différence de description chez Béroul et Chrétien de Troyes ; en effet, à la scène de la forêt du Morrois, répond celle du verger (Pléiade, 1994, p.1168, note 3), quand Cligès et Fénice sont surpris dans le verger, ils sont tous les deux nus :

Soz l’ante vit dormir a masse
Fénice et Cligès nu a nu.³⁸

Cette nudité sans ambiguïté montre peut-être une volonté d’accepter une relation que Chrétien ne considérerait pas comme adultère ou contraire à la morale : Fénice n’a pas consommé son mariage au contraire d’Yseut, différence primordiale souventes fois revendiquée par l’auteur : elle peut donc, à ce stade de l’aventure, aimer et être aimée de Cligès sans qu’il y ait faute.

II.2 Les situations de crise

On retrouve la chemise associée à des situations dramatiques : tout d’abord dans *Perceval*, dans l’épisode de la jeune fille persécutée. Elle n’a même plus de chemise ; elle n’a que sa robe, toute déchirée, pour la protéger et on voit son corps à travers la robe en lambeaux.

Mes si malement li estoit
Qu’an la robe qu’ele vestoit
N’avoit plainne paume de sain,
Einz li sailloient hors del sain
Les memeles par les rotures³⁹

La chemise seule est aussi associée à la pauvreté ou bien à un délit. Lunette, destinée à être brûlée vive pour trahison, est en chemise :

Mes ainz que il poïst venir
A la chapele, en fu fors treite
La dameisele, et la rez faite,

³⁸ Cligès, vers 6432-33 : Sous l’ente, il vit dormir Fénice et Cligès côte à côte totalement nus.

³⁹ Perceval, vers 3720-23 : Mais elle était si mal en point que la robe qu’elle portait n’avait même plus d’intacte la largeur d’une main. Les déchirures au niveau de la poitrine laissaient apparaître les seins.

Ou ele devoit estre mise
Trestote nue en sa chemise.⁴⁰

La chemise est aussi un gage d'une certaine position sociale et ne pas en avoir relève de la perte d'un statut. Quand Tristan est déguisé en lépreux, Bérout fait rimer *chemise* avec *guise* en soulignant ainsi l'aspect miséreux du chevalier déguisé en lépreux et le fait que cette « façon de s'habiller » est un déguisement pour le chevalier et non un état de fait.

Vestu se fu de mainte guise :
Il fu en legne, sanz chemise.⁴¹

II.3 Un message d'amour

Quand Alexandre rencontre pour la première fois Soredamor, Chrétien explique la naissance de cet amour par une métaphore :

Ne m'an mostra Amors adons
Fors que la coche et les penons,
Car la fleche ert el coivre mise:
C'est li bliauz et la chemise,
Don la pucele estoit vestue.⁴²

La chemise reste un fil conducteur pour montrer l'amour entre les deux jeunes gens : Soredamor a brodé un de ses cheveux sur une chemise qu'elle destine à Alexandre. Cinq des six occurrences du mot (tableau 14) apparaissent dans ce contexte ; la broderie sur la chemise ne lui en donne que plus de prix. Il s'agit ici d'une chemise en matière noble, donnée d'ailleurs par la reine, complice de cette idylle :

Trestoz ses escrins cerche et vuide,
Tant c'une chemise en a treite;
De soie fu, blanche et bien feite,
Molt deliée et molt soutil.
Es costures n'avoit un fil
Ne fust d'or ou d'argent au mains.
Au queudre avoit mises les mains.
Soredamor, de leux an leus ;
S'avoit antrecozu par leus
Lez l'or de son chief un cheveol,
Et as deus manches et au col⁴³

⁴⁰ Yvain, vers 4318-23 : Mais, arrivé à la chapelle, il remarque que la demoiselle en avait été retirée. On avait dressé le bûcher sur lequel elle devait être emmenée avec une chemise pour seul vêtement.

⁴¹ Bérout vers 3567-68 : Il avait revêtu de curieux vêtements. Il portait un habit de laine sans chemise

⁴² Cligès, vers 852-855 : Amour ne m'a montré que l'encoche et les plumes car les flèches se trouvaient dans le carquois, c'est-à-dire dans le bliaut et la chemise que portait la demoiselle

⁴³ Cligès, vers 1150-1161 : Elle fouille et vide tous ses coffres ; elle en tire finalement une chemise de soie, blanche et bien confectionnée, très fine et très légère. Aux coutures, il n'y avait pas un fil qui ne fût

La reine, en choisissant de donner la chemise, encouragera et rendra possible l'amour entre Alexandre et Soredamor. L'on ne manque pas de penser à l'épisode du cheveu dans *Tristan* : c'est un des cheveux d'Yseut qui, apporté par une hirondelle, désignera la future femme du roi Marc. Enfin, on retrouve le motif du cheveu associé à la chemise dans Lancelot. Quand le chevalier part à la recherche de la reine, une demoiselle lui donne un peigne avec des cheveux appartenant à la reine, ce qui rend Lancelot plein d'espoir et de joie :

N'est joie nule qu'il n'an face :
Molt s'an fet liez, molt s'an fet riche;
An son soing, pres del cuer, les fiche
Entre sa chemise et sa char.⁴⁴

Il y a dans ces exemples, toute une érotique liée à la chevelure qui est récurrente dans la littérature médiévale⁴⁵.

III Les vêtements faits pour être vus

Si nous souhaitons avoir une vision classique du vêtement civil, nous pouvons donc supposer que la chemise est portée à même la peau, avec des *chaucés*. Par-dessus, on trouvera donc une robe, ou un surcot ou une tunique. L'ensemble est complété par un manteau ou une cape ; le tableau 5 récapitule la fréquence de ces vêtements, le détail des occurrences est présenté dans le tableau 15.

d'or ou au moins d'argent. Soredamor avait participé plus d'une fois à sa confection. Avec le fil d'or, elle avait cousu à certains endroits un de ses cheveux aux deux manches et à l'encolure.

⁴⁴Lancelot, vers 1472-75 : Il leur fait fête de toutes les façons ; c'est son bonheur, c'est sa richesse. Sur son sein, près de son cœur, il les glisse entre sa chemise et sa chair.

⁴⁵La chevelure est ainsi à la fois partie du corps et parure, quand elle permet d'embellir le visage, par exemple. Les cheveux doivent avoir la même attention que les vêtements : la femme noble ou riche peut les coiffer, les tresser ou bien les orner (de couronne par exemple) ; les cheveux libres semblent être l'apanage des enfants et des jeunes filles (Cazenave, 2004 p. 9). La chevelure peut avoir des significations opposées selon le contexte. Dans les sculptures ou tableaux, on remarque que les hommes et les femmes portent les cheveux longs sauf les clercs (en signe de renonciation au monde, de mortification et d'humilité) et les fous dont les cheveux rasés ont une connotation péjorative et sont un signe de déchéance humaine et de folie. Les cheveux longs détachés peuvent avoir une connotation de luxure mais sont également signe de dignité et traduisent la qualité d'un personnage (Garnier 1982 p.73 et suiv).

	Bliaut	Cape	Chape	Cheinse	Cotte	Mantel	Robe, Reube	Aumosniere	Ceinture (ceinturete)
Erec et Enide	5		1	3	3	9	29		
Cligès	2					1	2		
Yvain					2	6	10	1	1
Lancelot	1				2	6	2		3
Perceval	3				7	7	13	2	4
Guillaume d'Angleterre		4			7	3	5	1	
Béroul	3		9		1	3	2	1	
Thomas ms Sneyd	2								
Folie Tristan Oxford	1				1	2			
Folie Tristan Berne						1			
<i>Donnei des amants</i>						2			

Tableau 5 : Fréquence des mots concernant les vêtements « que l'on voit »

Un exemple de ce type d'habillement est donné dans Yvain, sans ambiguïté sur les fonctions de chaque vêtement :

Chemise risee li tret
 Fors de son cofre, et braies blanches,
 Et fil et aiguille a ses manches
 Si li vest, et ses braz li cost.
 Or doint Dex que trop ne li cost
 Ceste losenge et cist servise!
 A vestir desor sa chemise
 li a baillié un neuf sorcot
 Et un mantel sanz harigot,
 Veir d'escarlate, au col li met.⁴⁶

Une *ceinture* ou une *aumosniere* peuvent compléter l'ensemble ; l'aumônière est une petite bourse portée à la taille.

N'est riens que ele li acroie
 Qui coveigne a lui acesmer:
 Fermail d'or a son col fermer
 Ovré a pierres precieuses
 Qui font les genz mout gracieuses,
 Et ceinturete et aumosniere
 Qui fu d'une riche sainiere⁴⁷

⁴⁶ Yvain, vers 5421-31 : Elle sortit de son coffre une chemise plissée et des braies blanches ; elle lui passa puis, avec un fil et une aiguille, lui cousit ses manches. Pourvu que Dieu ne fasse pas payer trop cher à Yvain les égards et le dévouement qu'on lui manifestait. Elle lui fit passer par-dessus le chemise un surcot neuf. Elle lui agrafa au cou un manteau d'écarlate fourré sans taillades.

Remarquons le fait que les manches sont cousues sur la personne : en effet, le corps du vêtement (tunique, cotte, b্লাiut) restait sur la personne pendant de longues périodes, seules les manches étaient changées : elles étaient ainsi adaptées puisque la largeur de l'étoffe dépendait du métier à tisser et on ne les retailait pas systématiquement. Plusieurs romans, dont *Yvain* et *Tristan* de Bérout, précisent cette coutume qui semble ainsi indiquer que nous sommes en plein univers courtois (Pléiade, 1994, p. 1227). Mais cela peut aussi dire que la manche était si étroite que l'on ne pouvait la coudre qu'après avoir enfilé la chemise.

III.1 Le b্লাiut, la *cheinse* et la cotte

Le *b্লাiut* (*b্লাialt* ou *b্লাiaud*) (substantif masculin) a une étymologie assez obscure (TLFi et FEW XXI, 517a) : il peut venir du germanique *blî-alt* (le mot *b্লাialt* est attesté dans la *Chanson de Roland*). E. Gamillscheg émet l'hypothèse d'un étymon **blîfald*⁴⁸ « composé de **bli-* que l'on peut déduire de l'anglo-saxon *blî* « coloré, brillant » et de **fald* à rapprocher de l'ancien haut allemand *fald* « action de plier, pli » (TLFi). Mais dans le FEW (t. 15, 2, p. 99-103), il est signalé que cette étymologie ne peut expliquer l'ancien provençal. Le *b্লাiut* désigne une tunique fendue à hauteur des jambes (dans le costume militaire, généralement placé sous le haubert de mailles) dans le cas du costume masculin et pour les femmes c'est une tunique serrée à la taille, aux manches longues et traînantes.

La *cheinse* est une sorte de tunique que l'on porte par-dessus la chemise : Enide est ainsi vêtue au début du roman :

La dame s'an est hors issue
Et sa fille, qui fu vestue
D'une chemise par panz lee,
Deliee, blanche et ridee;
Un blanc cheinse ot vestu desus,
N'avoit robe ne mains ne plus,
Et tant estoit li chainses viez
Que as costez estoit perciez⁴⁹

La cotte vient du mot **kotta* (FEW XVI, 346b) ; c'est un vêtement porté aussi bien par les hommes que par les femmes ; dans le domaine civil, le mot désigne une « tunique à

⁴⁷ *Yvain* vers 1888-94 : elle lui fournit tout ce qui est nécessaire pour la parure : au cou, un fermail d'or, travaillé de pierres précieuses, signe d'une parfaite élégance, une ceinturette et une aumônière taillée dans un riche brocart.

⁴⁸ Französische Etymologien, Boletim de Filologia. 1949, t. 10, p. 191-193, Cité dans le TLFi

⁴⁹ *Erec*, vers 401-408 : La dame sortit avec sa fille qui était vêtue d'une mince chemise blanche plissée, à large pans par-dessus laquelle elle portait une tunique de lin blanche. Elle ne possédait aucune autre robe et sa tunique était vieille et percée aux coudes.

manches, portée par les deux sexes de toute condition, voire même une jupe ou un jupon » (dictionnaire de Godefroy). Dans le domaine militaire, la cote de maille est « composée de mailles de fer engagées les unes dans les autres » ; elle peut être portée « par-dessus l'armure du chevalier et ses armoiries peuvent y figurer » (TLFi). On trouve un exemple de la cote portée par un jeune homme, lors de l'hommage fait à Gauvain :

Et uns toz seus vaslez i vint,
Qui une robe a son col tint,
Cote et mantel et sorecot..⁵⁰

La cote deviendra à partir de 1230 l'élément principal du vêtement « de dessous » et se portera aussi avec un surcot à manches courtes : on trouve dans les romans de Chrétien de Troyes, une mention de ce type de vêtement, comme une prémisse des « tendances » à venir.

III.2 La robe

Ce substantif féminin vient de *rauba* (FEW XVI 647a) et désigne dans un premier sens un vol, un butin puis un habillement ou ensemble d'habits (dictionnaire de Godefroy). Elle peut se porter sous un manteau. C'est un « vêtement de dessus d'un seul tenant généralement pourvu de manches ; la robe peut descendre jusqu'aux genoux voire jusqu'aux pieds » (TLFi). La plus célèbre est celle d'Erec portée lors de son couronnement (vers 6727 et suiv.) mais il faut compter aussi avec celle donnée par la reine à Enide : on constate alors la mixité du vêtement évoquée plus haut. Ces « robes de fées, de rêve » selon l'expression d'Alice Planche (1989) montrent toute la puissance et la magie sous-jacentes des vêtements qui rivalisent de somptuosité et de pouvoirs cachés.

III.3 Les vêtements pour se couvrir

III.3.a Le *mantel*

Cette sorte de cape, portée par-dessus ses vêtements pour se protéger, est un signe de richesse, de pouvoir. Élément d'apparat, le *mantel* confère un statut à celui ou celle qui le porte (Blanc, 2003). Quand un chevalier arrive dans une pièce ou devant un roi, il peut se défaire de son manteau en signe de respect, montrant qu'il connaît les convenances :

⁵⁰ Perceval, vers 7912-14 : entre alors un jeune homme, tout seul, qui portait suspendu à son cou un ensemble de vêtements : une tunique, un manteau et un surcot.

dans *Cligès*, Alexandre et ses compagnons se conduisent ainsi en arrivant devant le roi Arthur.

Mes ainz que devant lui venissent,
Ostent les mantiax de leur cou⁵¹

Mais ce geste, selon le contexte, peut être compris comme un signe de défi. Le roi Marc enlève son manteau dans la forêt du Morrois, se préparant implicitement à affronter Tristan.

Yvain est vêtu d'un curieux manteau « *sanz harigot* » (vers 5430) dans un passage qui précise plusieurs détails sur la mode vestimentaire du XII^{ème} siècle : cela peut soit désigner un vêtement sans déchirures, donc neuf, soit « sans un luxe excessif », soit encore « sans taillades devenues démodées » (Pléiade, 1994, p.1227). Nous n'avons pas rencontré ce mot dans les œuvres du corpus numérique. La jeune fille, qui habille Yvain et l'entoure de toutes ses attentions, lui donne les « plus éminentes marques d'honneur » ; comme le *mantel* répond au « *nuef sorcot* » il nous semble que le sens de « manteau neuf » est cohérent.

On retrouve également le manteau associé à la chemise quand il s'agit pour une demoiselle de se déplacer la nuit : les citations sur la chemise, portée la nuit, montrent qu'elle est souvent alors assortie d'un « *mantel cort* », comme c'est le cas pour Yseut, dans le *Donnei des Amants* (vers 65-69) ou bien quand la reine recevra Lancelot (vers 4586-4590).

III.3.b Couvrir sa chevelure

La coiffure au Moyen Âge semble répondre à certaines règles : les cheveux doivent être bien coiffés pour les femmes et se portent longs, souvent tressés (cf. note 45). Des cheveux mal coiffés dénotent un certain laisser-aller ou un trouble. Philomena, malgré sa grande beauté, est apparue les cheveux détachés, signe de manque de tenue (vers 125) : on pourrait y voir un signe de sa destinée. Pour les protéger, on peut porter un *capérun* terme que l'on rencontre chez Bérout, ou *chaperon* (Perceval) : c'est une sorte de « coiffure à bourrelet terminée par une queue, une écharpe que portaient les hommes et les femmes du Moyen Âge » (Piponnier, 1995).

⁵¹ Cligès, vers 312-313 : Avant de se présenter devant lui, cependant ils dégrafèrent leurs manteaux.

On rencontre enfin le mot *ginple* (FEW XVII, 586b, *wimpil) qui est « un ornement de tête, une pièce de tissu léger » (Frédéric de Godefroy). Souvent, les femmes donnaient cette guimpe aux chevaliers lors des tournois.

Bele fille, fet li prodom,
Ge vos comant et abandon
Que vos aucune druerie
Li anvoiez par cortiesie,
Vostre manche ou vostre guimple.⁵²

Mais il peut servir aussi à cacher son visage comme Govenal au Mal Pas

III.4 Les *braies* et les *chaucés*

Le tableau 6 récapitule la fréquence de ces termes (le détail des occurrences est en annexe 1, tableau 16).

	<i>Erec et Enide</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>	<i>Guillaume d'Angleterre</i>	<i>Bérout</i>	<i>Folie Tristan Oxford</i>
<i>chaucés</i>	2	1	1	3		1	1
<i>sorchauz</i>						3	
<i>chauceure</i>			1				
<i>revelins</i>				3			
<i>heuse</i>					1		
<i>housiaux</i>					1		
<i>braies</i>		2		3		2	

Tableau 6 : Fréquence des mots relatifs aux chaussures et aux *braies*

Les *braies* sont des sortes de culotte ou de caleçon, ajusté ou flottant, plus ou moins longues. Le mot est emprunté au latin « *braca* » (FEW I, 478b). Les *braies*, ancêtres de notre pantalon, sont souvent associées aux *chaucés* dans le corpus de Chrétien de Troyes, au contraire des poèmes tristaniens. Ainsi, la fée qui secourt Yvain ne manque pas de les lui fournir avec les autres vêtements et Chrétien souligne que c'est d'ailleurs de sa propre contribution :

Et avoec ce i met del suen
Chemise et braies deliees,
Et chaucés noires, et dougiees.⁵³

⁵² Perceval, vers 5415-5419 : « Ma belle fille, fait le noble seigneur, vous avez pour directive avec mon autorisation de lui envoyer en toute courtoisie quelque gage d'amitié, comme votre manche ou votre guimpe. »

⁵³ Yvain, vers 2980-83 : Elle ajouta sa propre contribution : une chemise et des braies de fines toiles, des chausses noires et élégantes.

Les *chaucés* sont des vêtements qui couvrent le pied et une partie de la jambe. Le mot vient du latin *calceus* (FEW II 1 70b). *Sorchauz* désigne les guêtres. Au Mal Pas, Tristan, déguisé en lépreux, demande au roi Arthur de lui donner ses *sorchauz* :

Tes janbes voi de riche paille
Chaucies et o verte maile,
Et les sorchauz d'une escarlate⁵⁴

Le mot *braies* dans Tristan fait écho à la chemise dans l'épisode de la forêt du Morrois ; il semble avoir une connotation «être en braies c'est être nu » comme cela a été souligné pour la chemise d'Yseut.

Sa chemise out Yseut vestue
(Se ele fust icel jor nue,
Mervelles lor fust meschoiet)
Et Tristran ses braies ravoit.⁵⁵

Dans *Guillaume d'Angleterre*, on rencontre le mot *huece* (ou *heuze*, *huese*, *hoese*, *house*, *hose*, *husse*, selon le dictionnaire de Godefroy) qui désigne des bottes, ici en cuir de vache ; les *housiax* (*house*) sont des sortes de jambières, grandes guêtres en cuir qui protègent de la pluie et de la boue.

Les *revelins* (*rovelins*, *rouvelins*) que met Perceval sont des souliers de peau non préparée (Dictionnaire de Godefroy), en cuir brut (Tobler, T8 p.1208 et FEW, T XVI, p. 708) ; on le traduit par « brodequins » : sorte de petites bottes (de cuir ou de drap) qui couvrent le pied et une partie de la jambe. Nous avons rencontré ce terme uniquement dans le *Conte du Graal* :

A la meniere et a la guise
De Galois fu aparelliez:
uns revelins avoit chauciez⁵⁶

Pour le chevalier *nice*, ces chaussures sont en accord avec les vêtements grossiers donnés par la mère de Perceval ; ils seraient utilisés pour souligner l'origine galloise de Perceval et donner une « couleur locale » à la description du jeune chevalier.

Si li aparaille et atorne
De chenevaz grosse chemise
Et braies faites a la guise

⁵⁴ Bérout vers 3725-3728 : Je vois que tes jambes portent des chausses de riche brocart avec des mailles vertes et des guêtres d'écarlate.

⁵⁵ Bérout, vers 1806-1810 : Yseut portait sa chemise (si elle avait été nue ce jour-là, une horrible aventure leur serait arrivée). Tristan lui portait ses braies.

⁵⁶ Perceval, vers 602-604 : Habillé à la mode galloise, il était chaussé de brodequins.

IV Le vêtement liturgique

Dans notre corpus, il n'y a que peu d'épisodes qui décrivent des hommes d'Eglise ; leurs vêtements sont quelquefois portés également par des chevaliers ou des reines. Le vêtement liturgique reste assez ambigu : il obéit à un code dans sa fonction et dans sa forme. On le désigne comme vêtement, ce qui peut paraître paradoxal car il n'est pas destiné à protéger le corps ; c'est plutôt un accessoire, l'emblème d'un ordre clérical (Aribaud, 2003, p.22), qui par ses couleurs, va aussi donner le rythme du calendrier liturgique et le différencier du monde laïque : « au Moyen Age, en effet, bien avant les peintres, bien avant les teinturiers, ce sont les hommes d'Eglise qui pensent, qui manipulent et qui codifient la couleur » rappelle Michel Pastoureau (1989⁵⁸, p.3).

	<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>	<i>Guillaume d'Angleterre</i>	<i>Tristan de Béroul</i>	<i>Folie Tristan Oxford</i>
aube							1	
<i>broigne</i>		1			1		2	
chasuble	2		1	1	3		1	1
<i>chape</i>							3	
haire						1		
gonelle								2
tunique							1	

Tableau 7 : Fréquence des termes relatifs aux vêtements liturgiques.

⁵⁷ Perceval, vers 498-503 : Elle lui prépare pour s'habiller une chemise de toile grossière et des braies taillées à la mode du pays de Galle, où l'on taille, il me semble caleçons et chausses d'une seule pièce.

⁵⁸ Article « L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme »

IV.1 Les processions

Lorsque l'on rencontre des hommes d'Eglise dans le corpus, ils sont vêtus d'aubes, de chasubles, de *chapes*.

Chasuble provient du mot latin *casula* (FEW II 1 480a) : c'est un manteau à deux pans⁵⁹, un objet liturgique et symbolique du prêtre⁶⁰.

Dinas, li preux, qui molt fu ber
Li aporta un garnement
Qui bien valoit cent mars d'argent
Un riche paile fait d'orfrois,
Onques n'out tel ne qens ne rois ;
Et la roïne Iseut l'a pris
E par buen cuer, sor l'autel mis.
Une chasublë en fu faite,⁶¹

La *chape* (ou *chappe*) vient du mot latin *cappa* (FEW II 1 269) et désigne une sorte de manteau ample, sans manches, qui est destiné à protéger le corps. Il est accompagné généralement d'un capuchon. C'est un vêtement d'usage liturgique mais qui peut être aussi porté par de hauts personnages laïcs selon Du Cange⁶². La chape et la chasuble sont des vêtements du dessus (Perrin, 2003, p. 312) qui ont une forme semi-circulaire et peuvent être brodés devant par une bande de tissu appelée *orfroi*.

On trouve chez *Guillaume d'Angleterre*, le mot « *cape* » qui est employé dans le sens de large manteau pour se couvrir et se protéger de la pluie (vers 1613).

L'*aube* (origine *albus*, FEW XXIV, 307b) est une « longue tunique de toile fine à manche » (Gauvard, 2004 et Perrin, 2003, p. 308) ; ce vêtement sacerdotal est généralement blanc et se porte avec la chasuble qui est « réservée aux prêtres et à la célébration de la messe » (op. cit.).

Ce sont des vêtements qui sont différents de l'habillement commun ; certaines pièces appartiennent au trésor de l'Eglise. Bérout décrit ainsi les gens d'Eglise venus accueillir Yseut à son retour de la forêt du Morrois :

⁵⁹ La notion de « pan » fait référence à la largeur du métier à tisser dans lequel était confectionné le tissu ; les pans étaient alors cousus ensemble.

⁶⁰ Le Concile de Trente (1542) en renforcera son sens (Aribaud, 2003, p.22).

⁶¹ Bérout, vers 2984-2991 : Le preux Dinas qui était un baron exemplaire, lui apporta un vêtement qui valait bien cent marcs d'argent, un riche drap de soie tissé d'or ; jamais un comte ou un roi n'en posséda de semblable. La reine Yseut le prit et, dans un geste de générosité, le déposa sur l'autel. On en fit depuis lors une chasuble.

⁶² A l'époque moderne, la chape devient un vêtement liturgique alors que la cape restera un habit laïc tant féminin que masculin (Blanc, 2003, p.55)

Evesques, cler, moine et abé
Encontre liè sont tuit issu
D'aubes, de chapes revestu; ⁶³

C'est aussi une *chape* que porte Yseut, d'ailleurs achetée par l'ermite Ogrin :

Du col lui a oste la chape
Qui ert escarlate molt riche ⁶⁴

Chez Chrétien de Troyes, on rencontre le mot *chape* (hormis la métaphore de la nuit⁶⁵) dans *Erec et Enide* quand le roi distribue à la mort de son père des vêtements à des pauvres clercs et à des prêtres :

As povres clers et as provoires
Dona, que droiz fu, chapes noires
Et chaudes pelices desoz⁶⁶.

Perceval, en quittant Blanchefleur, est retenu par des hommes et des femmes ; il y a une procession comme au jour de l'Ascension (vers 2943) :

Alé i furent tuit li moinne
Com a un jor de diemoinne,
Chapes de pailles afublees,
Et totes les nonains velees. ⁶⁷

Remarquons, en revanche, que ces termes n'apparaissent pas quand Perceval, après ses cinq années d'aventures, rencontre des chevaliers et des dames en pèlerinage.

S'a cinc chevaliers ancontrez
Et, avoec, dames jusqu'a dis,
Lor chiés an lor chaperons mis,
Et si aloient tuit a pié
Et an langes et deschaucié. ⁶⁸

Jean Frappier (1972, p.135) note à ce propos que la chevalerie commence elle aussi à faire pénitence : dans cette citation, seule la matière du vêtement, la laine, et l'absence de chaussures soulignent l'humilité des pénitents.

⁶³ Bérout vers 2979-2981 : Evêques, clercs, moines et abbés sortirent tous à sa rencontre, vêtus d'aubes et de chapes. La reine descendit de cheval ; elle portait une robe pourpre foncée.

⁶⁴ Bérout vers 2880-81 : [Dinas] lui ôte des épaules sa cape de somptueuse écarlate.

⁶⁵ Lancelot vers 4453

⁶⁶ Erec, vers 6533-35 : il donna aux pauvres clercs et aux prêtres des chapes noires et de chaudes pelisses du dessous.

⁶⁷ Perceval, vers 2943-47 : Marchaient là tous les moines comme à une fête dominicale, vêtus de leur chape de soie et toutes les nonnes avec leurs voiles.

⁶⁸ Perceval, vers 6242-46 : il rencontra cinq chevaliers accompagnant des dames dont le nombre s'élevait à dix, et tenant leur tête tout enchaperonnée ; tous allaient à pied, en robes de laine et sans chaussures.

IV.2 Des vêtements énigmatiques

La tunique, la gonelle, la broigne et la haire n'apparaissent quasiment pas dans le corpus et c'est justement cette rareté qui nous interpelle (tableau 7) : leur sens est souvent lié à un contexte religieux ; ces termes sont connus des clercs, auteurs de ces contes. Est-ce que ces mots sont peu courants du fait d'une évolution du vocabulaire, justement à cette époque, ou bien sont-ils peu fréquents dans le vocabulaire oral dans la société non cléricale ?

	aube	broigne	chasuble	gonelle	haire	tunique
Cligès		V1783				
Béroul	V2978			V1013	V153	V2882
	V2882					
Thomas		V762				
		V764				
Folie Tristan Oxford				V191		
				v193		

Tableau 8 : Occurrences des vêtements liturgiques

IV.2.a La tunique

La tunique (*tunicque, tunicle*) vient du latin *tunica* (FEW XIII-2, 413a) et désigne un « vêtement du dessus, court, en forme de robe, aux manches longues » (Perrin, 2003, p.318) ; le dictionnaire de Godefroy précise qu'il peut s'agir aussi d'un vêtement que les évêques portent sous la chasuble quand ils officient.

Dans notre corpus, le mot n'apparaît qu'une seule fois, dans le *Tristan* de Béroul à propos des vêtements achetés par Ogrin pour le retour d'Yseut, auprès de son époux.

Du col lui a oste la chape
Qui ert escarlante molt riche
Ele out vestu une tunique
Desus un grant bliau de soie.
De son mantel, que vos diroie ?
Ainz l'ermite qui l'achata,
Le riche fuer ne regreta.
Riche ert la robe et gent le cors :
Les eulz out vers, les cheveus sors.⁶⁹

La recherche par occurrence dans le corpus de la littérature médiévale Garnier Flammarion (en ligne)⁷⁰ montre une faible fréquence d'utilisation de ce mot dans les textes

⁶⁹Béroul vers 2880-2888 : [Dinas] lui ôte des épaules sa cape de somptueuse écarlate. Elle portait une tunique sur un grand bliaut de soie. Que vous dirais-je de son manteau ? Jamais l'ermite qui l'acheta n'en regretta le prix élevé. Sa robe était riche, son corps élégant, ses yeux vairons et ses cheveux d'or.

présentés (annexe 2), et il est toujours employé dans un sens de vêtement religieux. On peut alors être interpellé par le choix du mot par Bérout : la rime « tunique – riche » n’est pas évidente. En revanche, c’est un ermite qui achète ces vêtements et ce terme pourrait rappeler son rapport à l’Eglise ; cela est appuyé par le choix de la *chape* qui couvre les épaules de la reine au lieu de l’habituel *mantel*. Le mot *chape* désigne, en effet, un manteau et appartient au vocabulaire ecclésiastique. Cela connoterait alors une vision chrétienne chez Yseut : elle revient auprès du roi après son adultère et la vêtir ainsi évoquerait un forme d’absolution et de pardon, voire de pureté puisqu’elle est vêtue « comme » un homme d’Eglise.

IV.2.b La *gonelle*

Ce mot apparaît uniquement dans les poèmes tristaniens. Le mot proviendrait du bas latin *gūnna* « vêtement de peau, fourrure » avec une origine étrangère difficile à préciser. La *gonelle* (ou *gunelle*, *gonnele*) est une sorte de tunique qui serait portée par les moines ou les nonnes (Goddard, 1933, p.15) ; le dictionnaire de Du Cange (en ligne) donne comme définition « sorte d’habillement, fourrure, habit de moine » ; le dictionnaire de l’ancien français de La Curne précise que ce mot serait un « diminutif de *gonne*, long vêtement porté par les moines au Moyen Age ».

La *gonelle* n’est donc pas, en premier sens, un vêtement de chevalier mais on le rencontre dans des contextes autres que celui du vêtement ecclésiastique; Tristan l’utilise pour se déguiser en fou (Folie Tristan d’Oxford, vers 191-193).⁷¹ Gornaval en porte une sous son armure (Bérout, vers 1013). Dans le *Roman de Renart*, le terme s’applique à la peau de la bête considérée comme paletot : ainsi dans l’épisode de Renart et les anguilles, les marchands jettent Renart, prétendu mort, dans la charrette en disant :

« [...] N’en ferons ore el,
Mais anquenuit en nostre hostel
Li reverserons la gonnelle »⁷²

Dans le *Charroi de Nîmes*, Guillaume se revêt également d’une gonnelle quand il se déguise en marchand :

⁷⁰ <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/>

⁷¹ Le mot n’apparaît pas dans le manuscrit de Berne ce qui peut d’ailleurs servir à montrer l’antériorité de ce manuscrit sur celui d’Oxford (Pléiade, 1994, p.1313).

⁷² Roman de Renart, branche III, vers 77-79 : « pour l’instant nous en resterons là, mais ce soir, chez nous, nous lui retournerons le paletot ».

Li cuens Gyuillemes vesti une gonelle,
De tel burel comme il ot en la terre⁷³

La *gonnelle* est reliée à une situation difficile pour la personne qui la porte.

IV.2.c La haire et la *broigne*

La *haire* (**harja* FEW XVI 169 a et Tobler, 1957, vol.4, p.834) est «une chemise de crin ou de poil de chèvre, portée à même la peau par esprit de mortification » (Piponnier, 1995, p.155). C'est dans le *Tristan* de Béroul que l'on trouve cette occurrence, au début du conte alors que le chevalier proteste de son innocence près de la fontaine, sous l'œil du roi Marc :

« Se ja un poil an ai bruslé
De la haire qu'avrai vestu
Si me laist tot ardoir u feu »⁷⁴

La haire est un vêtement lié souvent à la notion de pénitence et de la douleur. On suppose que ce mot a été choisi pour montrer l'innocence ou la volonté de mortification de Tristan face aux accusations des félons.

Le mot *bruine* (substantif féminin) peut s'écrire également *bronie*, *brogne*, *bronge*, *brongne*, *bruigne*, *brugne*, *broine*, *broune* selon le dictionnaire de Frédéric de Godefroy ou *broigne* (Tobler, vol 11, p.1162). Il peut être traduit par « cuirasse, corselet » ou bien il peut désigner un cilice⁷⁵ : c'est un vêtement d'étoffe rugueuse fait de poils de chèvre ou de toute fibre grossière, porté en mortification dans les temps bibliques. Au Moyen Âge, « c'est un *topos* de la vie d'ermites pénitents ; par ascétisme et aussi par humilité, il est porté à même la peau » (Vauchez, 1997). On trouve les deux sens dans notre corpus. En attendant des nouvelles de Tristan, Yseut décide de porter le cilice sauf quand elle retrouve le roi Marc ; ceci s'éloigne de la manière de la porter chez les ermites.

Pur lui s'esteut de maintes afeire
Qui a sa bealté sunt cuntraire [...]
Vest une bruine a sa char nue ;
Iloc portoît nuit et jur⁷⁶

⁷³ Charroi de Nîmes, vers 1035-36 : Le comte Guillaume a endossé une tunique de l'étoffe la plus courante dans la région

⁷⁴ Béroul vers 152-154 : « si un seul poil de la haire que j'ai revêtue est brûlée qu'il me laisse consumer tout entier ».

⁷⁵ Appelé ainsi du fait de sa provenance supposée de Cilicie.

⁷⁶ Thomas, ms Douce, vers 755-756 et vers 762-763 : A cause de lui, elle s'impose bien des contraintes préjudiciables à sa beauté [...] elle porte nuit et jour un cilice sur sa chair nue.

C'est dans *Cligès* que l'on trouve la seconde occurrence ; cette fois le mot est donné dans un sens de cuirasse ; on peut en voir une représentation sur un chevalier dans une miniature de la première moitié du IX^{ème} siècle (Foviaux, 1993, p.386).

Envaïst toz ces qu'il requiert ;
De lance et de l'espee fiert,
Nes garantisit broigne ne targe.⁷⁷

Ainsi, les vêtements des moines sont parfois détournés dans les poèmes tristaniens français peut-être pour souligner un esprit de mortification chez les amants ; Chrétien de Troyes n'emploie pas ces mots sauf dans un contexte d'équipement militaire et nous pouvons supposer que ses héros, au contraire de Tristan et Yseut, ne sont pas assimilés à des parias ; ils n'ont pas commis d'adultères ou de péchés nécessitant une pénitence.

V Les vêtements propres aux chevaliers

Les termes relatifs au costume du chevalier sont bien plus courants : l'*armeüre* désigne l'ensemble de l'équipement. Le heaume, le haubert, l'enseigne, l'épée (*espee* ou *bran*) et l'écu (*escu* ou *blason*) sont destinés à la protection et au combat (tableau 9).

Le mot *espee* se rencontre dans le texte ainsi que le mot *branc* (substantif masculin) qui désigne la lame de l'épée ou bien l'épée elle-même ; c'est une grosse épée à large et forte lame qui devait se manier à deux mains (Dictionnaire de Frédéric de Godefroy) ; ce mot semble être d'origine germanique (**brand*).

Le haubert a la forme d'une longue tunique avec des mailles métalliques liées les unes aux autres. Il possède un capuchon et il est assez ample pour pouvoir monter à cheval et combattre sans être gêné. Afin de ne pas être blessé par ce lourd équipement (Perceval, vers 264), on portait des vêtements rembourrés en dessous (Perceval porte un *gamboison* vers 1156) et sous la capuche on pouvait placer une calotte (*Erec et Enide*, vers 939-940).

Le heaume est un casque qui est maintenu à la tête avec des lacets : c'est d'ailleurs ce délaçage qui est compliqué pour Perceval quand il devêt le Chevalier Vermeil après l'avoir tué (Perceval vers 1124).

⁷⁷ Cligès, vers 1781-83 : Face à la rapidité de ses coups, ni la broigne ni le bouclier ne suffisent à protéger ses adversaires.

Nous ne prendrons pas en compte le cheval qui fait partie de manière détournée de l'équipement du chevalier ; il est, lui aussi, souvent « habillé » au moment des tournois.

mots	Erec et Enide	Cligès	Yvain	Lancelot	Perceval	Philomena	Guillaume d'Angleterre	Tristan (Béroul)	Tristan (Thomas ms Douce)	Folie Tristan Oxford	Folie Tristan Berne
armeure		7	1	1	2						
blason	3				1		1				
bran/brand	5	1		1				5	1	2	2
enseigne								2			
escu/escuz	57	36	29	45	48	2	1				
espee/espee	39		34	38	32		6	30		4	2
haubert	22	4	9	10	13			3			1
hernois	3	8	1	1	9						
hiaume	23	6	9	10	8						1
aumusse	0							3			
enseigne	2							3			

Tableau 9 : Fréquence des termes relatifs à l'équipement du chevalier.

On constate que, quelle que soit la date de composition des œuvres de Chrétien concernant les chevaliers de la Table Ronde, les occurrences concernant l'équipement du chevalier sont toujours importantes avec une forte prédominance de l'écu et de l'épée. La perception de l'importance de l'écu est bien donnée dans Perceval :

« Escuz a non ? Voire , fet il
Ne le doi mie tenir vil
Car il m'est tant de bone foi
Que se nus lance ou tret a moi
Ancontre toz les coz se tret.⁷⁸

L'écu (substantif masculin qui vient du latin *scutum*, FEW XI, 354, 355b) est un corps de blason en forme de bouclier. Il est peint entre le XI^{ème} et le XII^{ème} siècle. Les figures peintes sur l'écu deviennent des marques d'identification ; plus tard ce seront des armoiries. Au fur et à mesure, les héros de la Table Ronde garderont des marques héraldiques invariables qui traduiront leur caractère, leur destin. L'héraldique date environ de 1150 (Poirion, 1994, p.1148). Les couleurs héraldiques permettent d'identifier les chevaliers, les familles auxquelles ils appartiennent et nombre de symboles qui les caractérisent. Il peut y avoir un animal dessiné sur le bouclier ou bien il peut être de

⁷⁸ Perceval, vers 225-229 : Cela s'appelle un écu ? Oui dit le chevalier et tu ne dois pas le dédaigner car c'est pour moi un ami si fidèle que si quelqu'un me lance un javelot ou me tire une flèche il s'interpose pour arrêter tous les coups.

différentes couleurs (Pastoureau, 2003)⁷⁹. Dans le corpus, on a une indication sur l'écu de Lancelot qui serait orné d'un lion d'or (*Cligès*, vers 4780) ; dans *Erec et Enide* celui du comte félon est peint en jaune (vers 3625).

Le heaume recouvre entièrement le visage. Le harnois et le haubert sont primordiaux pour le chevalier tant comme protection que comme élément de reconnaissance. On en a un exemple lors de la première ruse d'Alexandre dans *Cligès* : il propose d'échanger leurs «équipements » avec ceux de leurs ennemis afin de les mystifier :

« Chanjons, fet il, nos conuissances ;
Pernons les escuz et les lances
As traïtors que ci veons,
Ensi vers le chastel irons,
Si cuideront li traïtor
De nos que nos soiens des lor⁸⁰ »

Remarquons également la présence du terme *conuissances* (*connaissance*) dans *Cligès* qui est traduit par « marques » dans l'édition de la Pléiade et par « ce qui nous fait reconnaître » dans l'édition des Lettres Gothiques. *Conuissance* désigne les signes de reconnaissance qui permettent à un chevalier portant son armure d'être identifié par ses compagnons. *L'enseigne* (substantif féminin, du latin *insignia*, Tobler-1954 Vol3 p180) a plusieurs sens qui rejoignent toujours la notion de marque, de reconnaissance ; Frédéric de Godefroy donne aussi le sens de « tache, de preuve mais aussi d'étendard, de bannière ».

Cet équipement est donné lors de l'adoubement du chevalier ; ce moment important de la vie du chevalier prend un sens nouveau chez Chrétien de Troyes et nous y reviendrons.

VI Vêtements et style littéraire ?

Les termes vestimentaires sont, bien entendu, le reflet d'une période ; même si les auteurs ne produisent pas des « magazines » de modes, ils présentent des vêtements propres à leur époque. Les descriptions donnent un véritable sens, et une réalité aux personnages. On peut « voir » les héros en même temps que l'on entend leurs aventures.

⁷⁹ On peut rapprocher les descriptions étranges des couleurs du château de Tintagel « du langage du blason qui sert alors à suggérer la beauté colorée de ses murailles » (C. Marcello-Nizia -1995 p.1628)

⁸⁰ *Cligès*, vers 1833-1838 « Changeons nos marques, fait-il, prenons les écus et les lances des traîtres qui gisent ici. Nous irons ensuite vers le château et les traîtres croiront que nous sommes des leurs »

Les vêtements sont décrits mais prennent une véritable dimension en fonction des matières et des couleurs qui les révèlent. Elles sont importantes et présentent une signification pour la compréhension de la symbolique et de l'imaginaire médiéval.

Béroul met souvent en avant l'aspect social des amants (Jonin, 1958, et Rigolot, 1967) en s'appuyant sur leur description vestimentaire aussi bien dans l'épisode du retour à la cour que lorsqu'ils se rendent compte de leur déchéance sociale après que le philtre a eu fini d'agir. Ainsi, nous explique Tristan que :

« Tot m'est failli et vair et gris [...]
En bois est, et su peüst estre
En beles chanbres, o son estre,
Protendues de dras de soie »⁸¹

On voit apparaître une différence entre les auteurs : le vocabulaire des poèmes tristaniens n'est pas toujours le même que celui de Chrétien ; peut-on en déduire que le public de ces contes n'est pas le même et qu'il y a une adaptation implicite de l'auteur vers le « destinataire » ? Chrétien, qui écrit à la demande de Philippe de Flandres ou de la comtesse de Champagne, semble avoir plus un public de cour et tient à cette particularité. Dans *Erec et Enide*, il explique qu'il s'applique à « panser et antandre » (vers 11) et qu'il se méfie des jongleurs qui morcellent et corrompent le texte. Il est conscient et fier de cette culture (Zumthor, 2000, p.563). Béroul pourrait présenter dans son œuvre une autre culture que celle des clercs. (Batany, 1983, p.45).

On peut remarquer cependant le jeu de Chrétien avec les mots : il change de vocabulaire pour dépeindre les vêtements du jeune Perceval, en utilisant des mots comme *revelins*. Il ne manque pas de faire référence aux gestes précieux des dames qui retiennent leurs champions avec des guimpes (Perceval, vers 5415-5419). Ce plaisir pour les descriptions va en s'accroissant dans les siècles à venir mais « la noblesse a toujours aimé les modes somptueuses qui prêtent au personnage une beauté artificielle [...] avec des descriptions de mode déjà complaisamment proposées par Chrétien de Troyes » (Poirion, 1965, p.496). Les chemises « *risdées* » peuvent signaler l'évolution du vêtement, montrer certains changements de la mode dans les textes de Chrétien de Troyes

Cependant, nous souhaitons examiner plus attentivement les occurrences des termes dans *Guillaume d'Angleterre* et *Philomena* : en effet, il semble y avoir une rupture entre

⁸¹ Béroul vers 2618 et vers 2181-2183 « Tout me manque le vair, le gris [...] Elle vit dans un bois alors qu'elle pourrait résider dans sa suite dans de beaux appartements tendus de draps de soie ».

ces deux œuvres et les cinq grands romans de Chrétien en terme de choix de vocabulaire. Dans les cinq romans, on trouve une unité de mots concernant les habits alors que dans les deux derniers contes, le vocabulaire est moins riche, moins varié : on rencontre dans *Philomena* essentiellement le mot « *drap* » qui sera traduit en robe, et dans *Guillaume d'Angleterre*, le mot *cape* représente le manteau. Ce mot n'apparaît pas dans les autres œuvres de Chrétien au contraire du *Tristan* de Béroul. On peut ainsi se questionner sur l'attribution de cette dernière œuvre à Chrétien⁸² : on observe une forme de rupture dans le vocabulaire vestimentaire et dans les descriptions ; de plus, des références aux préoccupations des marchands sont importantes, ce qui pourrait évoquer un lien de l'œuvre avec cette corporation.

Les poèmes tristaniens envoûtent autant qu'ils peuvent susciter la polémique : ils étaient destinés peut être à un public plus large pour qui la magnificence vestimentaire pouvait ne pas être comprise, voire être une source de « rébellion » : dans ce contexte, *Tristan* apparaîtrait comme un roman qui attaque l'ordre établi et critique la féodalité.

Enfin, nous ne pouvons manquer de remarquer que certains héros ne se « déclassent » pas en terme de vêtements : pour ceux qui ont un lignage reconnu, point de haire ou de gonelle ou de chemise. En revanche, les chevaliers qui bravent le roi ou commettent l'adultère sont confrontés à des vêtements indignes de leur rang : dans notre corpus, les mots comme tunique, haire, gonelle, *broigne* (dans le sens cilice) peuvent donc nous interpeller surtout quand ils concernent des vêtements portés par des chevaliers. Nous souhaitons émettre l'hypothèse que dans le cas de chevalier renié, mis au ban comme c'est le cas de Tristan, ou se sentant déshérité comme Guillaume d'Orange, le texte littéraire traduit cette situation sociale par le des termes vestimentaires connotant la mortification ou bien la pauvreté ; nous y reviendrons dans la troisième partie.

Il s'agit maintenant de s'intéresser plus avant au rapport entre les vêtements et les textes en examinant les descriptions des héros et le jeu narratif.

⁸² Paul Zumthor (2000, p. 564) considère *Guillaume d'Angleterre*, s'il est bien de Chrétien de Troyes, comme un ouvrage de jeunesse qui expliquerait son imperfection et qu'il s'accorde mal avec le reste de l'œuvre.

Le vêtement et texte

La description des personnages, comme celle des lieux et des objets, est un élément essentiel des Arts Poétiques, connus et suivis par les auteurs médiévaux qui leur accordent une grande importance. Ils leur permettent de mettre en évidence les caractéristiques physiques aussi bien que morales de leurs personnages. Les auteurs utilisent les codes littéraires en place au Moyen Age, ils ont élaboré une approche qui leur est propre et qui obéit à des règles très strictes : il convient, prescrit Matthieu de Vendôme (Faral, 1962, P.78) « qu'on apprenne par cœur ces modèles afin de ne pas tenter de s'égarer en des fantaisies personnelles ». Les détails, qui se rapportent à première vue à la réalité du monde médiéval cachent également des indices d'un merveilleux féérique. Cette ambiguïté permanente entre extraordinaire et réalité permet un jeu du poète, qui trouve dans la description des vêtements et du physique des personnages un moyen de montrer la maîtrise de son art. Nous nous intéresserons donc aux descriptions concernant les vêtements afin de voir leurs rôles dans les contes, leur rapport au corps et à la beauté. Nous sommes conscient que cette étude de l'art narratif, de la musicalité des vers mériteraient une place plus importante que celle que nous lui consacrons dans ce mémoire, compte tenu des délais.

Dans une seconde étape, nous nous intéresserons à la longue histoire commune entre le tissu et le texte : les contes que nous étudions n'étaient pas diffusés à grande échelle par écrit, et des messages sont transmis sur des supports différents, dont le vêtement fait partie. Le support est aussi important parfois que le message ; il n'est pas innocent : « la substitution des supports fut une métamorphose du livre, du texte et de la lecture. Cette substitution fut hasardeuse et ce privilège d'un support sur l'autre ne présentait pas de réalité proprement matérielle. Il exista des *codices* faits de papyrus. Il exista des *volumina* faits de peau » (Quignard, 1999, p.352). Qu'en est-il des messages transmis et des supports d'écritures dans les textes de notre corpus ?

I Ecrire et décrire

L'art d'écrire et de décrire se constate chez les auteurs de notre corpus qui connaissent et respectent en général les règles de description stéréotypée dans les romans en vers, dérivées évidemment de la tradition scolastique illustrée dans les arts poétiques des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles (Kelly, 2010). La description du portrait physique va de pair

avec celles des vêtements. Ils jouent un rôle de plus en plus important et vont montrer la nature de la personne : ainsi, le courage et la vaillance d'un chevalier vont être soulignés par son équipement, la noblesse et la beauté de la dame par ses riches atours ; les vilains, eux, seront confrontés à un physique déplaisant et à des vêtements de basse catégorie. Au Moyen Age, le vêtement est donc un moyen de montrer aussi bien le physique que le moral.

I.1 De la description du corps...

Paul Zumthor (2000, p.561) remarque que, par sa culture latine, Chrétien connaît l'art poétique des Anciens et qu'il maîtrise tous les aspects de la rhétorique. Les étapes nécessaires pour la description d'une personne (Faral, 1962, p.80) sont précises:

« un portrait complet comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral. Pour la description du moral, la règle est assez lâche et d'ailleurs c'est un point qui est souvent négligé. La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps puis sur le vêtement ».

La description du corps est également soumise à certaines règles :

« c'est ainsi que pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton ; pour le corps, le cou, la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures, à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds. (op. cit. p.80).

Chez Chrétien les descriptions sont détaillées et répondent aux codes en vigueur : si pour *Philomena*, l'hypothèse d'un auteur autre que Chrétien était avérée, il a repris pour autant les codes de la description dans ce texte.

Desqu'emrpis l'ai n'en quier retraire :
Plus dirai qu'on ne porroit ult,
Primes dou chief, et puis dou cors.
Plus estoit luisans que fin ors
Trestoute sa cheveleüre :
Tt l'ot Dieu fete que Nature,
Mien ensient, i fausist bien,
S'elle i vausist amander rien
Le front ot blanc et plain sans fronce,
Les iex plus clers c'une jagonce ;
Large entr'ueil, sorcils aligniez,
Ne sot ne fardez ne guigniez ;
Ne nez ot hault et lonc et droit
Tel com biautez avoir le droit ;
Fresche coulour ot en son vis,
De roses et de flours de lis ;

Bouche riant, levres grossettes,
 E un petitet vermeilletes,
 Plus qu'un samit vermeil en graine ;
 Et plus souef oloit s'aleine
 Que piment ne baume n'encens ;
 Den sot petis, serres et blenc ;
 Menton et col, gorge et poitrine
 Or plus blanc que n'est nulle hermine ;
 Autresi comme deus pometes
 Estoient ses deus mameletes
 Mains ot grelles, longues et blanches,
 Grelles les flancs, basses les hanches.⁸³

On retrouve le même procédé dans le portrait d'Enide :

De ceste temoigne Nature,
 C'onques si bele criature
 Ne fu veüe an tot le monde
 Por voir vos di qu'Isolz la blonde
 N'ot les crins tant sors ne luisanz
 Que a cesti ne fust neanz.
 Plus ot que n'est la flor de lis
 Cler et blanc le front et le vis;
 Sor la blanchor, par grant mervoille,
 D'une fresche color vermoille
 Que Nature li ot donee
 Estoit sa face anluminee.
 Si oel si grant clarté randoient
 Que deus estoiles ressanbloient;
 Onques Dex ne sot fere mials
 Le nes, la boche ne les ialz.
 Que diroie de sa biauté?
 Ce fu cele por verité
 Qui fu fete por esgarder
 Qu'an se poïst an li mirer
 Ausi com an un mireor.
 Issue fu de l'ovreor;⁸⁴

⁸³ Philomena, vers 143-164 : Puisque je l'ai entrepris, je ne veux pas y renoncer, j'en dirai plus que l'on ne pourrait croire, d'abord de la tête puis du corps. Sa chevelure était plus brillante que l'or le plus fin : Dieu l'avait ainsi faite que Nature, à mon avis, n'aurait rien trouvé à améliorer si elle avait voulu la reproduire. Elle avait le front blanc et lisse, sans rides, les yeux plus clairs qu'une hyacinthe, bien écartés, avec des sourcils bien dessinés, qui n'étaient ni fardés ni teints ; son nez était haut et long, et droit, conformément au canon de la beauté ; son visage portait de fraîches couleurs, roses et fleurs de lys ; elle avait un bouche riante, aux lèvres pleines, et toutes vermeilles, plus que samit teint d'écarlate ; et son haleine était plus douce que piment, baume ou encens ; ses dents étaient petites, serrées et blanches ; son menton, son cou, sa gorge, sa poitrine étaient plus blancs que ne l'est nulle hermine, ses deux seins ressemblaient à deux pommes ; elle avait des mains fines, longues et blanches, une taille mince et des hanches basses.

⁸⁴ Erec, vers 421-443 : Nature elle-même porte son témoignage que jamais si belle créature ne s'était vue dans le monde. En vérité, je vous dis que la chevelure si dorée et si fine d'Yseult la Blonde ne fut rien en comparaison de la sienne. Elle avait le front et le visage plus clair et plus blanc que n'est la fleur de lys, et la blancheur de son visage rehaussait merveilleusement le teint vermeil que Nature lui avait donné. Ses yeux d'une très grande clarté ressemblaient à des étoiles. Dieu n'avait jamais si bien réussi, un nez, une bouche et ses yeux. Que dirais-je de sa beauté ? En vérité, elle était faite pour regarder : on aurait pu s'y mirer comme dans un miroir.

Face à ces beautés hors du commun, Paul Zumthor rappelle (op.cit.) que la description ne vise « que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses ». Les auteurs des contes les décrivent, parfois avec minutie, et Chrétien peut être plus que Béroul et Thomas ainsi que le souligne Jean Frappier (1969, p.228) : il « ne se borne pas à raconter, il dessine et il peint, il indique les gestes et les attitudes caractéristiques ». On peut supposer que, les poèmes tristaniens n'étant pas complets, des descriptions supplémentaires pouvaient être données ; dans ce qui nous est parvenu, les descriptions sont moins pittoresques, nous semble-il, et plus fonctionnelles et suggérées. Ainsi, l'état des vêtements d'Yseut et Tristan dans la forêt du Morrois est précisé de manière sobre :

Que püent ils, se color müent ?
Lor dras ronpent, rains les decirent.⁸⁵

Chrétien dépeint ainsi souvent ses personnages principaux dès le début des romans : il suit les règles en vigueur qui conviennent de les présenter dans un ordre descendant et de manière détaillée, de la tête aux pieds. On retrouve ces formules dans l'extrait cité de Philomena et, sous une forme moins rigide dans le portrait d'Enide. On remarque, en revanche, que Chrétien a renoncé à décrire certaines scènes dans *Cligès*, dans le cas de l'adoubement d'Alexandre par exemple (« *Chevaliers sont, des or m'an tes* », vers 1209) alors qu'il était plus prodigue dans *Erec et Enide* (vers 6650-6675). Il est certain que *Cligès* se distingue d'*Erec et Enide* par une moindre profusion de détails concernant les cérémonies de couronnement mais non pour autant les descriptions des héros⁸⁶. D'autant que d'autres descriptions d'Erec et Cligès en tenue de chevaliers viendront compléter ces premiers portraits au fil du texte. Dans *Guillaume d'Angleterre*, il y a peu de descriptions.

Toutes les autres héroïnes de Chrétien auront cette beauté fabuleuse : celle de Fénice la prévient d'un portrait qu'il se juge, malicieusement peut-être, incapable de réaliser (vers 2732-41). Une de ses originalités est aussi d'éviter un « portrait – inventaire » ; il décrit les héroïnes par petites touches successives (Frappier, 1957, p.237). Chrétien est aussi un peintre qui sait composer les scènes et jouer des couleurs. Les

⁸⁵Béroul, Vers 1645-1646 : « Qu'y peuvent-ils si leur teint s'altèrent ? Leurs habits tombent en lambeaux ; les branches les déchirent. »

⁸⁶Sans pour autant entrer dans une fastidieuse querelle de nombres, les descriptions de Cligès, Fénice, s'entendent respectivement sur vingt-neuf vers (vers 2743-2772) et trente-quatre vers, (vers 2698-2732)⁸⁶ et pour Erec et Enide, dix-sept vers (vers 87-104) et quarante-trois vers (vers 407-441).

descriptions sont moindres dans les poèmes tristaniens peut-être parce qu'elles étaient placées dans les fragments disparus, en début d'*estoire*. Nous avons un rapide aperçu d'Yseut :

Un cercle d'or out sor son chief
Qui empare de chief en chief
Color rosine, fresche et blanche ⁸⁷

La reine a des cheveux longs et blonds et son visage est souvent associé à la couleur pâle, rouge ou rose selon les situations (Bérout, vers 3911).

On remarque l'importance de la couleur du visage : le blanc et le rose sont des signes de bonne santé. La chevelure blonde est aussi un gage de beauté⁸⁸. Le beau au Moyen Age est à mettre en parallèle avec ce qui est bien, mais ne se confond pas nécessairement avec le désir (Eco, 2004, p.10). « Les sources médiévales parlent souvent de la beauté pour un souverain car dans l'Antiquité, comme ensuite au Moyen Age, la beauté corporelle ne doit pas être absente » rappelle Ernst Curtius (1956, p.223). Dans les portraits de la période de notre corpus, la beauté est réfléchi par Nature, la perfection des femmes par exemple est presque impossible à représenter et ne peut avoir de références possibles empruntées au réel. C'est le cas par exemple de Fénice (vers 2712-2716).

Il ne faut pas oublier cependant que certains personnages sont laids et font peur : le laid fascine d'ailleurs autant que le beau. On peut par exemple, citer la description de la demoiselle à la mule fauve dans Perceval. Sa laideur est exceptionnelle au point que Chrétien souligne que :

Einz mes tex dameisele nule,
Ne fu a cort de roi veüe ⁸⁹

Ses caractéristiques physiques sont proches de celles d'animaux les plus repoussants (le rat, le singe, le bouc) ; de plus la proportionnalité dans son corps est loin d'être respectée : elle a une bosse, des jambes tordues.

⁸⁷Bérout vers 3909-3911 : Un cercle d'or lui ceignait la tête et entourait complètement son visage rose au teint clair.

⁸⁸ On remarquera que les personnages ne se contemplent que très peu dans un miroir : le mot d'ailleurs apparaît dans de très faibles occurrences (Cligès et Perceval par exemple). Leur apparence se reflète dans le regard du poète. La notion du miroir est importante au Moyen Age mais il n'est pas bon pour les jeunes femmes de s'y admirer. C'est donc aussi l'histoire d'une absence dans ces textes qui rappelle que l'Eglise condamne son utilisation (Pajon, 2012).

⁸⁹ Perceval, vers 4640-41 : jamais une telle demoiselle n'a été vue à une cour royale.

...il virent
 Une dameisele qui vint
 Sor une mule fauve, et tint
 An sa main destre une escorgiee.
 La dameisele fu treciee
 A deus treces grosses et noires,
 Et, se les paroles sont voires
 Rex com li livres les devise,
 Onques riens si leide a devise
 Ne fu neïs dedanz anfer.
 Einz ne veïstes si noir fer
 Com ele ot le col et les mains,
 Et ancores fu ce del mains
 A l'autre leidure qu'ele ot.
 Si oel estoient com dui crot,
 Petit ausi come de rat,
 S'ot nés de singè ou de chat
 Et orailles d'asne ou de buef.
 Si dant resanblent moël d'uef
 De color, si estoient ros,
 Et si ot barbe come bos.
 En mi le piz ot une boce
 Devers l'eschine sanble croce,
 Et ot les rains et les espales
 Trop bien fetes por mener baules;
 S'ot boce el dos et james tortes
 Bien fu fete por mener dance⁹⁰

On voit donc l'opposition entre la beauté et la laideur, la lumière et le sombre, les proportions justes et les difformités. Le visage de cette demoiselle s'oppose aux proportions respectées du visage de Philomena, sa laideur à sa beauté parfaite. La laideur en vieux français, souligne André Ott (1899, p.163) s'appuie sur les couleurs noires et rousses. Le mot *laid*, emprunté au germanique, donne la nuance de « pénible, repoussant », contraire de « joli ». De même, *hideux* (comme le vilain de Yvain vers 287) signifie « mal soigné et laid ».

Il y a une proportion dans la beauté du corps humain mais également une clarté. On manque d'éclairage au Moyen Age mais l'homme médiéval se voit et se représente comme un objet très lumineux. C'est aussi un gage d'intégrité de la personne. Le blanc du beau visage des héroïnes signifie également « avoir une brillance ». Il peut être utilisé dans le cadre d'une comparaison hyperbolique (portrait d'Enide vers 427-428). Toujours dans ce

⁹⁰ Perceval, vers 4610-4637 : ils virent arriver une demoiselle sur une mule fauve qui tenait un fouet de la main droite. La demoiselle était coiffée de deux grosses tresses noires, et s'il faut en croire les termes du livre qui raconte cela, jamais il n'y eut de créature si totalement laide, même au fond de l'enfer. Ainsi, jamais vous n'auriez pu voir de fer aussi noir que son cou et ses mains ; et ce n'était rien à côté du reste en fait de laideur. Elle avait les yeux caves, petits comme ceux d'un rat, un nez de singe ou de chat, des oreilles d'ânes ou de bœuf. Ses dents avaient une couleur rousse tirant vers le jaune d'œuf, et elle était barbue comme un bouc. Au milieu de la poitrine, elle avait une bosse, et, l'échine en forme de crosse, les reins et les épaules vraiment bien faits pour aller danser!

même portrait, (vers 429), la blancheur (*blanchor*, substantif dérivé de blanc) est soulignée comme pour montrer la pureté de la jeune fille. La laide demoiselle est associée aux couleurs noires, rousses et fauves ; elles connotent le diable, le mal, la laideur. Le roux est lié à une aversion que l'on avait pour le teint et les cheveux roux ; *roux* a pu devenir un terme d'injure (Ott, 1899, p.163). On retrouvera ce type de caractéristique dans le portrait des vilains, des hommes sauvages.

Edgar de Bruynes⁹¹, rappelle Annie Combes (2007, p.127), a montré que la beauté médiévale provient des traités de physionomies grecs toujours connus au Moyen Age :

« d'après eux l'équilibre physiologique et mental est ainsi marqué par un teint où s'équilibrent le blanc et le rouge et par un corps aux membres ni trop longs ni trop courts : bref, l'homme idéal est bien proportionné et son teint blanc, rosé traduit un excellent caractère».

La représentation selon Faral, les portraits, sont régis par le principe de la *mediocritas*, du juste milieu, avec une description morcelée et l'on peut rapprocher les principes des arts plastiques et de l'art littéraire ; cette relation se retrouve dans le vocabulaire avec l'utilisation courante du verbe « faire », et de l'adjectif *traitz* « fait avec art, bien tourné, bien taillé ». Le corps est appréhendé à travers une médiation artistique : on a la description d'une statue plus que celle d'un corps réel. Nature permet de passer du monde des idées au monde réel : Annie Combes (2007, p.134) rappelle que « dans la pensée chrétienne, le phénomène d'engendrement se complexifie d'un degré puisqu'il trouve son origine en Dieu avant d'être relayé par Nature »⁹².

Tristan, dans la Salles aux Images (Thomas, ms Turin), crée des statues en tous points pareilles à Yseut et à Brangien ; cela peut rappeler le mythe de Pygmalion :

« il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de gemme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable [...] C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité »⁹³

L'artiste réussit à égaler la nature.

⁹¹ E. De Bruynes « Etudes d'esthétique médiévale », Paris, Albin Michel, 1998, p.284-87

⁹² D. Kelly a souligné que l'analogie entre les activités de Dieu, de la Nature et de l'artiste était une notion répandue à l'époque de Chrétien de Troyes à cause de l'influence néo-platonicienne associée à l'école de Chartres » (D. Kelly (ed) : Chrétien de Troyes, the narrator and his art, The romances of Chrétien de Troyes, A Symposium Medieval Literature, 3, French Forum Publishers, 1985, p.39)

⁹³ Ovide, livre X vers 247-50.

I.2 ...A la description du costume

On retrouve ces mêmes principes dans les descriptions des vêtements⁹⁴ : ils suivent la plupart du temps les règles du portrait, en partant du haut vers le bas pour se conclure souvent par le port du manteau. Les broderies d'or et la présence de gemmes vont conférer aux habits une certaine luminosité. Elles sont à rapprocher des temps festifs. Les vêtements aux couleurs précieuses, artificielles grâce à la richesse des gemmes ont plus de valeur que les tissus non apprêtés, aux couleurs naturelles, qui peuvent alors sous-entendre une certaine pauvreté (Eco, 2004, p.105). Béroul applique aussi ces codes mais les descriptions sont beaucoup moins importantes dans les manuscrits qui nous sont parvenus. Il s'applique à détailler les habits somptueux de la reine :

La roïne out de soie dras :
Aporte furent de Baudas
Forré furent de blanc hermine,
Mantel, bliaut, tote li traïne.
Sor ses espaules sont si crin,
Bendé a ligne sor or fin
Un cercle d'or out sor son chief
Qui empare de chief en chief
Color rosine, fresche et blanche⁹⁵

Ce portrait s'oppose à celui de Tristan lépreux :

Vestu se fu de mainte guise :
Il fu en legne, sanz chemise
De let burel furent les cotes
Et a quarreus furent ses botes..⁹⁶

Les descriptions des vêtements chez Chrétien sont très nombreuses et peuvent être soit statiques soit en mouvement : Erec est présenté, galopant sur un cheval. Tout semble alors être vu des yeux du personnage (Frappier, 1966, p.23).

Sor un destrier estoit montez,
afublez d'un mantel hermin
galopant vient tot le chemin;
s'ot cote d'un diapre noble

⁹⁴ Paul Zumthor (2000, p.104) explique que dans un contexte narratif la description du visage et la description du vêtement relèvent d'un « type » à savoir « toutes les marques formelles en question ».

⁹⁵Béroul vers 3903-3911 : La reine portait des vêtements de soie importés de Bagdad et fourrés de blanche hermine. Manteau et tunique avaient une traîne. Ses cheveux tombaient sur ses épaules, tressés avec des rubans en fil d'or. Un cercle d'or lui ceignait la tête et entourait complètement son visage rose au teint clair.

⁹⁶Béroul vers 3567-3570 Il avait revêtu de curieux vêtements. Il portait un habit de laine sans chemise ; sa tunique était en bure grossière et ses bottes étaient rapiécées.

qui fu fez an Costantinoble
chaucés de paile avoit chauciees
molt bien fetes et bien tailliees

Il y a une abondance de traits descriptifs dans l'œuvre de Chrétien qui font des vêtements une sorte de tableaux, de croquis sans pour autant ralentir le rythme du récit. Les tissus et les couleurs, les broderies en or sont la palette des couleurs de l'écrivain-peintre. Les couleurs sont étroitement associées aux matières : évoquer une fourrure de *vair* ou de *berbiolettes*, un manteau d'*escalarlate* ou de samit renvoient implicitement à une vision connue de l'homme médiéval. Il faut donc nous replacer dans son contexte : non qu'il voie mieux ou plus mal, mais parce que la couleur du monde a changé. La luminosité même de l'époque peut modifier la perception de la couleur. Ainsi que l'a souligné Robert Delort (1972, p.15, p.33), « le soleil, l'environnement naturel ainsi que la construction des villes avec des rues étroites et peu lumineuses induisent un décalage entre notre perception et notre ressenti des couleurs par rapport à l'homme du Moyen Âge. L'éclairage au Moyen Âge est différent du nôtre ». L'iconographie peut se révéler aussi trompeuse non seulement du fait du vieillissement des œuvres elles-mêmes qui peuvent voir leur couleurs s'estomper ou s'affaiblir avec le temps, mais aussi par l'absence possible de significations des couleurs. « L'artiste peut avoir peint une robe en rouge non parce qu'elle est réellement rouge mais par opposition aux autres objets qui l'entourent » (Pastoureau, 1990, p.33). La représentation des couleurs ne doit pas être prise comme une réalité de la représentation de la vie réelle du Moyen Âge. Par ailleurs, les modes de coloration sont artisanaux, dépendent des lieux, des colorants utilisés et ne produisent pas des vêtements unis de manière reproductible (Pastoureau, 1986).

Notre classification spectrale des couleurs est différente de celle de l'homme du Moyen Âge qui différencie trois pôles de couleurs : le blanc, le rouge et le noir (couleur sombre). Le blanc et le noir ne s'opposent pas comme dans notre vision moderne mais appartiennent à l'ordre des couleurs. La luminosité doit aussi être considérée : ainsi l'or apporte de la lumière aux matières et aux tissus et peut être associé à un « blanc éclatant ⁹⁷ » : le « sens de l'enjeu d'une couleur est aussi à chercher dans son nom »

⁹⁷ André G. Ott, dans son étude sur les couleurs en vieux français (1899) montre une différence de vocabulaire entre le latin et l'ancien français. Le latin disposait de plus de terme pour préciser les nuances (ainsi le blanc mat était désigné par *albus* et le blanc brillant par *candidus*). Le mot blanc en ancien français renvoie évidemment à la couleur mais aussi à la notion de clarté, de lumière.

(Pastoureau, op. cit. p.34). Il donne de l'éclat à la description de la personne qui en porte (Ribard, 1984).

L'héraldique naît vers les années 1150 et en est donc à ses débuts en ce qui concerne les œuvres de notre corpus. Philippe Walter (1989, p.32) souligne que les armoiries ont pu être un motif littéraire dans un premier temps : « tout se passe comme si la fiction littéraire avait précédé l'évolution historique et servi de champs d'expérimentation aux emblèmes héraldiques qui vont de plus en plus apparaître dans les armes réelles. Les effets de mode qu'ont pu favoriser les textes littéraires ont en fait abouti à la prise de conscience du pouvoir de ces signes sur les mentalités ». Les descriptions que l'on peut avoir des blasons de Tristan et des autres chevaliers proviennent plutôt des romans en prose. Dans certaines peintures, un sanglier ou un lion est dessiné sur son écu ; dans *Le roman de Tristan en prose*, «l'écu [de Tristan] est de sinople au lion d'or. Les deux couleurs, or et vert, sont les couleurs de la folie et Tristan se présente alors comme un personnage multiforme, un fou d'amour qui vit hors de l'ordre social ». (Pastoureau, 1986, p.23)

I.3 Les couleurs de la rhétorique

Chez Chrétien de Troyes, bien plus que dans les poèmes tristaniens français, les vêtements s'accompagnent de broderies avec de l'or et de présence de pierres précieuses. Cet ornement artistique renvoie à l'ornement de texte, l'*ornatus*⁹⁸. Les *ekphraseis* deviennent alors courantes et Valérie Gontero (2003, p.202) souligne qu'il peut y en avoir deux réceptions selon l'auditoire-destinataire. « Les *illetterati* apprécient ces *ekphraseis*, par goût pour la profusion et l'abondance, synonymes de richesses. Quant au lectorat médiéval cultivé, il lit en filigrane de ces longueurs descriptives un sens second, en l'occurrence un art poétique ». Jean Frappier souligne que Chrétien a su trouver les mots propres imagés et qu'il utilise brillamment les couleurs de la rhétorique. Ces *ekphraseis* qui disent la beauté du vêtement, du physique mais aussi le rang social, montrent aussi l'importance dans la narration de l'arrivée du personnage ainsi décrit.

Les auteurs disposent d'une véritable palette de couleurs pour dépeindre le vêtement. Certaines descriptions relèvent d'une telle minutie que l'on pourrait les dessiner

⁹⁸ « L'idée d'une poétique en tant que discipline autonome disparaît en Occident pour mille ans et ne réapparaît en tant que discipline autonome que vers 1150 » (Curtius, 1956, p.248). L'*ornatus* en devient le maître mot.

ou les réaliser. Comme une œuvre d'art, les vêtements sont largement décrits et montrent une profusion de richesse. Edmond Faral souligne que l'amplification tient une « grande place dans les arts poétiques » et qu'elle est « la principale fonction de l'écrivain » (1963, p.61-62). On assiste alors à une accumulation de détails et de sons qui s'appuie sur des procédés d'amplification. Ainsi, la *frequentatio*⁹⁹ est un procédé d'amplification qui a des rapports étroits avec l'*interpretatio* (Faral, 1962, p.67) : la description énumère, accumule les termes. Dans la description des vêtements de la reine Yseut ci-dessous, les *et* sont mis en gras dans la citation.

Après achate ver **et** gris
 Dras de soië, **et** porpre bis,
 Escarlates **et** blanc chainsil,
 Asez plus blanc que flor de lil,
Et palefroi souef anblant
 Bien atornez d'or flanboiant.
 Ogrins, l'ermite tant l'achate
Et tant acroit **et** tant barate
 Pailles, vairs **et** gris **et** hermine
 Que richement vest la roïne¹⁰⁰

On retrouve cet effet d'accumulation dans les dons faits par Erec à ses futurs beaux-parents (vers 1816 et suivant) d'autant que l'idée est reprise trois fois sur une centaine de vers. Il y a un effet d'écho dans ces poèmes. La répétition du mot *or* donne une impression de richesses mais évoque aussi la couleur, la lumière comme si le récit se paraît lui aussi :

E d'un fil d'**or** menu cosue
 Si chevel hurtent a ses piez
 D'un filet d'**or** les ot trechiez.¹⁰¹

On constate le même effet sur la description de la robe d'Enide :

Or n'ot mie la chiere enuble,
 Car la robe tant li avint
 Que plus bele asez an devint.
 Les deus puceles d'un fil d'**or**
 Li ont galonné son crin **or**,
 Mes plus luisanz estoit li crins
 Que li filz d'**or** qui molt est fins.
 Un cercle d'**or** ovré a **flors**
 De maintes diverses **colors**

⁹⁹ Philippe Walter cite un cas de *frequentatio* avec homoiotéleute (1989, p.331) dans Erec (vers 1967-8).

¹⁰⁰ Bérout vers 2735-2744 : Il y achète ensuite du vair et du petit-gris, des draps de soie et de la pourpre, de l'écarlate, de la toile blanche, plus éclatante que fleur de lys et un palefroi qui va doucement l'amble, tout harnaché d'or qui flamboie. L'ermite Ogrin en achète tant au comptant et à crédit, marchandant tellement de brocarts, de vair, de gris et d'hermines qu'il peut vêtir somptueusement la reine.

¹⁰¹ Bérout vers 1147-1149 : La dame portait un b্লাiut étroit de brocart gris bordé de fils d'or très fins. Ses cheveux tombaient jusqu'à ses pieds et ils étaient tressés d'un mince fil d'or.

Les puceles el chief li metent
 de li an tel guise amander
 qu'an n'i truisse rien qu'amander.
 Deus fermaillez d'or neelez,
 An un topace anseelez,
 Li mist au col une pucele,
 Qui fu tant avenanz et bele
 Que ne cuit pas qu'an nule terre,
 Tant seüst l'an cerchier ne querre,
 Fust sa paroille recovree,
 Tant l'ot Nature bien ovree.¹⁰²

Le son « or » est entendu à plusieurs reprises¹⁰³. Ces répétitions donnent un effet d'accumulation, de profusion. Cette vêtue devient une parure, un ornement pour dire la beauté du texte. On retrouvera également une forme de *leitmotiv* dans la répétition des mots comme *cote*, *tot jorz* et *derotes* dans la description de l'atelier des ouvrières (Yvain vers 5198-5205 puis 5300-5308) comme pour évoquer le rythme des métiers à tisser.

L'*annominatio*, qui consiste à reproduire un même mot en y changeant une ou deux lettres ou en rapprochant des mots de la même forme mais de signification différentes (Faral, 1962, p.94-96) est aussi utilisé. On en trouve un merveilleux exemple dans la description des chevaliers équipés dans *Cligès* (vers 1703-05) lors d'une attaque nocturne :

Molt lor est a lune nuisanz
 Qui luist sor les escuz lusanz
 Qui contre la lune reluisent.

L'anadiplose est une figure de répétition qui consiste à utiliser les mêmes mots ou groupes de mots à la fin et au début de deux phrases ou vers. Citons à titre d'exemple l'extrait dans le manuscrit Douce du *Tristan* de Thomas ; le groupe de mots « *de povre atur* » est répété.

Ore s'aturne **de povre atur**
De povre atur, de vil abit¹⁰⁴

¹⁰² Erec, vers 1640-1660 : Elle mit le bliaut et l'ajusta autour de sa taille en se ceignant d'une très riche ceinture d'orfroi, et elle ordonna que sa propre tunique soit donnée par amour de Dieu. Ensuite, elle agrafa le manteau. Certes, elle n'avait pas le visage assombri, car sa toilette lui allait si bien qu'elle en était devenue encore plus belle. Les deux servantes entrelacèrent ses cheveux blonds d'un fil d'or, mais sa chevelure était encore plus luisante que ce fil d'or pourtant si fin. Elles posèrent sur sa tête un cercle d'or ouvré de fleurs de maintes couleurs. Elles s'étaient efforcées de la parer du mieux qu'elles le pouvaient pour qu'on n'y trouve rien à retoucher. Une des servantes lui mit au cou deux fermaux d'or niellé tenus ensemble par une topaze. La demoiselle était si belle et si avenante que, selon moi, nulle part au monde on ne pourrait trouver sa pareille tant Nature l'avait bien formée.

¹⁰³ La chevelure blonde des héroïnes est toujours plus lumineuse que l'or ou du moins peut se confondre avec lui.

¹⁰⁴ Thomas, ms Douce vers 504-512 : Il revêt de pauvres habits, de pauvres atours.

On note également des chiasmes, par exemple :

Que püent ils, se color müent ?
Lor dras ronpent, rains les decirent.¹⁰⁵

Une micro-lecture de chaque description fournirait une liste exhaustive d'exemples ; nous n'en avons cité que quelques-unes pour souligner l'art des conteurs.

Les récits poétiques de chaque version se parent de rimes, de figures de rhétorique pour « habiller » le texte, mais aussi pour compléter le non-dit des mots par des indices laissés à entendre par l'auditeur¹⁰⁶. On a ainsi une rime comme « Lunette » avec « brunette » (Yvain, vers 2416-2417), qui présente contre toute attente la jeune fille avec des cheveux noirs alors que la tendance est d'avoir des héroïnes blondes.

On remarquera la profusion, dans certains costumes, d'or et de gemmes qui remplissent dans un premier temps une fonction ornementale mais agissent aussi sur l'écriture¹⁰⁷. Cette orfèvrerie produit une impression de luminosité d'éclat des costumes. En fait, chaque vêtement est décrit, moins par le substantif qui est utilisé, que par les épithètes et les compléments : couleurs, type de tissu ou pierres précieuses.

Les vêtements décrits en appellent ainsi à plusieurs sens : l'ouïe, pour la musicalité et les rimes, la vue, avec la peinture du personnage, le toucher, pour qui connaît les matières des tissus utilisés, l'odorat (on pense à l'haleine de Philomena, vers 157-58) et même le goût puisque certaines descriptions s'accompagnent d'une allusion à des aliments (*Cligès*, vers 4650 ; *Erec et Enide*, vers 6794-95). Les auteurs accordent une importance croissante aux vêtements et finalement, en règle générale, il y a une adéquation entre le costume et le portrait : le caractère est traduit par l'habit. La codification par les Arts Poétiques entraîne donc une description des types et non plus des individus. La description du costume est le pendant de celle du portrait. Alice Colby (1965) a montré que les auteurs du XII^{ème} siècle tout en suivant les modèles latins, souhaitaient imprimer leur marque dans une écriture novatrice en langue vernaculaire. Le portrait marque « la naissance du héros ou de l'héroïne »

¹⁰⁵ Bérout, Vers1645-1646 : Qu'y peuvent-ils si leur teint s'altèrent ? Leurs habits tombent en lambeaux ; les branches les déchirent. »

¹⁰⁶ Nous avons souligné certaines rimes importantes dans le chapitre I de la première partie

¹⁰⁷ Valérie Gontero a publié toute une étude sur l'or et les gemmes dans les romans antiques (2002).

I.4 Le portrait : la naissance du héros

Considérons le roi Arthur, le roi Marc¹⁰⁸ et le reine Guenièvre ainsi que Tantalus et Alexandre, empereur de Grèce et Constantinople, et époux de Tantalus. Il ne s'agit pas pour eux d'être les vrais héros des *estoires* et, de ce fait, Chrétien semble d'ailleurs limiter volontairement leurs descriptions : il signale d'ailleurs à propos du couple impérial, ainsi que d'Alis :

De l'empereriz Tantalus,
De l'empereroer et d'Alis,
La parole a tant leisserai ¹⁰⁹

On constate alors qu'Alis, pourtant à la source de tous les problèmes de l'empire, du fait de ses manquements de parole, est mis lui aussi de côté ; il ne sera pas dit grand-chose de son apparence, même lors de son mariage avec Fénice, sur lequel Chrétien ne s'attarde pas encore une fois :

Mes n'i voel feire demorance
De parler de chascune chose¹¹⁰

Il peut paraître paradoxal que les deux grands rois liés à la table Ronde soient si peu décrits dans le corpus : il en est pourtant ainsi. On présuppose la qualité de leurs vêtements et leur prestance, mais il y a loin des descriptions que l'on peut rencontrer de leurs chevaliers. D'ailleurs, ils sont présentés souvent de manière statique¹¹¹ et ce ne sont jamais eux qui se précipitent dans les aventures, relèvent les défis et participent aux combats. En étant très présents dans l'histoire de par leurs hauts faits passés, ils exercent une attirance et un souci d'excellence pour les chevaliers qu'ils côtoient.

¹⁰⁸ Cependant, il ne faut pas oublier que cela peut cacher un vide intérieur. Dans le savoureux conte d'Andersen, *les habits neufs de l'Empereur*, celui-ci est victime de sa propre sottise et de la flatterie de la cour ; il se pavane dans « ses habits neufs », invisibles car inexistantes : la situation est portée à son comble quand les chambellans, malgré la remarque de l'enfant, continuent à suivre le roi en portant sa traîne imaginaire. On a là un roi, un vrai souverain, vêtu de vide et de fatuité (Pellegin, 2003, p.15). Peut-être d'ailleurs le roi Marc n'est-il pas décrit plus avant car, sans être pour autant assimilé au roi du conte, il apparaît comme un souverain falot, n'allant plus combattre et souvent à la merci de ses félons, et toujours tergiversant et changeant d'avis pour des décisions importantes ; il a même des oreilles d'ânes, infligées, dit-on, par le nain Frocin.

¹⁰⁹ Cligès, vers 61-63 : De l'impératrice Tantalus, de l'empereur et d'Alis, je ne m'occuperai pas pour l'instant.

¹¹⁰ Cligès, vers 328-29 : Toutefois, je ne m'arrêterai pas sur l'évocation de ces détails.

¹¹¹ Le roi Arthur dort après un repas de Pentecôte (Yvain, vers 48)

On ne peut que constater la différence de traitement en considérant *Erec et Enide*, le conte le plus marqué en description : là où l'allure d'Erec est largement décrite de son manteau à son équipement de chevalier :

Afublez d'un mantel hermine [...]
S'ot cote d'un diapre noble
Qui fu fez en Costantinoble
Chauces de paille avoit chauceees
Moult bien fetes et bien tailliees.¹¹²

On ne trouve pour le roi Arthur qu'un simple vers :

Li rois se lieve et s'atorne
Et por aller an la forest
D'une corte cote se vest¹¹³

De façon parallèle, Enide est plus souvent décrite au détriment de la reine Guenièvre. Il y a là, nous semble-t-il, une volonté de préserver les descriptions pour les personnages qui sont susceptibles d'accéder à la royauté ou de mener une quête. Le portrait est dès le début un programme de la destinée du héros : « il est donc investi d'autres fonctions signifiantes complexes : il est portrait-bilan ou information, ou bien portrait-programme dans la mesure où il pose un horizon d'attente au destin du personnage considéré » explique Catherine Croizy-Naquet (cité dans Gontero, 2003, p.36). Les poètes « ont perdu de vue les individus pour ne plus considérer que les catégories dans lesquelles ils entraient » (op. cit. p.79).

En revanche, le sénéchal Keu reste un beau chevalier (Perceval, vers 2793-2806) malgré ses calomnies : on ne peut être à la cour du roi Arthur et être laid extérieurement. Son élégance est le signe de la noblesse du personnage. Le code vestimentaire permet à l'auditoire de connaître la moralité du personnage. La description du vêtement complète celle du portrait, en mettant le personnage dans le contexte de la société.

Les vêtements, la parure deviennent un ornement pour dire la beauté du texte. Le vêtement est souvent désigné par un terme générique (*drap, garnement*) : le nom du vêtement peut se substituer à celui du tissu. La valeur métonymique des tissus annule toute référence temporelle et donne une sorte d' « éternité » à la description.

¹¹² Erec, vers 95, 97-101.

¹¹³ Erec, vers 69-72 : Le roi se leva, se vêtit d'une courte cote et s'équipa pour aller chasser.

Par proximité, une partie du vêtement (par exemple, la Demoiselle aux Petites Manches, Perceval, vers 5419) peut remplacer le personnage. Le vêtement devient une forme de langage qui permet de montrer des contiguïtés et des analogies explique Roman Jakobson (1980, p.109). La métaphore va sous-entendre une relation de similarité (ou de contraste) alors que la métonymie montre une relation externe de contiguïté. Le langage se joue de ces deux modes de relations qui nécessitent, pour être compris, que les symboles utilisés entre le destinataire et le destinataire soient équivalents dans le cas de la métaphore, et assurent une continuité dans la transmission (dans le cas de la métonymie).

Cette image est à mettre en liaison avec l'écriture poétique : Christine de Pisan, au XIV^{ème} siècle, dans *Le livre des fais*, revient sur la définition de la poésie (Poirion, 1965, cité p.94) : « la poésie a deux sens, l'un apparent, l'autre caché. La poésie authentique vise, à travers l'obscurité du concret, la vérité abstraite. Sa démarche consiste à proposer un message, « une doctrine », sous le couvert « d'ornements délectables » L'image doit être interprétée comme un mythe, parole cachée qu'il faut redécouvrir sous la « figure » littéraire. Cette théorie de l'imagination poétique [...] éclaire la signification du mouvement métaphorique»¹¹⁴.

On retrouve alors dans cette métaphore l'étymologie commune entre le texte et le tissu ; il faut aller plus loin : la trame du tissu est l'image du texte en train de se construire.

II Le tissu et le texte

Le vêtement déjà au Moyen Age répondait à un souci de code : chaque classe sociale était marquée par ses vêtements ; or, le mot *code* renvoie à la définition donnée par Frédéric de Godefroy : c'est un recueil de lois classées de manière à présenter l'ensemble de la législation d'un pays, sur telle ou telle matière et dont se rapproche le « codex », le livre. L'étymologie de texte renvoie incidemment au mot tissu. Le mot texte est emprunté au latin *textus* « tissu, trame » ; *textus* dérive de *texere* qui veut dire tisser. La signification d'« enchaînement d'un récit », « texte, récit » apparaît dès le IX^{ème} siècle, et désigne l'Evangile dans la liturgie (FEW XIII, p. 296). « Ecrire, c'est tisser ou imiter le tissage. Le tissu-texte parle à travers ses motifs et ses figures : il conjoint les fibres ou les mots, les trames ou les textes » (Walter, 1990, p.90). Cependant, le tissu n'est pas le seul support

¹¹⁴ Paul Ricoeur (1976, p.16) souligne que la métaphore a aussi ses ennemis qui la voient comme un simple ornement et une pure délectation.

utilisé par les auteurs pour transmettre des messages et les lettres ne sont pas les seuls moyens pour formuler des messages ou révéler des vérités : nous nous intéresserons également au message d'amour de Tristan dans le *lai du Chèvrefeuille* et à la compréhension du sang dans les aventures de Perceval, Tristan et Lancelot.

II.1 Du parchemin et du tissu

Dans notre corpus, la robe d'Erec et le tissage de Philomena montrent une relation immédiate entre le tissu et le texte ; elle est bien plus développée finalement que le support sur le papier. La référence au papier ou au livre dans les œuvres de notre corpus peut nous sembler exceptionnelle ; on trouve deux exemples d'écrits sur du papier : la missive envoyée à Ogrin (Huchet, 1983) et la jeune fille qui lit dans Yvain¹¹⁵.

Jacques le Goff (2003) rappelle que le livre codex va favoriser la lecture personnelle même si la lecture plutôt silencieuse ne se généralise qu'au XIII^e siècle. En fait, l'utilisation du parchemin ou du manuscrit a moins bouleversé l'esprit humain que l'invention de l'imprimerie¹¹⁶ qui va permettre de diffuser une pensée et de la garder de manière plus « impérissable » ; elle pourra même concurrencer la pierre¹¹⁷, les messages laissés dans les cathédrales par exemple. Au XII^e siècle, cette « révolution » n'est pas encore arrivée, la transmission orale des contes commence à passer à l'écrit¹¹⁸ et les poètes peuvent garder en mémoire d'autres formes de communication.

Chrétien d'ailleurs souligne qu'il tient à se démarquer des jongleurs, conteurs et chanteurs issus de la tradition orale : il appartient, lui, « aux intellectuels » qui connaissent la culture écrite et il destine ses romans a priori à une élite chevaleresque (Frappier, 1957, p.213)

II.1.a De la peau animale à l'écrit et au vêtu

Le tissu et le texte au Moyen Age sont très proches en ce qui concerne leur préparation : le parchemin est fait à partir de peaux d'animaux tannées, comme le vêtement

¹¹⁵Yvain, vers 5366-68 : *Sur le livre ...et lisoit Une pucel devant lui En un romans, ne sai de cui (une jeune fille lisait un roman dont j'ignore le sujet).*

¹¹⁶Rabelais parlera des « lettres gelées ».

¹¹⁷On peut retrouver dans l'épisode des *lettres écrites* (Lancelot, vers 3111) dans le cimetière du futur une préfiguration du roman lui-même (Walter, 2009, p.604).

¹¹⁸Saint Augustin (livre XI, III-IV, p.429) dit que « Dieu a parlé tout d'abord par les prophètes, ensuite par lui-même, enfin par les apôtres autant qu'il le jugeait suffisant. Il a aussi fondé l'Écriture dite « canonique » à l'autorité suprême. »

mais avec un traitement spécifique. Ces peaux animales sont dégraissées et écharnées, puis trempées dans de la chaux vive et raclées et enfin amincies et polies avec une pierre ponce. Les peaux destinées aux vêtements sont, quant à elles, prises en charge par les tanneurs : ils les lavaient dans l'eau courante, les rasaient et les assouplissaient. Ils travaillaient souvent à l'extérieur des cités du fait de l'odeur qui se dégageait des peaux et, de ce fait, leur métier n'était pas bien considéré. Mais les deux préparations ne sont pas très éloignées l'une de l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que quelques siècles plus tard, les vieux vêtements seront récupérés pour devenir du papier au XVIème jusqu'au XIXème siècle. Le rapport implicite entre parchemin et vêtements devient presque prémonitoire ; plus tard, ce ne sont pas des préparations qui les rendront proches mais une transformation qui produira du papier à partir des vieux linges¹¹⁹ : « ce vieux linge du corps des hommes se substituant à la page des parchemins, c'est-à-dire aux peaux des anciennes bêtes sacrificielles écorchées » (Quignard, 1999, p.344).

Ainsi, narrer une histoire sur un tissu que l'on porte devient cohérent. La diffusion n'en sera peut-être que plus large étant donné le prix du parchemin. D'ailleurs, ils pouvaient être réutilisés en les grattant : ces vieux parchemins s'appelaient des palimpsestes (mot attesté au XVIème siècle)¹²⁰. On peut proposer alors la comparaison aussi entre les réutilisations des parchemins et les vêtements nouveaux taillés dans des anciens, par exemple pour fabriquer un vêtement d'un fils dans celui de son père.

II.1.b Du couronnement au récit d'un viol

La robe de Erec, portée lors de son couronnement a fait l'objet de nombreuses études¹²¹ et elle est, dans le récit, une forme de répondant à la robe d'Enide, donnée par la reine. Elle devient un véritable support de l'écrit, une sorte de tenture portée par le futur roi avec une profession de foi pour le *quadrivium*. Le vêtement devient un condensé de narration, et le corps, un support pour sa diffusion. La robe d'Erec semble immense et évoque presque une tenture qui est lisible par tous. Peut-on y voir un lien avec le souhait de Grégoire le Grand qui désirait promouvoir l'image « puisque les peintures sont les lectures de ceux qui ne savent pas leurs lettres » ? (Ep IX, 209, citée par Christin, 2009, p.65). Il ne

¹¹⁹ Les tissus seront écrasés dans les moulins, les mêmes qui servent à faire de la farine (France inter, 2012) : on a là un lien intéressant entre la transformation du blé en farine et du tissu en parchemin nous semble-t-il.

¹²⁰ Ce principe de réutilisation était aussi valable pour les métaux.

¹²¹ Walter, 1990 ; Le Goff, 1999 par exemple.

faut pas pour autant oublier le manteau qui, par sa fourrure étrange et ses fermoirs de pierres, est aussi un support de sens important. Les pierres¹²², des chrysolithes et des améthystes, ont comme toutes les pierres au Moyen Age, un sens symbolique très fort, des vertus médicales et magiques auxquelles on s'intéressait depuis l'Antiquité (Gontero, 2010).

Macrobe m'anseigne a descrivre,
Si con je l'ai trové el livre,
L'uevre del drap et le portret.
Quatre fees l'avoient fet
Par grant san et par grant mestrie.
L'une i portraist Geometrie
Si com ele esgarde et mesure
Con li ciax et la terre dure,
Si que de rien nule n'i faut
Et puis le bas, et puis le haut, [...]
Ceste oevre fu el drap portreite
Don la robe Erec estoit
Feite a fil d'or ovree et tissue.

Remarquons les récurrences du terme « portrait » qui évoque le vocabulaire des arts. Le portrait (*portraict, portret, pourtrait, protrait*) signifie « image, dessin, représentation en général » (dictionnaire de Godefroy en ligne).

La robe de couronnement est alors loin du message de Philomena, contrainte d'utiliser le tissage pour révéler son viol et ses conditions de vie sordides à sa sœur. La parole lui est impossible puisque son beau-frère lui a coupée la langue et, seul son art du tissage peut l'aider à communiquer. Reprenons maintenant les mots utilisés par Chrétien : il précise que la jeune fille tisse et représente sur le tissu tout ce qu'elle a vécu et assure qu'elle a tout écrit :

Tout ot escript en la cortine,
Et la meson et la gaudine
Ou ele estoit emprisonnee ¹²³

Il explique bien que la vieille femme qui surveille Philomena ne comprend rien à son ouvrage, au contraire elle l'aide :

Mes el ne conut ne ne sot

¹²² Ce manteau n'est pas la seule occasion pour Chrétien de parler des pierres ; dans Erec (vers 1588) il fait allusion au pouvoir des pierres précieuses ; elles peuvent embellir les objets de pouvoir (sceptre d'Erec vers 6984), le Graal (vers 3236-3240) par exemple. Tristan, lui, recevra d'Yseut un anneau en jaspe en guise de souvenir. Les bijoux relèvent aussi de l'habit et de son système de communication (Bohn, 1993, p.200)

¹²³ Philomena, vers 1131-33 : Elle a tout écrit sur le drap, y compris la maison et le bois où elle est emprisonnée.

Rien de quanque cele tissoit¹²⁴

En revanche, Procné sa sœur comprendra le message :

Et la reine l'a overte,
Si la regarde et conut l'uevre,
Mes son panser pas ne descuevre,
Que ne viaut feire cri ne noise¹²⁵

Nous sommes donc face à une question : cette œuvre réalisée par Philomena dont on connaît les talents de tisseuse, montre-t-elle des lettres réalisées avec du fil ou bien des signes, des figures qui décrivent le viol ? Cela peut rejoindre sa capacité à représenter l'impossible (Pléiade, 1994, p.1407) ce qui est concevable puisque Philomena aurait su même peindre les fantasmagories de la « mesnie Hellequin » :

Un diapre ou un baudequin
Nis la mesnie Hellequin
Seüst elle en un drap pourtraire.¹²⁶

Elle montre ainsi une sorte de pouvoir, de connaissances et rejoint en ce sens les fées qui ont pu tisser la robe extraordinaire d'Erec. Elle est plus qu'une simple brodeuse, elle montre l'indicible et ouvre une porte sur l'invisible, le surnaturel. Dans les *Métamorphoses*, (Ovide, ed-1976, livre VI, p.21), elle a dévoilé son viol en tissant son calvaire sur un tissu blanc. Privée de parole, elle « a recours à un langage de substitution, langage de femmes, ce que Sophocle appelle la voix de la navette, en se procurant un métier à tisser et des laines » (Frontisi-Ducroux, 2009, p.124).

Stamina barbarica suspendit callida tela
Purpureasque notas filis intexuit abit
Indicium sceleris, perfectaue tradidit uni
Vtque ferat dominae gestu rogat [...]»¹²⁷

Françoise Frontisi-Ducroux explique que, si dans le texte cité, Ovide parle de signes « *notas* », de couleur pourpre, il n'est pas pour autant évident que Philomèle « utilise l'écriture [...] ; écrire et dessiner sont désignés en grec par un même verbe « *graphein* » » (op. cit.). On trouve, dans le *Lai du Chèvrefeuille*, une interrogation

¹²⁴ Philomena, vers 1116-1117 : mais elle ne savait rien de ce que Philomena tissait.

¹²⁵ Philomena, vers 1236-39 : et la reine l'a déployée, elle la regarde et elle comprend l'ouvrage mais elle ne révèle pas ses pensées en femme qui ne veut pas crier ni faire de scandale.

¹²⁶ Philomena, vers 191-193 : Elle aurait su peindre sur une étoffe ramages et arabesques, et même les fantasmagories de la « mesnie Hellequin ».

¹²⁷ Ovide, ed 1976, livre VI : Par une ruse habile, ayant suspendu la chaîne d'une toile à un métier barbare, elle tisse à travers les fils blancs des lettres de pourpre qui dénoncent le crime.

semblable pour les modes d'écriture du message laissé par Tristan à l'attention d'Yseut sur une branche de coudrier :

Quant il ad paré le bastun
De sun cutel escrit sun nun ¹²⁸

Il semble qu'une devise y soit inscrite malgré la taille réduite du support (Walter, 199, p.317, note 4) ¹²⁹ :

« Bele amie, si est de nus :
Ne vus sans mei, ne jeo sans vus » ¹³⁰

Cet épisode peut être rapproché du « *Lai du Rossignol* » (Marie de France, ed 1990, p.211). Une femme et son amant se parlent le soir venu en cachette du mari de la dame. Elle prétend écouter le chant d'un rossignol pour expliquer ses levers nocturnes. Le mari, jaloux, fait tuer le rossignol et la dame envoie à son amant l'oiseau mort enveloppé dans un tissu sur lequel elle a brodé leur histoire :

«En une piece de samit,
a or brusdé e tut escrit,
a l'oiselet envelopé » ¹³¹

Dans tous ces exemples, les héros reproduisaient le geste de l'écrivain. Marie de France dit d'ailleurs que c'est Tristan lui-même qui a écrit ce lai ; elle-même ne fait que rapporter l'histoire.

Pur la joie qu'il ot eüe
De s'amie qu'il ot veue
E pur ceo k'il aveit escrit (par le baton qu'il ot e. S)
Si cum la reïne l'ot dit,
Pur les paroles remembrer,
Tristram, ki bien saveit harper,
En aveit fet un nuvel lai ;
Assez breifment le numerai :
Gotelef l'apelent Engleis,
Chievrefoil le nument Franceis.
Dit vus en au ka verité
Del lai que j'ai ici cunté. ¹³²

¹²⁸ Lai vers 53-54 : Quand le bâton est prêt, il y grave son nom avec un couteau.

¹²⁹ Des attaches d'un sceau de Richard cœur de Lion retrouvées au bas d'une charte ont la particularité de présenter une devise brodée (dont manque la dernière ligne) analogue à celle des amants (L.Delisle, 1853). « *Jo sui drurie, Ne me dunez mi, Ki nostre amur deseivre, Li mort puist ja recevoir* ». La traduction proposée est « je suis gage d'amour ; ne me donnez pas. Que celui qui sépare notre amour puisse recevoir la mort ».

¹³⁰ Lai vers 77-78 « Belle amie, il est ainsi de nous : ni vous sans moi, ni moi sans vous.

¹³¹ *Le lai du Rossignol vers 135-138* : Dans une étoffe de soie sur laquelle elle a brodé leur histoire en lettres d'or, elle a enveloppé l'oiseau. (Marie de France, ed. 1990, p217).

« La littérature trouve ainsi une de ses métaphores fondatrices dans le produit du tissage et de l'entrelacement des trames » (Walter op. cit.). L'art poétique est dévoilé en filigrane par Chrétien quand il décrit la robe d'Erec et peut permettre de comprendre l'esthétique narrative de Chrétien qui « énonce alors la possibilité d'une lecture philosophique de ce songe particulier qu'est un roman » (op. cit. p.91). Les tissus, les vêtements sont les images du travail de l'écrivain, de l'agencement, de la construction et de la déconstruction de son œuvre. Valérie Gontero (2002, p.197) cite à ce propos le cas de Dido : elle est la figure inversée de la tisseuse quand elle découpe en fines lanières la peau de taureau destinée à circonscrire son territoire. « C'est une mise en abyme du travail de l'écrivain qui démembrer le texte pour lui donner une nouvelle vie » (op.cit. p.198). Les textiles précieux dans lequel s'enchaînent les gemmes peuvent être interprétés comme l'ajout des auteurs médiévaux aux textes qu'ils ont entendus et complétés. Ce travail renouvelle le texte, le rajeunit.

A côté de la métaphore texte et tissu, le tissu devient également un support d'écriture. Le vêtement et la parure deviennent un langage qui narre une histoire au sein de l'*estoire* elle-même. Elle est plus subjective et appartient à l'appréciation de chaque auditeur ou lecteur. Le vêtement devient indispensable au conteur qui l'utilise pour susciter une « image » dans l'esprit de l'auditoire mais aussi pour relayer un possible non-dit du texte. Il fait pour cela appel à une mémoire collective, laquelle fait référence à des mythes, à une culture préchrétienne ; « il existe au Moyen Âge des traditions culturelles souterraines étrangères à la pure tradition humaniste héritée de l'Antiquité » (Walter, 1996, p.2).

II.2 D'autres supports pour d'autres messages

Nous avons cité dans le paragraphe précédent le message de Tristan à l'attention d'Yseut : il est écrit sur une branche de coudrier. Différentes hypothèses s'ouvrent à nous : comment sur une branche Tristan a-t-il pu écrire un message ? N'a-t-il pas plutôt utilisé « un code » compris d'Yseut ? Le support non plus n'est pas innocent : le coudrier est un arbre magique et dans les contes russes il permet également aux jeunes gens de s'envoyer

¹³² Lai vers 107-118 : Pour la joie qu'il éprouve de revoir son amie et pour se rappeler les paroles de la reine qu'il avait mises pas écrit (var : à cause du bâton qu'il avait gravé), Tristan, qui savait bien jouer de la harpe, avait composé un nouveau lai. Je le nommerai brièvement : en anglais, on l'appelle *Gotelef*, les Français le nomment *Chèvrefeuille*. Je viens de vous dire la véritable histoire du lai que j'ai raconté ici.

des messages d'amour. Philippe Walter explique qu'il « s'agit là d'un rite magique et que pour le comprendre il faut se replacer dans le contexte de la double tradition ogamique » (Walter, 2006, p.200 et suiv.). L'écriture ogamique est une écriture magique, qui sera déchiffrée par Yseut.

Le nain astrologue Frocin lit dans les étoiles le destin des hommes, y compris le sien : c'est lui qui sait par le ciel que les amants vont se retrouver, en voyant la rencontre de la Lune avec Lucifer ou de la Lune avec l'Orient¹³³ (Walter, 1982 et 1983).

Oiez du nain boçu Frocin
Fors estoir, si gardoit en l'er
Vit Orient et Lucifer
Des estoiles le cors savoit.
Les set planestres devoit :
Il savoit bien que est a estre.
Qant il oiet un enfant nestre,
Les poinz contot toz de sa vie.
Li nain Frocin, plains de voisdie
Moult se penoue de cel deçoivre
Qui de l'ame le feroit soivre.
As estoiles choisist l'ensente.¹³⁴

C'est lui encore qui essaie de les piéger en répandant de la farine entre leurs deux lits. Mais, Tristan, pourtant blessé, a rejoint Yseut dans son lit alors qu'il a vu Frocin répandre la farine mais il pense déjouer le piège en sautant par-dessus le lit. Or, une de ses blessures se rouvre et les draps ainsi que la farine sont tachés de sang, preuve incontestable de l'adultère. Le nain sait, grâce à la lune, qu'ils se sont retrouvés :

...A la lune
Bien vist josté erent ensemble.¹³⁵

Le roi Marc a toutes les preuves de l'adultère en voyant la trace du saut :

Le sanc qui'en ist les dras ensaigne [...] ¹³⁶
Sor la flor, chاوز, li sanc parut.
Li roi choisi el li sanc :
Vermel en furent li drap blanc
En sor la flor en pert la trace
Du saut....¹³⁷

¹³³ Concernant la traduction d' « *Orient* » on a pu le traduire par Orient ; Philippe Walter propose de le traduire en Orion, représentation astrologique de Tristan.

¹³⁴ Bérout, vers 320-21 : Parlons à présent du nain bossu, Frocin. Il était dehors et regardait le ciel. Il vit Orion et Lucifer. Il connaissait le cours des étoiles et observait les sept planètes. Il pouvait prédire l'avenir. Quand il apprenait la naissance d'un enfant, il détaillait tous les points de sa vie. Le nain Frocin, rempli de malice, s'efforçait de tromper celui qui le tuerait un jour. Dans les étoiles il perçoit le signe d'une réconciliation.

¹³⁵ Bérout, vers 736-37 : A la lune, il vit bien qu'ils étaient ensemble.

¹³⁶ Bérout, vers 732 : Le sang qui en jaillit rougit les draps.

Les messages laissés et décryptés rejoignent pour l'un l'astrologie, pour l'autre les messages sur un support blanc. L'épisode tristanien n'est pas isolé puisque l'on retrouve la même aventure dans Lancelot : il s'est blessé en rejoignant la reine, les draps sont tachés de sang et Méléagant y voit la preuve de l'adultère :

« Par le sai, par ce le pruis,
Qu an vos dras et es suens truis
Le sanc qui cheï de ses plaies :
Ce sont anaïnes bien veraies »¹³⁸

On retrouve, comme dans Tristan, le verbe *ensaigner* qui signifie avoir pour preuve.

Dans une situation différente, Perceval contemple trois gouttes de sang, laissées par une oie qui vient d'être chassée par un faucon, qui se répandent dans la neige (vers 4187-4189) :

La gente fu ferue el col,
Si seinna trois gotes de sanc
qui esapndrient sor le blanc
Si sanbla natural color.¹³⁹

Si s'apoia desor sa lance
Por esgarder cele sanblance.¹⁴⁰

La *sanblance* peut être traduit comme « image, apparence, symbole » (dictionnaire de Godefroy en ligne) et cela évoque à Perceval le visage de son amie. Cela s'apparente à un signe à décrypter explique Philippe Walter (2004, p. 153) : « tout se passe comme si Perceval se trouvait dans la position de l'augure qui scrute le message envoyé par l'oiseau venu de l'autre monde. Or, cette scène contemplée par Perceval est aussi un emblème poétique, digne des troubadours un signe secret. C'est aussi le hiéroglyphe de sa propre destinée ayant la valeur d'une parole quasi oraculaire que Perceval est amené à méditer mélancoliquement ». Le sang fait partie d'un réseau de motifs imagés comme un « intertexte » et nous dit Daniel Poirion (1994, p.XL) qu'il « devient l'encre imaginaire de

¹³⁷ Bérout, vers 766-770 : Sur la farine apparut le sang tout chaud. Le roi aperçut le sang sur le lit. Les draps blancs étaient tout vermeils et sur la fleur de farine on distinguait la trace du saut.

¹³⁸ Lancelot, vers 4781-84 : « je sais tout, et je le prouve, parce que je trouve sur vos draps comme sur les siens le sang qui a goutté de de ses plaies. Il y a là des preuves irréfutables.

¹³⁹ Perceval, vers 4185- 4189 : L'oie avait été blessée au cou, et elle avait perdu trois gouttes de sang qui se répandirent sur la neige blanche, avec l'apparence d'une coloration naturelle.

¹⁴⁰ Perceval, vers 4197-98 : Il s'appuya sur sa lance pour contempler cette image.

ce réseau métaphorique déroulant son fil » et ce, depuis l'épisode de la fleur de farine, dans les poèmes tristaniens, en passant par les draps tachés de sang de Tristan et Lancelot.

On peut alors s'interroger sur l'invention de l'écriture que ces « lectures, ces images » et « modes d'écritures » évoquent. Dans notre corpus, le tissu sert de support pour un texte qui n'est pas forcément écrit avec des lettres mais avec des signes. La nature, elle-aussi, se met au service des « initiés » pour leur permettre de laisser des messages ou de les lire. Anne-Marie Christin rappelle qu'en ancienne Chine, l'empereur Pao Xi aurait inventé l'écriture « après avoir contemplé, levant les yeux, les figurations qui sont dans le ciel et baissant les yeux les phénomènes qui sont sur la terre » (2009, p. 25). James Février dans les années cinquante explique (cité dans Christin, 2009, p.24) :

« le tapis de neige constitue, si nous osons employer ce cliché, un « livre de la nature » sur lequel tout être est obligé de laisser sa trace distinctive ».

Elle cite (p.26) ensuite Carlo Ginzburg pour qui :

« l'homme a été un chasseur pendant des millénaires [...]. Au cours de ses innombrables chasses, il a appris à reconstituer les formes et les déplacements des proies invisibles à partir d'empreintes laissées dans la boue, de branches cassées [...] Déchiffrer ou lire les traces des animaux sont des métaphores ».

Nous nous permettons d'insister sur le fait que le mot *trace* (Bérout, vers 769) relève du vocabulaire de la chasse : il signifie piste, trace (dictionnaire de Godefroy en ligne). Il nous semble que les signes lus et compris dans la neige, sur les draps, dans le ciel font référence à des modes de communication fondés sur l'image qui se sont maintenus dans l'esprit des poètes en coexistant avec le support écrit. Ces signes, en revanche, sont compris sous réserve d'une initiation ou d'une certaine connaissance de la magie et le motif narratif est remplacé par un signe visuel (op. cit. p.65) qui s'appuie sur l'image et l'art.

Le vêtement trouve une place d'ornement dans la poésie médiévale et le tissu dont il est fait rappelle la métaphore fondée sur l'étymologie texte-tissu. A la fois parure du corps et support de messages, le vêtement a aussi un rapport au corps sur lequel il convient maintenant de s'interroger.

S'habiller en société

Pour mieux comprendre le statut du vêtement dans la société médiévale, il est important de le resituer dans ce contexte. On sait que mettre un vêtement reflète l'adhésion à un ordre établi, à un système codifié de la société ; mais c'est aussi un moyen de protéger le corps, et de ne plus être nu. Tournons-nous vers le livre de référence des clercs : la Bible. La Genèse dit (3,7) « alors leurs yeux à tous s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et en firent des ceintures » : le vêtement sert donc à habiller le corps nu, qu'il faut couvrir de manière décente : « Dieu fit à l'homme et à la femme des tuniques de peau et les en vêtit » (Genèse, 3, 21). Mais il reste aussi « une conséquence de la faute originelle, un reflet de l'ordonnance divine du monde ». (Haulotte, 1966, p.18).

La première fonction est donc pour le vêtement de cacher une nudité du corps qui peut être vécue comme indécente ou comme signe du péché. Mais, le vêtement est aussi ce qui différencie l'homme des animaux, et lui permet d'orner son corps, de le parer.

La notion de temps apparaît également primordiale car on ne se vêt pas de la même façon selon le « temps qu'il fait » et selon le contexte calendaire : il s'agit donc d'examiner comment sont habillés les héros en fonction des différents temps de l'année.

Le vêtement et la santé

On peut distinguer trois fonctions du vêtement : il permet de différencier l'homme de l'animal et d'exprimer son rang social, c'est un élément de protection (contre le climat mais aussi le regard de l'autre) et enfin un moyen de séduction¹⁴¹. Le vêtement constitue une protection pour le corps au même titre que les plumes et la fourrure chez les animaux selon Condorcet (Monneyron, 2005, p.75). Ils sont aussi importants que le corps lui-même. On ne peut donc distinguer l'étude des vêtements de la vision du corps : dès la naissance, l'être humain naît habillé : même en plein forêt Guillaume d'Angleterre couvre ses deux enfants avec un pan de son manteau pour ne pas les laisser nus et sans protection. Quelles relations entretiennent le corps et l'habit dans le corpus ? Peut-on appréhender le caractère et leurs paroles des personnages par leur apparence ? Nous allons aborder ces deux questions dans ce chapitre.

I Aspects du vêtement

L'homme ne veut pas, ne peut pas être nu : il en ressent de la gêne (relative au péché originel) : il se doit donc de s'habiller.

I.1 « Le vêtement incarné »¹⁴²

Dans certaines civilisations pour éviter d'être nu, on a recours à d'autres artifices ; Claude Lévi-Strauss (1995, p.214) raconte que les Caduveo du Brésil se peignent pour être homme faute de quoi on ne le distinguait pas de la brute. Le corps nu est considéré comme bestial, il confond l'homme avec la bête alors que le corps décoré ou vêtu même de façon minimale montre son intégration à la société ; on le constate dans l'épisode de la Folie d'Yvain. Yvain a quitté sa dame en promettant de revenir auprès d'elle au bout d'un an : hélas pour lui, il ne tient pas sa promesse et c'est à la mi-août que l'année de séparation vient à son terme ; la demoiselle au palefroi noir vient lui signifier sa sentence en lui

¹⁴¹ Le rapport du vêtement au corps dans le cas des hommes d'Eglise est particulier et ne sera pas traité plus avant car il y a très peu d'exemples précis concernant ces personnages dans notre corpus. Remarquons simplement que la chasuble ou les vêtements liturgiques dans leur ensemble ont une position différente par rapport au corps : il faut déjà qu'il distingue le monde civil du monde religieux ; la chasuble en particulier dissimule le corps ; « le corps est le point de jonction entre le matériel et le spirituel. » (M-C Grohens, cité dans Aribaud, 2003, p.24).

¹⁴² L'expression est de France Borel (2006)

rappelant que l'échéance était à la Saint Jehan (vers 2572). Yvain quitte la cour, se réfugie dans la forêt et il déchire et lacère ses vêtements (Yvain, vers 2808). Il est complètement nu (vers 2834, vers 2914) et survit dans les bois à la manière d'un fou, d'un homme sauvage (vers 2830). Il adopte les comportements d'une bête, en mangeant de la venaison non apprêtée (vers 2882) et en ne parlant plus. Il n'a plus aucun signe de reconnaissance. Quand il est retrouvé par des fées, elles ne peuvent l'identifier alors qu'elles le connaissaient pour l'avoir déjà vu dans des tournois mais il ne porte plus ses beaux habits (vers 2901). Comment peut-il alors être reconnu ? Grâce à une cicatrice sur son visage, une marque irréversible sur son corps :

Par la plaie l'a coneu¹⁴³

Cette marque évoque une forme de tatouage. Cette cicatrice est salvatrice : une fois les vêtements perdus, sans marque de reconnaissance, Yvain n'aurait pu être sauvé. Ensuite, la fée soigne Yvain et le ramène à la civilisation, à son statut de chevalier en l'habillant complètement de vêtements luxueux (vers 2978-2982). Elle s'applique d'ailleurs à lui donner des habits dignes de son rang ainsi que des chaussures pour effacer tout ce qu'il y avait de bestial chez l'ancien chevalier. C'est aussi une cicatrice qui permettra à la duchesse de reconnaître Renaud (*Les quatre fils Aymon*, p.76) à leur retour d'exil quand ils se présentent sales, noirs comme des ours¹⁴⁴ et sans vêtements qui montrent leur rang. La « marque » reste un procédé traditionnel de reconnaissance quand l'habit fait défaut¹⁴⁵.

Mais le vêtement n'est pas comme le tatouage qui s'inscrit dans la peau ou encore les mutilations souhaitées qui « s'impriment dans la chair jusqu'à faire corps avec elle. L'artifice est absorbé puisqu'il modifie fondamentalement être et paraître tout en conditionnant la gestuelle » (Borel, 1992, p.20). Il peut être confondu avec le corps : dans le *Conte du Graal*, Gauvain rencontre une Demoiselle aux Petites Manches ; son vêtement la désigne par métonymie et Chrétien nous explique l'origine de cette expression :

Avoec ainznee fu la mandre,
Que si contemant se vestoit
De manches qu'apelee estoit
La Pucele as manches Petites,

¹⁴³ Yvain, vers 2910.

¹⁴⁴ Ce barbouillage évoque un rituel de temps du Carnaval

¹⁴⁵ Les jumeaux dans *Guillaume d'Angleterre* seront reconnus par leurs vêtements ; le drap ou linge de naissance qui permet l'identification est un thème bien connu.

Que es braz les avoit escrites¹⁴⁶

Le verbe *escrire* veut dire aussi dessiner : son corps et son vêtement ne font plus qu'un, de sorte qu'il paraît comme imprimé sur sa peau. Et n'est-ce pas un comble de l'élégance que de faire oublier que l'on est habillé ? « La parure se soude à la peau, se soude au corps en constituant avec lui une entité indissociable » dit France Borel (1992, p.36). On a là une forme de tatouage que l'on voit également dans les marques que laisse sans aucun doute la « *broigne* » que porte Yseut en signe de mortification. Dans la version d'Eilhart d'Oberg (Pléiade, 1995, p.359), Pilose apprend à Tristan que la reine connaît une souffrance morale aussi bien que physique :

« ...elle souffre ne serait-ce qu'à cause du rude vêtement, une chemise de crin, qu'elle porte à même sa blanche peau »

Pour ces deux raisons, Tristan confie au messager Pilose le soin de dire à la reine de ne plus porter la chemise de crin. Les marques de la souffrance morale de la reine se retrouveront « imprimées » sur son corps qui garde la trace de la douleur qu'éprouve Yseut à l'idée d'être séparée de Tristan. Le port de ce cilice est aussi un moyen d'éviter d'être en proie à la tentation de la chair.

Perceval retrouve sur sa route la jeune fille qu'il avait embrassée contre son gré (vers 670 et suivants) au début de l'histoire. Elle est dans une situation épouvantable : ses vêtements sont déchirés et ne protègent plus son corps qui apparaît décharné, noirci par le froid :

Mes si malement li estoit
Qu'an la robe qu'ele vestoit
N'avoit plainne paume de sain,
Einz li sailloient hors del sain
Les memeles par les rotures.
A neuz et a grosses costures
De leus an leus ert atachiee,
Et sa char si fu dehachiee
De noif, de gresle et de gelee.¹⁴⁷

Le corps garde alors les marques de la souffrance et du dénuement dans lequel elle vit. Elle a perdu ses couleurs (vers 3746). Il n'y a aucune trace d'érotisme dans ce passage,

¹⁴⁶ Perceval, vers 4985-4989 : Avec elle se trouvait la cadette qui mettait tant d'élégance dans le port de ses manches qu'on l'appelait la Jeunes Fille aux Manches Etroites, comme si elles avaient été dessinées sur ses bras.

¹⁴⁷ Perceval, vers 3720-29 : Mais elle était si mal en point que la robe qu'elle portait n'avait même plus d'intacte la largeur d'une main. Les déchirures au niveau de la poitrine laissaient apparaître les seins. Des nœuds et de grossières coutures retenaient l'étoffe de place en place et sa chair était toute crevassée, brûlée, tâchée et gercée par la neige, la grêle et le gel.

le vêtement déchiré laisse voir la peau abîmée et, dans des gestes de pudeur, la jeune fille essaie malgré tout de se couvrir¹⁴⁸. On retrouve encore cette situation dans le château de *Pesme Aventure* quand Yvain rencontre les jeunes ouvrières, cousant des vêtements luxueux en étant elles, par grand contraste, vêtues de lambeaux :

Mes tel povreté i avoit
Que desliées et desceintes
En i ot de povreté meintes
Et as memeles et as cotes
Estoient lor cotes derotes,
Et les chemises as dos sales;
Les cos gresles et les vis pales
De fain et de meseise avoient¹⁴⁹.

Leur souffrance se lit sur leur corps comme à travers leur vêtement. Celui-ci a un rapport fort avec le corps : il se doit de le parer, de le protéger, à l'identifier mais il arrive qu'il se confonde avec lui comme un tatouage et qu'il devienne alors vraiment « une seconde peau¹⁵⁰ ». La douleur se voit sur le vêtement comme sur le corps, les deux étant en symbiose, traduisant de pair, le mal être (psychologique comme physique) du personnage en souffrance. Si le personnage est nu, alors pour être reconnu, les seules marques seront celles qui subsistent sur le corps et permettent de montrer son individualité, son statut d'homme qui le distingue de l'animal. Et c'est étonnamment sur le corps que l'on retrouve « la plus ancienne inscription lapidaire grecque connue qui est gravée sur la jambe du premier colosse sud d'Abou-Simbel » (Quignard, 1999, p.438).

I.2 Le vêtement dévorateur

Le vêtement ou le tissu devient un support pour donner la mort, s'éloignant alors de la fonction protectrice de l'habit. L'utilisation du tissu pour tuer se retrouve chez Joinville qui narre comment le sultan du Caire fut empoisonné (Joinville, 2002, p.71) :

Le *ferrais* mit du poison dans la natte sur laquelle il sut que le sultan s'asseyait tous les jours. Or, il arriva que le sultan, qui était sans chausses, se tourna sur une écorchure qu'il avait à la jambe ; immédiatement le poison entra dans la chair à vif et paralysa le sultan [...].

¹⁴⁸ Le contexte est différent de celui de Camille, dans *Le roman d'Eneas* (ed 1997) : elle dévoile une « part de sa chair nue » ce qui peut avoir une valeur érotique (Planche,1989, p.77 ; Gontero,2002, p.23).

¹⁴⁹ Yvain, vers 5200-5207 : mais un absolu dénuement empêchait la plupart de porter une coiffe ou une ceinture. A la poitrine et aux coudes, leurs cottes étaient déchirées ; leurs chemises étaient souillées dans le dos. La faim et la détresse avaient amaigri leur cou et rendu leur visage livide.

¹⁵⁰ Maurice Leenhardt (1976, p.4) rapporte que « quand les Calédoniens entrèrent en contact avec les Européens, ils les crurent nus tels qu'ils apparaissaient, avec leur tunique et leur pantalon. Quand ils les eurent massacrés, ils se partagèrent les dépouilles et nommèrent les habits les peaux des dieux. »

Tristan, après chacun de ses combats, voit son corps se dégrader du fait des blessures reçues. Nous savons que le poison de l'épée du Morholt l'a laissé maigre et décharné :

« L'os de la hanche m'entamat
E li fors venins eschauffat ;
En l'os s'aerst, nercir le fist »¹⁵¹

La langue du dragon d'Irlande est mise dans la *chauce* de Tristan mais elle le brûle et il s'évanouit de douleur. Après son dernier combat contre Estout l'Orgueilleux, il est de nouveau blessé à la hanche :

Li venims espant par tut le cors,
Emfler le fait dedenz e dehors
Noircist e teint, sa force pert,
Li os sunt ja mult descobert¹⁵²

Par une forme de processus de réversibilité, le masque rejoint la maladie et les deux aspects sont identiques : ses déguisements, en effet, reprennent souvent l'aspect d'un homme au visage noirci et enflé.

Il oinst sun vis de licur,
Puis ennerci, muad culur¹⁵³

Un des mythes les plus connus concernant le vêtement porteur de mort est celui d'Héraclès. On se souvient de la tunique donnée à Déjanire par Nessos : il lui a confié une prétendue boisson d'amour qui, enduite à un vêtement, l'assurerait de la fidélité de celui qui le porte. En fait, il s'agit d'un poison très violent. Quand Héraclès la revêt, il ressent de puissantes douleurs et le vêtement reste collé à sa peau, il ne peut plus l'ôter sans souffrance : la tunique s'est attachée à son corps et chaque fois qu'il essaie de l'arracher, il enlève en même temps des lambeaux de chair et, de douleur, il finit par se tuer. Cette souffrance résonne dans les vêtements des lépreux : dans le *Tristan* de Béroul, Yseut est emmenée pour être brûlée pour adultère. Une troupe de lépreux se trouve sur le chemin et Yvain propose alors au roi Arthur une punition pire que le bûcher pour la reine : la laisser vivre au milieu des lépreux. Elle connaîtrait alors toutes leurs souffrances dont celles

¹⁵¹FTO vers 337-339 « Elle m'entama l'os de la hanche et le puissant venin se mit à chauffer. Il se fixa à l'os et le noircit ».

¹⁵²T-Douce vers 1072-1074 : Le venin se répand dans tout son corps, fait enfler l'intérieur et l'extérieur de son corps. Tristan noircit, devient livide, perd toute sa force. On voit déjà apparaître ses os.

¹⁵³FTO vers 215-216 : Quand il eut frotté sa figure avec le suc, son teint changea de couleur et noircit.

d'avoir « des vêtements qui collent à la peau », qui sous-entendent la tristesse, la douleur au contraire des habits luxueux, propres à la vie joyeuse de la cour :

Li drap nos sont au cors aers.
O toi soloit estre a honor
O vair,o gris et o baudor ¹⁵⁴

Le vêtement devient une « seconde peau » au point que la peau elle-même a pu être comparée à un premier vêtement. Il devient inséparable du corps, une peau substitutive dans la douleur. La « seconde peau », faite de vêtements peut évoquer la mue du serpent et une association d'Yseut à Mélusine. Nous pouvons incidemment remarquer que le poison ou le venin peut venir d'une blessure infligée par une épée (par exemple dans le combat entre le Morholt et Tristan) qui peut être considérée comme une « extension » de la main de l'homme, de son corps et devenir ainsi le vecteur du poison. La peau peut être comprise comme une forme de « premier vêtement » qui définit la personne ; au Mexique, lors d'anciennes cérémonies sacrificielles en l'honneur des déesses, la peau des femmes sacrifiées étaient écorchées pour en revêtir l'homme qui représentait la déesse (Frazer, 1983, Tome 3, p.562). Cela peut aussi jouer dans une espérance de guérison : la peau de l'homme, qui avait représenté le dieu, était donnée à ceux qui souffraient de maladies de peau ; cela évoque la mue des animaux (op. cit. p.601).

I.3 Le vêtement protecteur

Dans les œuvres du corpus, le vêtement n'est pas toujours une aide pour les héros : il peut faillir dans sa mission d'identification comme de protection et devenir même une source de souffrance. Cependant, dans la plupart des cas, il est aussi celui qui sauve de la mort : on pense bien évidemment à l'armure des chevaliers. Mais, il ne faut pas oublier la simple chemise d'Yseut et les braies de Tristan qui les sauvent du courroux du roi Marc, dans la forêt du Morrois (Béroul, vers 1805-1810). L'échange de sa chemise avec Brangien permet à Yseut de garder secret la perte de sa virginité. Les vêtements ou bien les tissus en général peuvent devenir le signe qui accuse comme celui qui sauve nous explique François Rigolot (1967, p.467) : par exemple le « dras » dans lequel s'engouffre le vent lors du fameux « Saut Tristan » a un rôle opposé au « dras » sur lequel les tâches de sang ont fourni la preuve de l'adultère au roi Marc. S'habiller devient un geste apotropaïque.

¹⁵⁴ Béroul vers 1198-1120 : « Nos habits nous collent à la peau. Avec vous, elle était accoutumée aux honneurs, au petit-gris et à la gaité »

Les habits constituent un gage de retour à un état d'esprit sain : lors de sa crise de folie, alors qu'Yvain vit en pleine forêt, nu et n'étant nourri que grâce à un ermite complaisant, une dame le voit et va le soigner avec un onguent qu'elle tient fort opportunément de la reine Morgue. Ensuite, elle va s'appliquer à lui redonner une apparence « humaine, civilisée » et, pour ce faire, lui procure des vêtements. Chrétien insiste à plusieurs reprises sur cet habillement : elle se fait d'abord apporter une tunique, une robe et un manteau (vers 2976), puis, de sa propre contribution une chemise, des braies et des chausses (vers 2981-82) ; ensuite elle s'approche du dormeur, du « *forsené* » (vers 2991) avec la robe et l'onguent. Les deux éléments, habit et médicament, sont mis alors sur le même plan comme pour souligner qu'ils ont la même importance dans la guérison. On retrouve cette association dans le corpus quand, après un combat, la chemise permet d'étancher le sang des blessures (Lancelot, vers 3143 ; Erec, vers 3928-3930). Gauvain connaît les herbes qui guérissent (Perceval, vers 6910-6912) et utilise une guimpe pour confectionner un pansement (Perceval, vers 6948-6950).

Yvain, à son réveil, est honteux devant sa nudité. La fée a rétabli le chevalier dans la société en l'habillant. Graellent, lui aussi, a retrouvé une vie sociale en étant vêtu par une fée, son amie (Gaignebet, 1994, p.34).

Le vêtement a un rapport essentiel avec le corps ; il peut être divisé en deux zones : celle de la nudité et celle de l'habit. En étant habillé, on devient socialement visible. Le vêtement est un signe d'humanité ; ce n'est pas qu'un moyen individuel pour se protéger des intempéries et il fait partie d'un système global de signes sociaux. Il constitue à l'instar de la langue et de l'écriture une forme de communication sociale, non linguistique (Bohn, 1993, p. 201) mais il traduit aussi un état d'esprit, un état de santé. Les couleurs des vêtements, les blasons permettent de relier les personnages à leur caractère : il faut pour cela interroger la théorie des humeurs et questionner les astrologues pour connaître les signes des héros et mieux comprendre ainsi leur attitude et leur comportement.

II Croyances astrologiques et médicales

Les croyances astrologiques et médicales du Moyen Age permettent d'appréhender le caractère des héros à travers des détails vestimentaires ou des relations avec les animaux.

Dans Perceval, une demoiselle donne un manteau en expliquant qu'il faut éviter de souffrir d'un excès de chaleur. On retrouve cet esprit dans le don du manteau au chevalier quand il arrive dans un lieu nouveau. Signe d'hospitalité, ce cadeau est là aussi pour éviter la maladie.

Mes vestez la, si l'assaiez
S'ele est bone a vostre mesure
Qu'après le chaud de la froidure
Que gardent cil qui saige sont,
Que maint ansacmeslé an sont
Por ce ma dame la reïne
Vos anvoie robe d'ermine
Que froidure la ne vos face,
Qu'aussi con l'eve devient glace
Betist li sans et prant ansamble
Après le chaut, quant li hom tremble¹⁵⁵

On peut comprendre ce geste selon la théorie des humeurs. Il existe quatre types de caractères : le sanguin, le flegmatique, le colérique et le mélancolique. Chacun de ces types peut être expliqué par une relation du corps à un des quatre éléments. Ainsi, la bile noire est liée à la terre, l'eau à la pituite, le feu à la bile et le sang à l'air. Toute maladie survient quand il y a un déséquilibre organique entraîné par un excès de l'une de ces quatre humeurs corporelles. Cela peut avoir en effet des conséquences sur le physique comme sur le mental, qui ne sont pas sans être influencés par les astres. Le Moyen Age accorde beaucoup d'importance aux signes du zodiaque et de nombreuses explications sont fondées sur l'astrologie¹⁵⁶. Pour l'homme médiéval, « il n'y a pas d'étoile si petite soit-elle qui n'ait son influence sur les hommes » (Delort, 1982, p.85). La pensée analogique est un pilier du système médiéval et, en cela, la parenté entre l'homme et les astres est couramment admise comme une correspondance entre l'organisme et le cosmos ; le raisonnement se fait de manière symbolique et analogique (Poirion, 1995). Cette vision semble déterministe ; tout est partiellement agencé mais l'arrivée du christianisme va bouleverser cette pensée avec la prise en compte de la liberté de l'homme. Ainsi Saint Augustin dénigre fortement les astrologues qui sont des « imposteurs ». Ils essaient d'abolir les principes salutaires de « [Dieu] qui laisse une liberté à l'homme de choisir le

¹⁵⁵ Perceval, vers 7958- 7968 : « Mettez ces vêtements essayez les pour voir s'ils sont à la bonne taille car après avoir eu chaud il faut se garder du froid, si l'on est sage ; beaucoup s'en sont tourné le sang. Ma dame la reine vous envoie ce vêtement d'hermine, de peur que vous n'attrapiez mal par refroidissement car de même que l'eau devient glace, le sang se caille et se fige quand, après avoir eu chaud l'on frissonne»

¹⁵⁶ Chrétien évoque un « *sage clerc* d'astronomie » (Perceval, vers 7548) qui allie science et magie, montrant une évolution en cours des mentalités.

bien et le mal] quand ils disent ‘C’est du ciel que te vient la cause inévitable du péché’ ou encore ‘c’est Vénus l’auteur de cette action, ou Saturne ou Mars’ » (Saint Augustin, p.68). Saint Augustin, comme les Pères de l’Eglise, s’insurge également contre les pratiques liées à la célébration de la Lune, assurant même qu’il vaut mieux que « les femmes pelotonnent la laine, en filant le jour du Seigneur que de danser impunément du matin au soir les soirs de nouvelle Lune » (cité par Saintyves, 1937, p.48). Jacques le Goff (2009) rappelle que le symbolisme était universel et penser était une perpétuelle découverte des significations cachées, une constante hiérophanie.

II.1 Le lion, le léopard et le chien

Yvain a quitté sa dame en promettant de revenir auprès d’elle au bout d’un an : hélas pour lui, il ne tient pas sa promesse et c’est à la mi-août que l’année de séparation vient à son terme. Une demoiselle au palefroi noir lui signifie sa sentence en lui rappelant que l’échéance était à la fin de Saint *Jehan* (vers 2572). Cette date de mi-août (vers 2681) est importante car elle se tient pendant la période des jours dits caniculaires. Yvain, à son réveil, sera libéré de sa folie. Quand il revient à la raison, il repart vers la civilisation, et, en cours de route rencontre un lion et un serpent qui se combattent. Il décide de sauver le lion qui l’accompagnera dans toutes ses aventures : il faut lire ici une relation entre le signe astrologique et le chevalier (Walter, 1988) et non une référence improbable à un lion vivant en Bretagne. Plus tard dans l’histoire, le Chevalier au Lion combat Gauvain très longuement¹⁵⁷ sans qu’aucun d’eux n’ait le dessus : la bataille dure toute la journée (Yvain vers 6198-6201). Cela peut signifier que l’on assiste à combat entre deux chevaliers solaires dont la force est équivalente.

La robe de couronnement d’Erec est aussi une profession de foi pour l’astronomie « *la meillor des arz* » (vers 6772). On peut retrouver une référence aux signes du zodiaque sur « le manteau aux étoiles », manteau de sacre d’Henri II : « il est brodé d’or et de soies multicolores sur un fond bleu nuit constellé comme un ciel nocturne de médaillons et d’étoiles encadrant des sujets religieux et des signes du zodiaque » (Blanc, 2003, p.17). Erec montre incidemment sa nature de chevalier au lion quand, contre toute attente, il va devoir faire ses preuves pour effacer son image de *recreant*. Il décide de partir avec Enide

¹⁵⁷ La description du combat s’étend sur plus de 10 vers (Yvain, 6108-6144)

et, pour ce faire, il se prépare. Un motif étonnant alors est signalé : il se vêt sur un tapis avec un motif de léopard :

Erec s'asist de l'autre part
Sor une ymage de liepart,
Qui el tapiz estoit portraite¹⁵⁸

En mythologie, le léopard et le lion se confondent. De plus, le moment du départ des époux dans la forêt se situe un mois après la Pentecôte (Walter, 2009, p.24) ; cette date renvoie à la période du signe astrologique du lion. On peut lire sur ce tapis un motif de type héraldique¹⁵⁹ qui associe Erec à l'image du léopard ; on retrouvera d'ailleurs cet animal sur le trône d'Erec :

Antaillié furent de grant fin,
Car li dui manbre d'une part
Orent sanblance de liepart,
Li autre dui de corquatrilles¹⁶⁰

De plus, le nom d'Erec est à rapprocher d'Héraclès, associé au lion zodiacal (Walter, 1989, p.712).

L'épisode du Mal Pas montre Tristan déguisé en lépreux (Béroul vers 3567-3573) ; il va faire traverser le gué à Yseut en la portant sur ses épaules. Il a mis de la cendre sur ses vêtements pour les vieillir, les salir. Ce contexte peut rappeler le jour possible de la fête de Saint Jacques (Walter, 1990, p.86) soit le 25 juillet¹⁶¹. Cette période est placée en pleine période caniculaire¹⁶². Dans le ciel, à cette période, la Voie Lactée est visible et guide les pèlerins sur la route de Saint Jacques de Compostelle. Le lever de Sirius¹⁶³ marque un

¹⁵⁸ Erec, vers 2645-46 : Face au tapis, Erec s'assit sur l'image du léopard tissé sur le tapis.

¹⁵⁹ C'est aussi le symbole en héraldique des anglais.

¹⁶⁰ Erec, vers 6718-24 : Ils avaient été sculptés avec grand art : deux des pieds représentaient des léopards et les deux autres des crocodiles.

¹⁶¹ Les indications de Béroul donnent au moins trois jours entre le lendemain de la Saint Jean et le retour à la cour, puis 10 jours entre la décision d'Yseut de prêter serment et le jour du serment proprement dit ce qui le place en pleine période caniculaire.

¹⁶² Le mot Canicule vient de *canicula* (petite chienne). Sirius, principale étoile de la constellation du Grand Chien, se lève et se couche avec le Soleil, du 24 juillet au 24 août, période de la canicule.

¹⁶³ Une étude comparée montre qu'en perse le nom de l'étoile du chien est *Tistrya* étoile du chien, soit l'étoile de Sirius. *Tistrya* dériverait de *tri stri* c'est-à-dire trois étoiles en sanskrit. Philippe Walter propose, pour comprendre la référence astrologique du personnage, de décomposer Tristan en deux éléments qui pourrait signifier trois étoiles (Walter, 2006, p.125). Le rapprochement entre le nom de Tristan et celui d'une constellation n'est pas le seul cas ; Jean-Marc Pastré propose de rapprocher Parzival de *zival* en arabe qui signifie « Saturne » auquel Parzival est lié astrologiquement.

temps de grande chaleur, de grande sécheresse. Tristan est donc un chevalier au lion, un chevalier caniculaire qui peut apparaître comme un enfant d'Orion, d'autant qu'il possède un arc extraordinaire et un chien Husdent (Walter, 1990 p. 82 et 2006, p.122-123). La relation entre les vêtements, la parure et les dates du calendrier permettent de retrouver la trace d'un mythe païen qui est sous-jacent dans le texte de Bérout. Il coexiste avec des dates du calendrier chrétien. Tristan est un chevalier du signe du lion, un chevalier caniculaire¹⁶⁴.

Le texte médiéval est à lire en se souvenant qu'il est gouverné par des images récurrentes ou des motifs qui sont la trace de mythes plus anciens sous-jacents.

II.2 Les habits de la mélancolie

Tristan et Yvain partagent pourtant un même mal : la mélancolie¹⁶⁵. Philippe Walter (1988, p.155-187) explique que la « mélancolie » d'Yvain et la fatalité qui s'abattent sur lui doivent se comprendre en référence aux astres. Il est devenu fou pendant les jours caniculaires : ils étaient craints pour leur influence mauvaise sur l'esprit et sur la santé. Sa folie et sa rage sont de nature mélancolique (vers 3007). On peut rapprocher cet épisode de la guérison d'Owein dans *Owein et Lunet* (Yvain, 1990, p.400) qui reste néanmoins plus difficile : il est couvert de teignes et durant trois mois il perd ses poils mêlés à sa peau : il y a là comme une mue de Owein qui « fait peau neuve ». Or, un système pileux abondant est signe de mélancolie.

Tristan multiplie les déguisements : il prend toujours une apparence de fou, de lépreux, de paria, figures des exclus de la société. C'est un chevalier errant et, en ce sens, il est sous le signe de la planète Saturne, planète de la contemplation, planète des

¹⁶⁴ Peut-on voir alors dans la construction des loges de feuillage de Tristan une connaissance de la canicule et une forme de masque de feuillage qui, explique Claude Gaignebet, (1986 p.70) « assurent une protection contre les brûlures de la Canicule » ?

¹⁶⁵ Perceval suit une quête en deux temps. Dans la première partie, on a vu le jeune chevalier *nice* s'élancer sans réfléchir vers des aventures qu'il n'imagine pas, croyant être courtois et devenir un chevalier dès son premier combat. Ses actes de jeune écervelé et sa mauvaise compréhension des conseils l'ont conduit à se méprendre lors du repas chez le roi Pêcheur. Or, devant les trois gouttes de sang laissées dans la neige, il se tait et réfléchit : il est saisi par le mal saturnien : il reste pensif, immobile. Mais cela est une conséquence de sa quête : ne se dirige-t-il pas vers le Nord et n'a-t-il pas rencontré au cours de sa quête une demoiselle triste, un roi Arthur pensif, un roi *méhaigné* eux aussi mélancoliques ? Perceval, lui, donne signe de sa mélancolie quand il regarde les gouttes de sang dans la neige : pensif, il les contemple refusant de dialoguer avec tout chevalier qui s'approche de lui. Seul Gauvain chevalier solaire aura raison de son silence.

mélancoliques. « *Plain estes de mélancolie* ¹⁶⁶ » dit d'ailleurs Brangien à Tristan. Il est celui qui ne rit jamais (*Erec et Enide* vers 1713). La maladie du chevalier est liée à un excès de bile noire : la mélancolie engendre la bile noire qui cause elle-même la mélancolie. Dans ce cercle vicieux souligné par Hippocrate (ed.1989), Tristan est entraîné dans cette spirale et souffre d'une mélancolie chronique qu'il ne peut guérir. De plus, Tristan a malencontreusement bu le philtre, le « vin herbé », la nuit de la Saint-Jean. Or le vin, a comme l'explique Aristote (ed. 2006, p.91) un fort effet sur la mélancolie : « le vin noir rend les gens tels que sont les mélancoliques c'est-à-dire venteux » : cela est dû à la nature venteuse du vin, « la preuve en est son écume ». Il contient des herbes qui décuplent son pouvoir. De plus, le fait d'être bu à la Saint-Jean n'est pas anodin ; c'est un moment de pleine lune, qui peut conduire Tristan à une mélancolie lunaire,¹⁶⁷ d'autant que la lune n'est jamais loin des moments clés que traversent les amants (Walter, 1990, p.132).

II.3 Les feux de la Saint-Jean

La lune a une place extrêmement importante dans le folklore et les pratiques populaires : on croit qu'elle permet de prévoir les conditions météorologiques, les accouchements et qu'elle a une influence sur la santé, sur la médecine. On pense notamment aux herbes de la Saint Jean qui permettent de guérir toutes sortes de maladies (Saintyves, 1937, p.239) ou de fabriquer un philtre d'amour comme le vin herbé de Tristan et Yseut (Walter, 2006, p.133)¹⁶⁸. Dans notre corpus, l'astre prend une place importante quand un personnage d'*Yvain* s'appelle justement Lunette, « la petite Lune ».

Yvain a manqué à sa parole et abandonné sa dame : des félons jugent que Lunette, responsable de l'union Laudine avec Yvain, a trahi et donc doit être brûlée. A quelle période cet épisode se passe-t-il ? Philippe Walter souligne l'importance de considérer le calendrier comme « une structure d'analyse (une méthode heuristique pour l'étude de l'imaginaire) plutôt que comme une sorte de mesure de la chronologie vraisemblable des événements fictifs » (1988, p.46). Dans ce contexte et en considérant l'ordre du récit, l'épisode du bûcher de Lunette se situe après la rencontre d'Yvain avec le lion. Yvain délivrera la demoiselle après son combat contre Harpin (op.cit. p.37). La présence de cet animal aux côtés d'Yvain correspond à la période calendaire du signe du Lion soit entre le

¹⁶⁶ Folie Tristan, manuscrit de Berne, vers 285 : vous êtes possédé par la mélancolie.

¹⁶⁷ Lancelot souffre aussi d'un comportement lunatique, de mélancolie lunaire (Walter, 1989, p.653).

¹⁶⁸ La reine est aussi associée à la Lune par le nain astrologue Frocin.

22 juillet et le 23 août. Mais, Lunette a bénéficié d'un délai de quarante jours¹⁶⁹ avant sa condamnation au bûcher (vers 3689¹⁷⁰) ce qui pouvait correspondre au jour de la Saint Jean (op. cit. p.51). Nous proposons d'examiner cette date à laquelle a lieu la condamnation qui nous semble significative et peut être une forme d'explication du nom « Lunette ».

Ainsi, Lunette serait condamnée à la Saint-Jean, au solstice d'été, le jour au cours duquel le soleil est le plus présent dans le ciel. Cela nous interpelle car le nom de Lunette n'est pas donné au hasard par Chrétien qui insiste bien sur le fait que « le nom fait l'homme ». Lunette peut signifier petite lune : faut-il y voir une référence à une forme réduite de la lune, un quartier, une moitié ? Lors du solstice d'été, la lune peut avoir plusieurs aspects selon les années : elle peut être gibbeuse, pleine¹⁷¹. Nous proposons ainsi d'interpréter « petite » par « courte » au sens de la durée. En effet, lors du solstice d'été, le soleil a sa course la plus longue et la lune la plus petite. C'est cela qui nous amène à considérer le bûcher de Lunette à la Saint Jean comme un bûcher rituel qui a lieu au solstice. Si les croyances concernant le soleil sont nombreuses, la Lune est un astre qui intrigue, inquiète depuis toujours et auquel on attribue de nombreuses propriétés (aussi bien néfastes que positives) : Pierre Saintyves (1937, p.253) présente toutes ces croyances, les folklores associés qui sont très précieux pour essayer de comprendre les textes et il précise certains faits concernant la Saint Jean :

« le solstice d'été chez la plupart des peuples est une fête du soleil ; les feux que l'on allume le jour de la Saint Jean ont pour but de le soutenir dans la seconde partie de sa course ; car, de juin à décembre, les jours désormais ne feront que décroître et le soleil brillera de moins en moins chaque jour ».

La condamnation au bûcher de Lunette resterait donc dans la même compréhension du soutien au soleil dans sa course descendante. Elle ne sera pas brûlée finalement. Lunette, la « petite Lune », ne peut mourir car, après le solstice et durant les mois qui suivent, la Lune prend une place importante :

« La solennité populaire présente un autre aspect : la nuit qui précède la Saint Jean est la plus courte de l'année et dorénavant les nuits vont croître et l'astre d'argent brillera de longues heures » (Saintyves, 1937, p.253).

¹⁶⁹ Ces quarante jours sont également à souligner car les dates du Carnaval s'inscrivent dans un découpage du temps de quarante jours comme l'a démontré Claude Gaignebet (1974, p.18).

¹⁷⁰ Yvain, vers 3685 : « *Et part respit de quarante jours* »

¹⁷¹ On peut se référer par exemple au site internet de l'institut de mécanique céleste et de calculs des éphémérides (lien en bibliographie).

Robert Hertz (1928, p.248) signale que souvent on « entendait associer à ce jour les deux grands astres et bénéficier de leur double influence ». Lunette est sauvée finalement par Yvain, chevalier solaire au même titre que Gauvain. Lui aussi est un chevalier solaire (Yvain vers 2404) qui rencontre la lune sous l'apparence de Lunette (Yvain vers 2416) : un tendre sentiment va les unir (Yvain, vers 2444).

Des signes chrétiens viennent s'ajouter à cette allusion au « Grand Temps », selon l'expression de Mircea Elida et qui fait référence aux moments critiques de l'année et du temps mythique et aux croyances en la lune :

Et vit Lunette agenouillie
En sa chemise avoit ja prise
A Deu de ses pechiez requise
Merci et sa corpe clamee.¹⁷²

On est loin de l'attitude d'Yseut, au moment du bûcher, qui se présente bien habillée : Lunette est en chemise, comme il se doit. On peut imaginer que donner trop d'importance à la Lune n'est pas de mise ; en effet, comme le rappelle Pierre Saintyves (1937, p.48), de nombreux conciles ont condamné les célébrations païennes relatives à la Lune et celui de Trèves souligne qu'« il n'est pas permis d'attacher une importance particulière [...] aux phases de la Lune, aux calendes de janvier et autres mois [...] comme si une force particulière était attachée à ces événements ».

III L'habit et la parole

Lors de leurs aventures, certains chevaliers vont être confrontés à une perte de parole, volontaire ou subie. Or il est intéressant de la croiser avec leurs aspects vestimentaires afin d'essayer de mieux la comprendre.

III.1 Du rire au silence

Dès le début du *Tristan* de Béroul, au milieu de l'épisode de la fontaine, on comprend immédiatement que Tristan manie extrêmement bien les mots et utilise le « mentir-vrai » sans difficulté. Il sait être persuasif, mais aussi dissimulateur voire menteur. Pourtant, il va perdre la parole après le combat contre le dragon irlandais et surtout va taire le seul argument qui aurait pu expliquer sa faute : le philtre. Nous allons examiner ces deux formes « d'aphasies » provisoires.

¹⁷² Yvain, vers 4389-91 : Il vit Lunette agenouillée, vêtue d'une simple chemise. Elle s'était déjà confessée ; elle avait demandée à Dieu l'absolution de ses péchés et avait battu sa coulpe.

III.1.a Le rire et la parole

Le déguisement a une valeur forte dans les épisodes des *Folies Tristan* : il met en évidence le temps de Carnaval et permet au chevalier de révéler sa nature mythique. Tristan n'est pas fou, mais son déguisement et le temps de Carnaval qui lui est associé, lui permettent d'avoir un rire libérateur et un discours de vérité sur ses origines. Tristan, le chevalier mélancolique, ne rit pas. Cependant, sous l'apparence du fou, de l'homme sauvage, il a un rire carnavalesque¹⁷³ qui peut s'approcher aussi d'une forme de colère.

Li fol respunt tut en riant (vers 388)
Li fol respunt e rit après (vers 503)

On remarque l'écho dans les vers 388 et 503 et le parallèle entre parole et rire. Son rire est concomitant avec la parole véridique. Le rire et la parole¹⁷⁴ sont souvent associés dans les contes : par exemple, dans le conte de la jeune fille et ses frères changés en cygnes (Grimm, ed 1997, p.277), l'héroïne ne pourra ni parler ni rire durant le temps qu'elle prépare les chemises pour ses frères, transformés en cygnes.

Le mot pour désigner la folie de Tristan est *fol*. Le mot *fol* est une métaphore étymologique : *folis* signifie en latin « soufflet, sac plein d'air ou tête vide ». Tristan se dit ensuite fils de la baleine :

« Ma mere fu une baleine
En mer hantat cume sereine.
Mais je ne sais u je nasqui »¹⁷⁵

Le mot baleine peut être rapproché de *bleizhen*, qui en breton signifie le loup, mais aussi de *blaasen* « souffler ». Le souffle, la parole sont importants chez Tristan et on peut penser à Saint Blaise (dont la prononciation évoque aussi *blaasen*), fêté le 3 février. Saint Blaise se caractérise aussi par « un comportement linguistique très particulier » (Walter, 2004, p.119). Une fois réfugié dans la forêt, il ne communique plus qu'avec les oiseaux selon la *Légende Dorée* (De Voragine, 1967, T1, p.196)¹⁷⁶. Il ne faut pas bien entendu considérer cette légende comme un récit historique mais comme relevant de ce que

¹⁷³ Le rire en tous les cas n'est positif ; il peut être éventuellement qualifié de sardonique, avec un aspect malveillant ; or sardonique serait lié étymologiquement à une plante la renoncule toxique. Pourrait-elle faire partie du philtre ou être l'herbe dont Tristan se sert pour se teindre le visage ?

¹⁷⁴ Il ne faut pas oublier aussi Perceval qui rencontre la demoiselle qui n'avait pas ri depuis plus de six ans (vers 1093-1043) ; « il faut le placer sous l'alibi d'une blésité mythique [...] la parole et le rire s'y trouvent en variation métonymique dans le schéma narratif de base » (Walter, 2004, p.123).

¹⁷⁵ Folie Tristan, ms Oxford, vers 273-276 : « Ma mère était une baleine. Comme une sirène, elle hante les mers. Mais je ne sais pas où je suis né. »

¹⁷⁶ On pense aussi à Saint François d'Assise.

Philippe Walter a nommé la « mythologie chrétienne » (2004, p. 119 et 2011). Cela d'ailleurs ne peut manquer d'évoquer « la chasse à la muette » de Tristan et Husdent, certes inspirée par Yseut, mais maîtrisée par le chevalier, dans la forêt de Morrois.

« Or vuel peine metre et entendre
A beste prendre sanz crier »¹⁷⁷

Il connaît également le langage des oiseaux :

Humain langage deguisa,
Cum cil que l'aprist de peça
Il cuntrefit le russinol ,
Le papingai, le oriol,
E les oiseals de la gaudine¹⁷⁸

Ce motif se retrouve d'ailleurs dans un conte dont nous signalons une version qui a été intitulée « *Les trois langages* »¹⁷⁹ : un vieux seigneur a un fils unique mais celui-ci ne parvient pas à retenir des leçons de ses maîtres ; son père, en désespoir de cause, l'envoie chez un grand professeur espérant qu'il lui transmette enfin un savoir ; or, un an après, l'enfant revient, ne connaissant que le langage des oiseaux. Le père est furieux, comme il se doit, et le renvoie chez un autre grand professeur. Hélas, il revient en ne possédant que l'art de comprendre les grenouilles. Lors de la dernière année, (on remarquera incidemment les trois années d'initiation avec l'importance du chiffre trois), l'enseignement sera celui de la compréhension des aboiements. Le père est désespéré. Contre toute attente, ce sont ces connaissances qui sauveront la vie du jeune homme et lui permettront d'accéder à la royauté.

Cela évoque donc Tristan qui sait parler au chien, aux oiseaux. Quant aux langages des grenouilles, peut-on alors nous souvenir du nain Frocin dont le nom peut évoquer Frog « la grenouille » : Tristan dénoue ses ruses car peut-être le comprend-il ?

¹⁷⁷ Bérout vers -1604-1605 « je vais donc m'appliquer et m'employer à lui faire chasser le gibier sans crier ».

¹⁷⁸ Donnei Vers 11-15 Il déguisa sa voix comme quelqu'un lui avait appris il y a longtemps. Il imita le rossignol, le perroquet, le loriot et tous les oiseaux de la forêt.

¹⁷⁹ Le conte se trouve dans le livre *Mille ans de contes*, (Tome 2, p.82). Il est signalé en introduction que les études comparatistes des folkloristes situeraient son origine en Inde dans lequel le héros comprend uniquement le langage des oiseaux. Ensuite, il a été intégré dans un recueil « Le Roman des sept sages ». La tradition orale a donné ensuite au héros la possibilité de comprendre toutes les langues et dans des versions christianisées, il deviendra Pape.

III.1.b Le boiteux et le bègue

Revenons à Blaise dans la forêt : comment s'exprime-t-il ? Quels sons sortent de sa bouche, dans la forêt, pour parler aux animaux et leur transmettre éventuellement la parole de Dieu ? Philippe Walter pose la question d'un rapport éventuel à Blaise et à la blésité (op.cit.p 119), définie ainsi par le Littré :

« la blésité est un vice de prononciation qui consiste à substituer une consonne faible à une plus forte, comme le Z à l'S, le D au T, l's au g : lorsque, par exemple, on prononce zerbe, zeval, au lieu de gerbe, cheval » (Littré, dictionnaire en ligne).

L'Encyclopédie pratique de l'éducation, (France, 1960, p.204, CNRT en ligne) précise que

L'on donne divers noms à ces troubles mineurs de la parole : zézaïement, nasillement, nasonnement, blésité, zozotement, chuintement. Ils sont causés par un placement défectueux de la langue par rapport au palais ou aux dents, à une mauvaise coordination du mouvement des lèvres. »

L'étude étymologique du mot (op.cit. p.118) montre que le sens du mot est ancien et qu'il signifie aussi une forme de bégaiement. Mais le « mot peut être emprunté au grec *blaisos* « aux jambes torsées », en grec homérique le terme désigne un type de boiterie, et finit par signifier ' boiteux, cagneux, pied bot '» (op. cit. p.118). Il peut y avoir, alors, une relation, comme l'explique Philippe Walter, entre la boiterie du pied et celle de la langue¹⁸⁰.

Tristan a perdu sa capacité à parler à la suite de son combat contre le dragon irlandais (Walter, 1989, *Saga Norroise*, chapitre 36). Tristan a combattu victorieusement la bête et, pour preuve de sa victoire, lui coupe la langue et la met dans sa *chauce* nous rappelle-t-il dans la *Folie Tristan* d'Oxford :

« Dedenz ma chauce la [la langue] botai
E del venim si eschaufai
Ben quidai estre morz en fin »¹⁸¹

¹⁸⁰Cela nous fait penser à la dyspraxie ; c'est un trouble du comportement qui se traduit par plusieurs symptômes dont des troubles du développement moteurs (maladresse, difficulté à marcher ...) et des difficultés de langages (dont des difficultés d'élocution). Cela peut arriver pour des enfants qui sont de très grands prématurés. Sans bien entendu vouloir tout expliquer par cette maladie, il nous est apparu opportun de signaler cette maladie (il doit en exister probablement d'autres) qui fait rejoindre ces deux troubles du comportement et peut éventuellement aller dans le sens de l'étymologie commune à la boiterie et au bégaiement.

¹⁸¹ Folie Tristan, ms Oxford, vers 420-422 « Je l'ai fourré dans mes chausses. Son venin m'a tellement brûlé que j'ai cru mourir ».

Presque immédiatement, il s'évanouit et ne peut plus parler :

« comme il était presque arrivé à ce lac, la langue s'échauffa dans son haut de chausse, il en respira les émanations qui en provenaient , tout son corps en fut empoisonné et il perdit aussitôt la parole, s'évanouit immédiatement et devint tout noir, livide et enflé ... » (Saga Norroise, Chapitre XXXVI).

Le choix de mettre cette langue dans sa *chauce* est aussi intéressant : pourquoi mettre cet organe au niveau des pieds ? La blésité et le rapport éventuel entre le défaut de prononciation et le pied boiteux peuvent expliquer le silence de Tristan : il est empêché de parler en mettant la langue près de son pied. Il se révèle boiteux¹⁸², déguisé en lépreux au Mal Pas. Il a aussi un lien avec Saint Blaise, ce saint au langage particulier. Cependant, il y a aussi une réversibilité du mythe qui peut être vue en considérant que le dragon à la langue coupée « se venge » et punit Tristan en lui imposant d'une certaine façon le silence : « la langue coupée du monstre provoque de façon analogique le mutisme de Tristan. Le monstre se venge magiquement de sa mutilation en provoquant une infirmité semblable sur Tristan » (Walter, 2006, p.114).

Tristan n'est pas le seul à souffrir de la perte de parole : Perceval se tait dans le château du Roi Pêcheur. Ce chevalier *nice* ne maîtrise pas spécialement l'art oratoire (on peut se souvenir des dialogues entre Perceval et les chevaliers ou la demoiselle). Il sollicite d'ailleurs des conseils auprès de Gornemant dont il se souvient dans le château.

Que del chasti li sovenoit
Celui qui chevalier le fist,
Qui le anseigna et aprist
Que de trop parler se gardast¹⁸³

Perceval ne parle plus à trop vouloir écouter le conseil de son maître. Mais il est important de remarquer qu'il est comme frappé de mutisme face au Roi Pêcheur qui a, on le sait des jambes difformes (Walter, 2004, p. 117).

L'étude de la blésité se trouve reliée au pied bot par l'étymologie et se réfère au mythe (op. cit. p.125). On retrouve d'ailleurs cette relation dans des contes : *La Petite Sirène* d'Anderson est condamnée à ne plus parler pour avoir des pieds. Le conte des Six

¹⁸² La boiterie de Tristan au Mal Pas peut être à rapprocher de celles d'autres en conflit avec le père, comme Œdipe au pied bot en conflit avec Laïos. La possible filiation incestueuse est aussi gardée secrète tout au long du conte ?

¹⁸³ Perceval, vers 3206-3210: parce qu'il se souvenait de l'avertissement du maître qui l'avait fait chevalier et appris à se garder de trop parler.

Cygnés dont nous avons précédemment parlé, montre aussi une transformation des frères en cygnés, oiseaux à la démarche claudicante, qui ne sera réversible que grâce au silence de la petite sœur. La boiterie des uns fait écho au mutisme de la jeune fille.

La Bible aussi fait référence à des associations entre les bègues et les boiteux :

Le boiteux bondira comme le cerf et la langue des muets sera déliée. (Isaïe, XXV 6)

La relation entre la boiterie et la parole a été abordée dans notre mémoire dans le contexte premier de l'épisode de la langue du dragon dans les *chaucés*¹⁸⁴ : cette relation implicite entre parole et pied nous interpellait ; on rencontre aussi ce lien dans l'épisode du roi Pêcheur¹⁸⁵. Le motif de la boiterie est très développé mais nous n'avons pas poussé plus avant cette enquête afin de rester dans le domaine du vêtement¹⁸⁶.

III.1.c Le danger du silence

Tristan nous montre tout au long du roman son attitude à se taire : il cache son nom à son oncle, à Yseut en Irlande : il est passé maître dans l'art de se taire et de ne révéler que ce qu'il veut. Or, il décide, et Yseut avec lui, de ne jamais dévoiler l'existence du philtre, ce qui aurait pu les sauver tous les deux. Seul Ogrin est au courant et ne profite d'ailleurs pas de la lettre écrite à Marc pour expliquer la situation. Certes, dans les *Folies Tristan*, le fou rappelle l'épisode caniculaire à Yseut mais il s'agit là d'un discours de d'initiés. Jean-Marc Pastré (2007, p.294-295) explique qu'il faut y voir une esthétique du roman de Tristan :

« c'est une esthétique de la dissimulation : le philtre est une grande trouvaille, une manière tout aussi idéale qu'imaginaire, de concilier la faute et l'innocence. L'un des problèmes de

¹⁸⁴ La langue du dragon est contenue dans la *chauce* ou dans un mouchoir comme dans le conte « *les deux frères* » (Grimm, p.253) : cette fois, un chevalier dont l'aventure ressemble d'ailleurs à celle de Tristan, combat un dragon à sept têtes pour sauver la fille du roi. Pour preuve de sa victoire, il donne les langues à la princesse qui les enveloppe dans un mouchoir brodé avant de les mettre dans sa poche et de s'endormir sous l'effet de la fatigue. Cela peut évoquer une forme de mutisme. Le sénéchal qui a profité du sommeil du chevalier pour s'approprier la victoire affirmera que les « dragons n'ont pas de langues ».

¹⁸⁵ On peut penser aussi à Lancelot qui ne parle plus en montant dans la Charrette : certes, il s'agit d'une condition imposée par le nain mais il reste muet après un temps passé sans avoir marché. Quant à Yvain, il perd la parole dans un contexte lié à la folie et ensuite quand il cache son nom : c'est une démarche personnelle qui ne lui est pas imposée mais qu'il semble utiliser comme « stratégie » pour reconquérir Laudine.

¹⁸⁶ Nous n'avons pas abordé la problématique du mystérieux *eschacier*, ce passeur à la jambe artificielle, qui ne parle pas. Cette jambe est recouverte des pierres précieuses qui pourraient avoir un lien entre la parole et les gemmes (Perceval vers 7648-7655). Dans le temps imparti au mémoire, nous n'avons pas étendu l'étude aux pierres et aux gemmes.

comportement de Tristan est ce qu'il était à la cour, ce qui aurait pu le disculper l'absorption du philtre Avec une nouvelle adéquation entre le personnage et la narration le personnage tait le pourquoi de son comportement comme la narration tait le pourquoi de sa stratégie. Le mythe de Tristan n'est pas expliqué, d'abord parce que les mythes n'expliquent jamais rien et ensuite parce que les conteurs les transmettent sans expliquer ces signes. Le silence sur le philtre ne sera levé qu'à la mort des amants dans certaines versions. La raison de ce silence ne relève en effet ni de la psychologie du personnage ni de l'explication de son comportement mais d'un mécanisme fonctionnel relatif au héros : le motif est l'une des marques de la pathologie du comportement dont Claude Lévi-Strauss a montré l'importance dans l'étude des mythes amérindiens : le silence appartient à l'indiscrétion et au malentendu».

L'*estoire* reste tragique malgré les tentatives des poètes de contrecarrer le dessein du mythe « sans en comprendre le sens profond » (Pastré, 2007, p.293). Tristan se distingue des chevaliers de la Table Ronde dans le sens où les premiers, s'ils commettent une faute, l'expient et s'améliorent alors que Tristan subit la faute, qu'il impute au philtre. Or, Marc, en connaissant enfin l'existence de la boisson d'amour, acceptera que les amants soient enterrés ensemble. Mais, ce n'est pas le seul temps de parole manquée : après tout, dans le Morrois, Marc décide de pardonner les amants après avoir été convaincu de leur innocence : il ne parle pas mais choisit de déposer des *signes* (épée, gant, anneau) en guise de pardon. Mal interprétés, ils conduisent Tristan et Yseut à fuir plus avant dans la forêt. Tristan, Yseut et Marc ont un souci de communication aussi bien par le langage parlé que par le langage symbolique.

Tristan n'est pas le seul à subir les conséquences de son silence. Quand Perceval se tait au château du roi Pêcheur, il a laissé une terre restée *gaste*, il se condamne alors à une quête sans fin pour retrouver le Graal et le roi Pêcheur n'est pas guéri.

III.2 Le silence : imposé ou magique ?

Le rapport entre parole et vêtement intervient de façon incongrue dans *Erec et Enide*, et *Cligès* à travers le comportement des deux femmes Enide et Fénice. Erec demande à Enide de le suivre en silence après qu'elle l'a eu accusé de *récréantise* ; Fénice se fait passer pour une fausse morte et ne dit rien pendant les tortures des médecins.

Enide et Erec vivent un bonheur sans nuages depuis leur mariage. Hélas, Enide entend bien les reproches que l'on fait à son époux : il ne participe plus aux combats, aux tournois et même s'il envoie des chevaliers à ces fêtes, cela ne suffit. Enide a appris que l'on accuse son époux de *recreantise* : elle brise le silence et révèle ce secret. La réaction

d'Erec est étonnante : sans se justifier plus avant, il va emmener Enide dans un voyage vers l'inconnu en lui donnant deux ordres : s'habiller avec ses plus beaux atours et se taire¹⁸⁷.

« Lez, fet il, grant aleüre
Et gardez ne soiez tant ose
Que, se vos veez nule chose,
Ne me dites ne ce ne quoi.
Tenez vos de parler a moi
Se ge ne vos aresne avant.
Alez grant aleüre avant
Et chevauchiez tot a seür »¹⁸⁸

On peut se questionner d'ailleurs sur ses vêtements : « les plus beaux » sont-ils ceux donnés par la reine ? Erec, lui, prend ses plus belles armes (vers 2632-2657) en révélant ainsi son statut de chevalier caniculaire¹⁸⁹. Les époux se préparent à partir pour l'aventure dans des conditions similaires¹⁹⁰ : c'est l'égalité dans l'apparence (Le Goff, 1999, p.624). A une forme d'excès vestimentaire (la vie en forêt ne s'accommode pas de beaux atours) doit correspondre une absence de parole, comme si un beau vêtement pouvait compenser le silence. Mais, elle ne pourra pas s'empêcher de parler et de prévenir son mari des dangers qu'elle voit (ou croit voir) avant lui, certains étant d'ailleurs provoqués par leur apparence. Enide évoque, malgré le contexte tragique (ne risque-t-elle pas de perdre son époux dans l'aventure ?), une femme qui ne peut pas se taire, qui parle peut-être trop : Erec a-t-il besoin de ses avertissements ? Enide brisera le silence et avertira à deux reprises Erec qui lui rappelle leur accord mais, cela n'aura jamais d'autres conséquences que des remontrances.

Fénice, elle, se trouve dans un contexte différent d'Enide : elle est mariée à un homme qu'elle n'aime pas et ne veut pas le tromper physiquement. Le philtre réalisée par la magicienne Thessala lui permet de donner à croire à Alis qu'il la possède dans ses rêves, dans un monde onirique où le mensonge n'est pas considéré comme une tromperie. Mais la situation ne peut durer, et Fénice ne voit qu'une solution pour pouvoir aimer Cligès sans ressembler aux amants maudits de la forêt du Morrois : se faire passer pour morte. Elle va

¹⁸⁷ Le même motif du tabou sur la parole imposée à l'un des membres d'un couple se retrouve également dans les lais de Yonec et Tydorel (Jalabert, 1992 p.34).

¹⁸⁸ Erec, vers 2780- 2788 : « Allez à vive allure, lui dit-il, et gardez-vous de m'adresser la parole. Ne soyez pas assez osée pour me parler quoi qu'il arrive, à moins que je ne vous parle d'abord. Partez devant et chevauchez en toute confiance. »

¹⁸⁹ Partie 2.

¹⁹⁰ L'interdiction de parler implique probablement aussi sur l'interdiction de se retourner pour regarder Erec, puisqu' Enide chevauchera devant lui (Pléiade, 1994, p.1091).

« se déguiser » en morte, en en prenant toutes les apparences vestimentaires et en se taisant sous l'effet d'un philtre. On retrouve dans cet épisode un vocabulaire lié à la semblance, à la feinte. Elle ne change pas de vêtements mais déguise son état grâce à la ruse de Thessala qui montre aux médecins l'urine d'une vieille femme malade (vers 5716-5720). Cependant, les médecins de Salerne veulent examiner Fénice et saisis d'un doute lui font subir le calvaire que l'on sait en s'attaquant à son corps nu, dépouillé de vêtements puisque recouvert d'un simple linceul, avant l'enterrement. Fénice, sous l'effet de la potion de Thessala, n'a pas parlé ni remué. Le secret a été gardé et elle pourra vivre son amour

On peut s'interroger sur le comportement de ces deux femmes amoureuses : l'une richement habillée ne peut se taire et l'autre, nue, dans son linceul, reste muette. A la richesse vestimentaire répond l'excès de parole, à la nudité le silence. Mais un facteur important ne peut manquer d'être noté : Enide ne fait pas appel à la magie alors que Thessala est une magicienne reconnue sans laquelle Fénice ne pourrait prétendre vivre avec Cligès. Remarquons que dans les poèmes tristaniens, le couple Yseut-Brangien partagent le secret du philtre (comme Fénice et Thessala) avec un homme Tristan (Cligès) comme celui de la virginité perdue d'Yseut (mais gardée de Fénice).

III.3 Le langage des oiseaux

Philomena, elle, se trouve dans un contexte différent privée de parole. Le silence de Philomena est imposé mais suite à un acte volontaire, une mutilation, commise par Térée, pour éviter que le viol qu'il a commis ne soit révélé. Les deux actes sont liés et l'horreur du second surenchérit sur celle du premier. Ces deux gestes ne peuvent être que condamnés par la société et, au contraire de Enide et Fénice qui gardent une certaine forme de pouvoir dans l'action, Philomena est une victime impuissante. La mutilation entraîne un silence irréversible au contraire des deux autres héroïnes, comme un signe précurseur de la future métamorphose en rossignol.

Philomena ne peut que prononcer des sons inarticulés, elle est renvoyée au niveau de l'animal. Elle est muette. On remarquera d'ailleurs l'homophonie en ancien français entre la mue de l'oiseau et le fait d'être muette. Amoindrie, avilie, Philomena se retrouve prisonnière mais arrivera à communiquer par le biais du tissage avec sa sœur. On connaît la

terrible fin qui entraîne la métamorphose¹⁹¹ de Philomena en rossignol et c'est ensuite par le chant que Philomena pourra retrouver, d'une certaine façon, la parole :

Pour les mauvais qu'ele tant het
Chante au plus doucement qu'ele set
Par le boschaige : « Oci, Oci ». ¹⁹²

Elle reste, dans la vision symbolique du poète, proche de Tristan qui lui aussi contrefait bien cet oiseau. Rappelons-nous en effet, que Chrétien a souligné sa ressemblance avec le chevalier Tristan (Philomena, vers 174). Or, celui-ci connaît le langage des animaux et en particulier celui du rossignol :

Humain language deguisa,
Cum cil que l'aprist de peça
Il cuntrefit le russinol ,
Le papingai, le oriol,
E les oiseals de la gaudine¹⁹³

Tristan, en connaissant le langage des oiseaux, peut se faire passer pour eux. Le verbe *cuntrefere* (FEW III, 350b, *facere*) apparaît dans ces vers : en premier sens, le dictionnaire de Godefroy donne « agir de manière contraire à, puis, imiter, reproduire et enfin affecter, faire paraître ». Il est accompagné du verbe *desguiser* ; cette association révèle un déguisement qui conduit à tromper un des cinq sens, l'ouïe. On retrouve de manière incongrue le chant du rossignol dans Cligès : Fénice s'est fait passer pour morte et se remet lentement de ses souffrances dans la tour construite par l'architecte Jean. Mais, un matin elle se sent assez forte pour demander à sortir :

Au renovelement d'esté,
Que flors et fuelles d'arbres issent
Et cil oisel s'i esjoïssent
Qu'il font leur joie en leur latin,
Avint que Fénice un matin
Oï chanter le rossignol.

Elle va aller dans le verger et rester avec Cligès sous l'ente ; il nous semble possible de voir dans ce chant du rossignol une référence au *Donnei des Amants* : un rossignol chante comme pour inviter Fénice à partager de doux moments avec son amant, comme Tristan rossignol appelait Yseut. En revanche, dans le *Donnei*, la rencontre a lieu au crépuscule (*entur la nuit* vers 7) alors qu'elle a lieu dans ce cas le matin (vers 6336). C'est

¹⁹¹ Nous reprendrons le thème de la métamorphose dans la troisième partie, paragraphe I.2.b

¹⁹² Philomena, vers 1466-68 : elle chante au plus doucement qu'elle peut, à travers les bois, à propos des méchants qu'elle déteste tant « Tue, Tue ! »

¹⁹³ Donnei Vers 11-15 Il déguisa sa voix comme quelqu'un lui avait appris il y a longtemps. Il imita le rossignol, le perroquet, le loriot et tous les oiseaux de la forêt.

là qu'un chevalier de Thrace, Bertrand, les surprend dans un épisode qui peut être rapproché de celui de la forêt du Morrois (Pléiade, 1994, p.1168) quand Marc surprend les amants. La matinée (vers 6336) radieuse couplée à la saison du retour de l'été (vers 6332) dans *Cligès* s'oppose à l'obscurité, la tombée de la nuit dans le *Donnei* (vers 7) : le chant diurne s'oppose au chant des retrouvailles nocturnes. Le rossignol exprime par son chant le rapprochement de la lumière et du soir, de la femme et de l'homme (Pastré, 2009, p.149). On peut retrouver d'une certaine manière la sérénité de Cligès et Fénice dans le chapitre consacré à l'exil des amants décrit par Gottfried (Pléiade, 1995, p. 601). Il est empreint d'irréalité. Ils vivent sereinement dans une grotte d'amour à la beauté irréaliste. Ils sont dans un éternel printemps et les oiseaux chantent pour eux.

« l'œil était réconforté par la splendeur des couleurs et l'oreille se délectait du chant des oiseaux [...] ils avaient à leur service le chant des oiseaux, rossignol et joli, grive et merle et autres oiseaux des bois ; le chardonneret et l'alouette rivalisaient d'ardeur à leur égard. Ces serviteurs apportaient à tout instant leur zèle à satisfaire leurs oreilles et leur sens ».

La nature prodigue des nourritures de remplacement ; le code culinaire vient ici doubler le code acoustique de linguistique de l'extension de langage (Pastre, 2009, p.149). Or, dans la forêt du Morrois, les amants vivaient nus, avec peu de nourriture et le silence était de mise, avec notamment la référence à la « chasse à la muette » enseigné par Tristan à son chien (Bérout; vers 1604-1605).

Cependant, il faut souligner que Tristan ne s'adresse pas aux autres oiseaux mais à Yseut quand il imite le rossignol. Philomena, elle, lance un message pour rappeler son histoire. Le chant est a priori donc destiné aux humains. Il y a comme un miroir inversé entre les deux personnages. L'un parle comme un oiseau pour appeler les hommes alors que le chant de l'autre est un appel aux souvenirs des hommes. Ce chant des oiseaux n'est pas un langage : Philomena n'attend pas un retour de parole. Quant au rossignol de Cligès, il signale l'arrivée du printemps, il ravit Fénice et signale sa guérison, un peu comme les oiseaux dans l'exil idyllique décrit par Gottfried. « Seul l'homme connaît la véritable communication linguistique » (Pastré, 2003, p.257).¹⁹⁴

¹⁹⁴ Il serait peut-être possible d'établir une relation avec des textes analysés par Henry Corbin, mais nous n'avons pas questionné cette piste, faute de temps.

Le vêtement est apparu d'abord comme un élément rationnel de la vie de l'homme en société. Mais, une autre facette s'est révélée dans son rapport avec le corps : s'il doit le protéger il peut être aussi défaillant et se confondre avec lui dans la douleur. L'étude du système de pensée analogique du Moyen Age a montré que l'on pouvait découvrir à travers des signes vestimentaires le caractère des héros. Dès lors, il a pu être considéré comme un signe, comme une forme de langage qui peut avoir un rapport avec la parole. Il est temps maintenant de s'interroger sur la relation du vêtement au temps.

Le temps et le vêtement

Le vêtement que l'on découvre dans les œuvres de notre corpus est un reflet de l'ordre qui règne dans la société féodale. Ordre dans le temps et dans les lieux car on ne s'habille pas de la même façon dans les différents milieux sociaux, au cours de l'année. Il faut d'abord considérer le temps « météorologique » : quelle est la place des saisons et leur relation avec les habits des héros ?

Ensuite, il s'agira d'examiner les différents moments de réjouissance dans les œuvres du Moyen Age : fêtes de cour, mariages princiers, célébrations chrétiennes. Daniel Poirion souligne que « la vie de château consacre à des fêtes cérémonieuses les loisirs que la paix accorde aux chevaliers. Aux sacrifices de la guerre succèdent ainsi théoriquement une alternance que les romanciers comme Chrétien de Troyes ont su respecter scrupuleusement dans le récit de leurs aventures» (Poirion, 1965, p.84). En marge de ces fêtes, existe un temps qui mêle le loisir, le plaisir et le commerce : les foires. Le Carnaval, fête du désordre et de la société inversée, sera considéré en essayant de retrouver dans le corpus les traces de ce temps énigmatique et controversé. Le temps du filage, nécessaire à l'obtention du vêtement sera enfin considéré en tenant compte des interdits et de ses significations.

I Le *bel tans* et l'*yver*

Les habits, nous l'avons souligné en première partie, sont peu nombreux et ne sont pas différents ni en fonction de l'âge, du milieu social, du sexe et encore moins des mois de l'année. Ils sont conçus pour être superposés et, donc, selon la température on portera plus ou moins d'épaisseurs¹⁹⁵. Dans notre corpus, les références au « temps qu'il fait » sont assez rares et surtout le terme « saison » est loin d'avoir le sens moderne. Il nous semble important de préciser ces termes, leur sens et les fréquences dans le corpus. Nous présenterons rapidement chaque terme ainsi que les occurrences relatives aux mois dans les cas où des indications concernant les vêtements sont données. Nous nous référons essentiellement dans cette partie à la thèse de Fleur Vigneron (Vigneron, 2001) et sauf indications contraires, les références bibliographiques ne signaleront que les pages de cet ouvrage pour ne pas alourdir le texte.

¹⁹⁵ On peut en voir certaines reproductions dans les Très Riches Heures du duc de Berry.

I.1 Les saisons, les mois et le temps

Le mot « saison » mérite que l'on souligne l'absence de références claires dans les textes. Il ne faut pas s'attendre à rencontrer des termes relatifs aux quatre saisons telles que nous les connaissons aujourd'hui (p.19) ; la plus lointaine attestation du mot dans le sens « le temps qu'il fait » est attestée en 1119 dans le *Comput* de Philippe de Taon (cité dans Vignerot, 2001, p.20) ; nous n'avons, pour notre part, relevé des occurrences de ce mot que dans les poèmes de Chrétien de Troyes (tableau 10). Le terme vient du latin *satio*, qui signifie « action de semer, semailles » mais une évolution sémantique a eu lieu et un nouveau sens est apparu « saison des semailles » (p.19) ; Frédéric de Godefroy donne d'ailleurs comme premier sens « chacune des quatre divisions de l'année, époque où se font certains travaux de champs, et au moment opportun »

Œuvres	Citation	Traduction du mot <i>seison</i>	Sens (dictionnaire de Godefroy)
Erec et Enide vers 6416-17.	<i>Oncques an nule seison ne fu trovez li rois si seus,</i>	Jamais, en aucune saison, il ne s'était senti si seul.	Période de l'année
Cligès vers 260-63	<i>Antre deus fu assise en mi, Si lor comance une reison Qui vint an leu et an seison</i>	Assise entre eux deux elle leur tint des propos de saison	Moment opportun
Cligès vers 4472	<i>aen nule seison</i>	En aucun moment	Période de l'année
Cligès vers 5195	<i>Aen quel tans et an quel seison,</i>	En quel moment, en quelle saison	Période de l'année
Yvain v2762-64	<i>Einsi li leal amant font contre le tans et la seison.</i>	C'est ainsi qu'agissent les amants loyaux contre le temps qui passe.	Période de l'année

Tableau 10 : Occurrences du mot *seison* dans le corpus

Il est néanmoins difficile de pouvoir définir la saison comme une période clairement datée ; nous avons alors étudié les occurrences des mots qui constituent les quatre saisons : printemps, été, automne et hiver.

Le mot printemps n'apparaît pas dans le corpus. Un seul vers peut faire référence à cette saison : lorsque Gouvenal va tuer un des trois félons, il se trouve avec son cheval qui broute « *de l'erbeste paisoit novele* » (Béroul, vers 1672). Cette herbe « nouvelle, fraîche » peut faire référence à l'herbe printanière, qui pousse après l'hiver. Il en est de même pour

le mot automne bien que le mois d'octobre soit signalé dans *Cligès*, plus comme la fin de l'été que comme appartenant à la saison automnale. En revanche, *esté* et *yver* apparaissent dans le corpus.

Le mot *este*, qui vient du latin *aestas* (été) est masculin (par influence du genre des autres saisons, p.42). Il peut être aussi signifié par un adjectif qui marque la chaleur (*Folie Tristan*, manuscrit Oxford, vers 645¹⁹⁶) ou bien associé à une référence au mois de mai (*Folie Tristan*, manuscrit Berne, vers 212¹⁹⁷). Les autres occurrences sont présentées dans le tableau 11. On s'aperçoit alors que le mot *tans* peut être un synonyme du mot saison (p. 36) et, associé à l'adjectif *bel*, qu'il nous donnera plus d'indications sur la période de l'année. Chez Chrétien, nous retrouvons le terme *esté* dans *Philomena* (vers 1463), qui apparaît comme la saison qui succède à l'hiver, en lieu et place du printemps:

Que quant il vient au prin d'este,
Que tot l'iver avons passe,¹⁹⁸

Philomena, métamorphosée en rossignol, annoncera par son chant, comme l'oiseau, la venue du printemps, le début de l'été. Dans *Cligès*, les oiseaux chantent pour marquer le retour de la *reverdie* (vers 6332 et suivant).

Le mot *iver* (*yver*) vient du latin classique *hibernum tempus*, avec un terme attesté au XI^{ème} siècle (p.47) : il apparaît à sept occurrences dans les poèmes de Chrétien mais étonnamment il n'est pas associé à l'épisode du sang dans la neige dans *Perceval*. Dans le *Tristan* de Bérout, on sait que les amants ont passé au moins un hiver dans la forêt du Morrois mais le terme n'apparaît pas.

¹⁹⁶ Folie Tristan, manuscrit Oxford vers 643-648 : Quant venimes en haute mer, li tans se prist a eschauffer. J'aveie vestu un blialt, tressué fu, si oi chault; j'oi sai, a baivre demandai, ben savez si vairs vus dit ai.

¹⁹⁷ Folie Tristan, manuscrit Berne, vers 212 : Chaut faisoit con el tans de mai

¹⁹⁸ Philoména, vers 1463-64 : lorsqu'on est à l'entrée de l'été, quand on a passé l'hiver.

	<i>Este</i>	<i>Iver, yver</i>	<i>Tans, tenz</i> ¹⁹⁹	<i>Mois</i>
<i>Erec et Enide</i>	Vers 5743 ²⁰⁰	Vers 1915 ²⁰¹ Vers 5743	Vers 27 (printemps)	Mai vers 4779
<i>Cligès</i>	Vers 1050 Vers 3880 Vers 5049 Vers 5195 Vers 6332	Vers 3880		Avril : vers 270 Mai : vers 271 <i>Juing</i> : vers 1246 <i>Juingnet</i> : vers 1246 <i>Aoust</i> : vers 1246 <i>Oitovre</i> : vers 1051
<i>Yvain</i>		Vers 383 ²⁰²	Vers 264 Vers 382 Vers 4852 (ma)	<i>Aost</i> : vers 2681
<i>Lancelot</i>	Vers 6872 ²⁰³	Vers 6872	Vers 1662 (bel)	Mai : vers 13, 7088 Avril : vers 13, 7088
<i>Perceval</i>	Vers 2013 ²⁰⁴	Vers 2013	Vers 69 (saison)	Mai : vers 6220 Avril : vers 6220
<i>Philomena</i>	Vers 1463	Vers 1464	Vers 1776	
<i>Tristan (Béroul)</i>	Vers 1774 ²⁰⁵			
<i>Folie Tristan Berne</i>			Vers 212	Mai : vers 212
<i>Tristan (Thomas ms Douce)</i>				<i>bel</i> : vers 1701

Tableau 11 : Occurrences des termes relatifs aux saisons.

On remarquera l'association fréquente de *iver* avec *esté* ; il semble donc finalement que l'année n'est divisée qu'en deux saisons, l'été et l'hiver, qui couvrent tout le cycle annuel.

Après cette brève mais nécessaire présentation des termes et des occurrences, nous constatons que les précisions relatives aux saisons sont assez rares dans le corpus et il convient maintenant de les relier aux détails vestimentaires.

I.2 La chemise et le *bel tans*

La majeure partie des aventures des chevaliers se déroulent lors du printemps, de l'été, à la belle saison propice aux tournois et aux rencontres. Etudions maintenant les éléments vestimentaires quand ils sont reliés à un temps donné.

¹⁹⁹ La recherche d'occurrence de ce mot dans le corpus numérique Garnier-Flammarion fait apparaître le mot à quatre-vingt-dix-huit occurrences dans des sens différents selon le contexte.

²⁰⁰ Episode du verger merveilleux, p. 141.

²⁰¹ Ile Noire, p.48.

²⁰² La fontaine de Barenton, p.349.

²⁰³ Le roi retrouve Lancelot, p.678.

²⁰⁴ Durée du Siègle, chez Blanchefleur, p. 735.

²⁰⁵ Un peu après Pentecôte., p. 104.

Lancelot, toujours à la recherche de la reine arrive dans un pré où de nombreux jeunes gens et jeunes filles jouent. Un chevalier d'un certain âge se présente et sa description vestimentaire est liée au beau temps ; en effet, nous dit Chrétien :

Une main a l'un de ses lez
Avoit par contenance mise;
Por le bel tans ert an chemise,
S'esgardoit les geus et les baules;
Un mantel ot par ses espaules
D'escarlate et de veir antier.²⁰⁶

Ce portrait montre bien que la douceur du temps permet au chevalier de ne pas porter de tunique et d'être ainsi légèrement vêtu, cela en devient même un de ses caractéristiques, au vers 1966, il est ainsi désigné :

Le vialz chevaliers an chemise²⁰⁷

Néanmoins et presque paradoxalement étant donnée la chaleur, il porte, jeté sur ses épaules, un manteau doublé de fourrures qui, nous semble-t-il, est plus là pour lui donner une contenance et une référence à sa position sociale, que pour lui éviter d'avoir froid.

On trouve aussi dans le *Lai du Trot* (Gaignebet, 1994, p.163) une allusion à des vêtements légers ; quand le héros rencontre des jeunes filles, le temps est doux :

elles portaient simplement une tunique et beaucoup d'entre elles
étaient sans ceintures à cause de la chaleur.

Le récit du « fou » Tristan nous donne des indications bien précises sur les dates de ses aventures. Ainsi, il explique dans la *Folie Tristan* (ms Oxford) qu'il faisait très chaud lors de son retour en Irlande avec la future reine Yseut et qu'ils avaient soif sur le bateau :

Quant venimes en haute mer,
Li tans se prist a eschauffer.
J'aveie vestu un blialt
Tressué fu, si oi chault;
j'oi sai, a baivre demandai,
Ben savez si vairs vus dit ai.²⁰⁸

²⁰⁶ Lancelot, vers 1661-65 : Il tenait une main au côté pour se donner une contenance ; en raison du beau temps il était simplement vêtu d'une tunique légère et il regardait les jeux et les danses. Il avait jeté sur ses épaules un manteau d'écarlate doublé de pleine peau d'écureuil.

²⁰⁷ Lancelot, vers 1966 : le vieux chevalier en tunique légère.

²⁰⁸ Folie Tristan, manuscrit Oxford vers 643-648 : Quand nous nous trouvâmes en pleine mer, le temps se réchauffa. J'avais revêtu un bliaut : j'étais en sueur, j'avais très chaud. J'eus soif : je demandai à boire.

Tristan a quitté tous ses vêtements, il n'est vêtu que légèrement d'un b্লাiut du fait de la forte chaleur, comme Yseut : dans la *Saga Norroise*, Brangien parle aussi de cet épisode (Walter, 1989, p.585) :

« mais quand Yseut ma maîtresse vint à bord le soleil devint si accablant qu'elle ne put plus supporter son peliçon de fourrure à cause de la chaleur »²⁰⁹

Cette chaleur, qui marque le début de leur passion due au philtre, permet aussi de mieux comprendre cet épisode : c'est trois ans après avoir bu ce philtre (à la Saint Jean) que les amants prennent conscience, chacun de leur côté, de la détresse sociale dans laquelle ils sont : eux, promis à vivre à la Cour du Roi, sont pauvrement vêtus et miséreux dans la forêt, en exil (Béroul vers 2168 et vers 2181-2183).

Les trois éléments « chaleur, philtre, chemise » restent indissociables dans les aventures des amants et montrent à chaque fois un renversement de situation : d'abord dans le bateau rentré d'Irlande quand ils deviennent amants, ensuite dans les bois à la fin des trois ans fatidiques quand l'effet du philtre cesse. Ce renversement de situation peut être rapproché de la date même de la Saint Jean qui correspond au solstice d'été : ce n'est pas une date anodine, elle est un des pivots de l'année et Philippe Walter (2003, p.146) explique que « le Moyen Age chrétien réinterprète à travers Saint Jean la figure préchrétienne de Janus bifrons (Janus à deux visages) ». Cette date est propice au changement : le solstice (au niveau du macrocosme) se traduit par une prise de conscience du corps et des vêtements (microcosme) chez les héros.

I.3 Une neige inattendue

Perceval se trouve dans un paysage neigeux, cela est presque un hasard, une exception liée à la contrée. Il n'est pas fait mention de vêtements particulièrement chauds pour ce temps étonnamment froid : « *que mout froide estoit la contree* » (Perceval vers 4162-63) nous fait remarquer Chrétien ; ce temps froid n'est pas une expression exacte de la saison d'ailleurs car la cour du roi ne serait pas partie en voyage en plein hiver. De plus, cet épisode se situe quelques jours après la rencontre avec le roi Pêcheur qui a lieu après la Pentecôte (vers 2787). Dans cet épisode autour du mois de mai, connu pour sa douceur printanière, se trouvent trois jours dont les paysans savent qu'il faut se méfier. Le gel et le

²⁰⁹ Brangien fait ensuite référence à la chemise d'Yseut qui devient si noire de transpiration qu'elle doit alors l'échanger avec la sienne pour aller dans le lit du roi : il s'agit alors d'une métaphore pour expliquer sa perte de virginité.

froid peuvent encore revenir tant que les jours correspondant aux saints de Glace ne sont pas encore passés. Les trois « Saints de glace », saint Mamert, saint Pancrace et Saint Servais sont fêtés les 11, 12 et 13 mai. Ils n'apparaissent plus dans le nouveau calendrier depuis le concile de 1960 mais ils sont bien connus des jardiniers qui se méfient des trois jours correspondant à leurs fêtes. En effet, on n'est pas à l'abri d'un retour de froid qui amènerait du gel, pendant ce temps qui correspond également à celui de la Lune Rousse, période de la lunaison après Pâques. Or, Saint Pancrace en provençal est nommé *San Brancaï*, le saint « boiteux » : il nous semble possible de nous questionner sur la neige qui survient après la rencontre de Perceval avec le roi Pêcheur. Celui-ci souffre de boiterie et pourrait être relié à la figure de Saint Pancrace, ce boiteux dont la fête est corrélée à un brusque retour de la neige. Il faudrait, si cela se révèle intéressant, poursuivre une enquête en tenant compte de la relation de Pancrace avec la boiterie et la venue du gel.

Le rapport du Roi Pêcheur au froid est à considérer également dans le cadre d'une lecture astrologique qui permet de le relier à Saturne et à la mélancolie.

I.4 Passer l'hiver en exil

L'hiver n'est pas une période de l'année sur laquelle s'étendent les auteurs. Quand le terme apparaît, c'est plus pour nous signaler une durée du temps qu'une saison. En revanche, il nous semble que l'on peut avoir une vision métaphorique de l'hiver dans la description des vêtements des amants en exil dans la forêt du Morrois : Bérout nous explique qu'alors :

Lor dras ronpent, rains les decirent.²¹⁰

Ce dénuement, ces vêtements déchirés peuvent évoquer également la forêt en plein hiver avec des arbres aux branches nues où ne subsistent peut être que quelques rares feuilles déchiquetées. On peut retrouver une situation semblable dans les *Quatre fils Aymons*. Ils vivent aussi en exil dans la forêt, ils ont des vêtements déchirés et deviennent noirs comme des ours à force de porter leurs cottes de mailles à même la peau ; ils sont velus comme des bêtes et d'ailleurs, à l'issue de l'hiver quand ils quittent la forêt et reviennent au château, ils sont méconnaissables. Nous soulignons ce dernier point car il nous semble pouvoir y reconnaître une coutume carnavalesque du « barbouillage ».

²¹⁰Bérout, vers 1646 : Leurs habits tombent en lambeaux ; les branches les déchirent.

II Fêtes de cour

Les moments festifs sont nombreux et donnent lieu à des repas, des banquets : ce sont des moments de loisirs durant lesquels on se doit de s'habiller en fonction de son rang, et, sans utiliser le mot mode, des coutumes en vigueur. On se rend compte de la place importante des vêtements venus d'Orient comme la soie. Au-delà de leur aspect luxueux, les vêtements en soie évoquent une forme d'exotisme, de mondes lointains. Venant de ces pays éloignés, ils peuvent être considérés comme étant confectionnés par des fées et représentent des merveilles venues d'Orient (Bezzola, 1960, p.286). Les vêtements de la cour sont un signe d'appartenance à cette classe : en exil dans la forêt du Morrois, Tristan regrette la vie brillante à laquelle ils étaient destinés (Batany, 1982, p.45) :

« Tot m'est failli et vair et gris [...]
En bois est, et su peüst estre
En beles chanbres, o son estre,
Protendues de dras de soie »²¹¹

Il existe une équivalence en termes de vêtements, de nourriture et de décoration : à des habits luxueux, répondent des mets copieux et fins dans un contexte agréable. A l'opposé, en exil ou dans un contexte de vie difficile, les héros ne mangent pas à leur fin, se contentent de pain ou de venaison non apprêtée et bien entendu ils ont des habits en lambeaux, voire ils sont nus. Mais, cette concordance peut ne pas s'opérer dans tous les cas : ainsi, dans *Erec et Enide*, lors du repas chez le comte, alors qu'Enide croit son mari mort, elle refuse de manger. Jacques le Goff souligne dans son article sur *Erec et Enide* (1999, p.631) que « quand le couple apparaît dissout, le code alimentaire ne fonctionne plus ». Dans le cadre de la Joie de la Cour, il remarque également que la magie touche le vêtement comme la nourriture.

II.1 Des jeux pour s'amuser

On rencontre des temps festifs liés aux jeux : ils sont très importants au Moyen Age et peuvent être associés à des fêtes champêtres comme c'est le cas dans *Le Chevalier à la Charrette* (vers 1640-1655). Dans cet épisode, l'ambiance est détendue. On y joue aux dés, au trictrac et à la mine (Verdon, 2003, chap.IV par exemple). On retrouve cette ambiance festive dans *Erec et Enide*, lors de la fête de l'épervier : les jeux sont les mêmes, mais

²¹¹ Bérout vers 2618 et vers 2181-2183 « Tout me manque le *vair*, le gris [...] Elle vit dans un bois alors qu'elle pourrait résider dans sa suite dans de beaux appartements tendus de draps de soie ».

Chrétien décrit cette fois une foule en liesse dans la rues, avec des personnes très attachées au soin de leur toilette :

les dames es chanbres s'atillent²¹²

Ce temps et le lieu sont liés au paraître. Tout est beau et propre ; à la beauté des lieux répondent la beauté des personnes :

... un chastel
molt bien seant et fort et bel
.....
El chastel molt grant joie avoit
de chevaliers et de puceles,
car molt en i avoit de beles²¹³

Chrétien explique que certains ont des amusements frivoles, d'autres s'adonnent aux jeux de leur enfance et d'autre encore aux échecs.

Les tournois peuvent être considérés comme un temps de jeu : il s'agit théoriquement de simulacres de combats, sans blessures ni injures. L'époque féodale les a transformés en bataille fictive, dotée de règles et souvent de prix destinés à montrer les capacités d'un chevalier. Cependant, la situation peut dégénérer et ainsi, le tournoi qui a lieu après le serment du Mal Pas est l'occasion pour Tristan de se venger de l'un des félons : il tue Andret au cours du tournoi, créant alors la peur autour de lui (Béroul, vers 4040-42). Il est le *chevalier-fae*, un être surnaturel (vers 4072) craint par tous ; on s'éloigne de la conception d'un tournoi habituel dans cet épisode. « Le tournoi s'inscrit dans un temps et un espace symboliques, il appartient au temps de la fête et donc du mythe » (Walter, 1989, p.404)

C'est un loisir de classe, pour la cour (Verdon, 2003, p.173). Les participants apparaissent sous leurs armures, souvent le visage caché par le heaume (on ne pourra identifier Cligès sous ses différentes armures vers 4594-4596) ; on ne peut les reconnaître que par leurs *enseignes* (Béroul, vers 105 par exemple) ou bien par la guimpe ou une manche données par une Dame (Perceval, vers 5420).

Ainsi, au Mal Pas, le roi Arthur a recommandé à ses chevaliers de venir bien vêtus.

« Mesnie franche et honoree,
Gardez q'encontre l'asemblee

²¹² Erec, vers 360

²¹³ Erec, vers 34546 et vers 348-350

Soient vostre cheval tuit gras
Vostre escu neuf, riche vos dras²¹⁴

Daniel Poirion souligne que ces dons vont aller en suivant un « protocole » de plus en plus précis dans les siècles à venir :

« En 1400, un cérémonial précis et méticuleux s'est emparé des hommes : le champ clos où l'on enferme les chevaliers pour combattre est l'image d'un ordre qui s'établit. Des limites précises sont imposées aux gestes héroïques : les dames retiennent leurs champions avec des rubans de soie. [...] Les costumes ont été soigneusement prévus par l'étiquette royale. La cour qui se réunit n'est plus la libre réunion d'individus indépendants et souverains. Ces assauts réglés [...] nous font prévoir un changement fatal, une évolution vers le formalisme et l'étiquette correspondant peut être aux intentions habiles et sournoises des partisans d'une monarchie centralisée. » (Poirion, 1965, p37).

II.2 Les fêtes chrétiennes

Les temps festifs qui donnent lieu à des descriptions de personnages de manière la plus détaillée sont ceux des mariages et des couronnements : les futurs souverains ont des vêtements spécifiques, qui au-delà du luxe attendu dans le cadre de la cérémonie, sont aussi porteurs de messages à décrypter. Dans *Tristan* de Béroul, le retour d'Yseut se prête à une description de la foule : elle est accueillie par les trois castes de la société médiévale. D'abord le peuple en liesse, qui a pris soin de décorer la ville, puis les hommes d'Eglise et enfin la chevalerie. Tous sont d'accord pour faire semblant de croire que rien ne s'est passé dans la forêt du Morrois. Le roi Marc ferme les yeux sur le passé et on assiste à une cérémonie qui ressemble partiellement à un mariage (Walter, 1989, p.345).

La nécessité de se vêtir montre le pouvoir que donnent au vêtement et à l'apparence les sociétés humaines, et dans notre contexte la société médiévale. L'habit à la cour va devenir un objet de rivalités, ou même de surenchères en termes de prix, de bijoux, de tissus exceptionnels.

Les mariages et les couronnements dans *Erec et Enide*, sont réellement le lieu pour mettre le vêtement au premier plan. Cependant, s'ils sont décrits de manière détaillée, Chrétien ne renouvelle pas pour autant cet exercice dans ses autres romans. Les noces d'Yvain et Laudine comme celles de Cligès et Fénice sont à peine explicitées et il n'y a pas

²¹⁴ Béroul Vers 3509-3512 : « Nobles et honorables compagnons, pour le jour de l'audience, faites en sorte d'avoir des chevaux en forme, des écus neufs et de somptueux vêtements »

de mariage dans *le Conte du Graal* (Walter, op.cit.). En revanche, les tenues d'Erec et d'Enide sont particulièrement précises et les futurs souverains sont habillés avec un soin particulier pour ces deux événements : les choix des vêtements et de leur donateur sont chargés de sens. L'ambiance de ce mariage est à la fête et chacun se doit de s'y présenter richement vêtu (Erec, vers 1913-16).

La fête courtoise se prête à des descriptions vestimentaires détaillées : mais en fait, les habits se distinguent de ceux de la vie courante par les tissus, les broderies, les gemmes. Le costume donne une image féerique de la cour, « la fête courtoise n'est pas une image du réel ; elle est le reflet humanisé de l'irréel voire de la féerie » (Walter, 2009, p.436).

On trouve de nombreuses références à des fêtes chrétiennes dans le corpus : elles donnent un rythme au récit et sont l'occasion de décrire des rassemblements festifs ; c'est à Pentecôte cette « *feste qui tant coste* » que débute le récit d'Yvain (vers 5). Dans *Erec et Enide*, l'aventure commence un jour de Pâques et à l'Ascension pour Lancelot. Les chevaliers de haut rang sont réunis à la cour en compagnies de belles dames mais il n'est pas fait de descriptions de groupe en particulier.

II.3 Le départ vers l'aventure

Les personnages de notre corpus sont avant tout des chevaliers : leur parcours est jalonné de combats qu'ils mènent, protégés par leurs armures. Ils affrontent des monstres ou d'autres chevaliers, en défendant des châteaux assiégés ou durant leur quête. Lors de ces batailles, leurs adversaires trouvent la mort, malgré les protections du heaume et de l'écu. L'armure qui a été donnée lors de l'adoubement montre alors ses limites puisqu'elle ne remplit plus sa fonction première de protection.

Au moment du départ, tous ne se préparent pas de la même façon. Yvain décide de trouver le premier la fameuse fontaine de Barenton. Il quitte précipitamment la cour en ayant toutefois soin d'emporter tout ce qu'il lui faut : il se fait apporter des armes (vers 729) et il se fait équiper :

Tot son hernois et son ator
En aporte et si l'atorna²¹⁵

²¹⁵ Yvain, vers 756-757 : L'écuyer lui apporta tout son harnais puis il l'aida à s'équiper.

Il est certain qu'Yvain, après le récit de Calogrenant, ne pouvait partir en simple chemise : il connaît le but de son voyage et les risques encourus. C'est déjà un chevalier accompli et responsable qui se lance dans cette aventure.

Dans le *Chevalier à la Charrette*, tout a lieu dans la précipitation, sans organisation du fait de l'enlèvement de la reine : Keu, qui s'est imposé pour l'accompagner, est complètement armé (vers 200). Mais, ensuite, quand Gauvain suggère à la cour de les suivre, le départ se fait de manière erratique :

Si va chascuns si con lui plot ;
Arme furent, de tex i ot,
S'an i ot armes asez²¹⁶

Gauvain et le chevalier sans nom (Lancelot) sont armés et équipés (vers 254, vers 300). Ils se préparent à un futur combat.

Perceval, le chevalier *nice*, part en quête avec les habits donnés par sa mère : ils sont bien entendu inadaptés et sa première victoire lui permettra de récupérer l'équipement du Chevalier Vermeil. Mais, il ne rendra pas pour autant Perceval chevalier : celui-ci sera adoube ultérieurement par Gornemant, montrant incidemment que « l'habit ne fait pas le moine » ; c'est là une des rares occasions dans notre corpus où un habit ne définit pas complètement le héros, hors du cadre de Carnaval ou des déguisements réfléchis de Tristan.

Quant à Erec, il décide de manière spontanée de poursuivre le nain qui l'a offensé : il part sans équipement, sans armure : il est vêtu d'un manteau, d'une cote et a son épée (vers 95-103). C'est le vavasseur, son futur beau-père qui l'équiperait (vers 615-620). Il y a à lire un certain parallèle avec Enide, qui quitte sa famille sans vêtement adapté ; c'est une forme d'écho au départ d'Erec lors de la chasse au Cerf Blanc. En revanche, le départ d'Erec et Enide, après l'accusation de *recreantise*, a lieu avec la même qualité de vêtements pour les deux ; ils sont une nouvelle fois montrés sur un pied d'égalité.

Le départ pour l'aventure chevaleresque n'est donc pas vécu par tous de la même manière selon la finalité du conte. Perceval va vivre une initiation au cours de son voyage : les vêtements sont un moyen de définir son évolution. Habillé à la mode galloise puis équipé des armes du Chevalier Vermeil et enfin adoube, il ne prendra sa véritable

²¹⁶ Lancelot, vers 251-253 : Chacun veut être de la partie mais allant à sa guise. Il y en avait qui étaient armés, mais beaucoup allaient sans armes.

envergure qu'après le passage au château du roi Pêcheur, qui l'emmènera sur le chemin de la quête du Graal. Yvain, Lancelot, Gauvain partent, certes rapidement, mais en ayant soin de s'équiper à la différence du jeune homme *nice*. Cligès et Alexandre ont des armures qui leur permettent de ne pas être en décalage avec leur position sociale : ils ont une certaine prestance, un certain rang à tenir et rien n'est fait sans réflexion. Les vêtements dans les quêtes sont un reflet de l'histoire qui va être racontée et donnent des indices sur les comportements de chacun.

III Le temps des foires

Les foires sont des moments festifs et attendus ; elles se déroulent dans des grandes villes, à des moments précis de l'année, à des dates du calendrier qui marquent le changement de saisons. Par exemple, dans le comté de Champagne à partir du XII^{ème} siècle, un grand commerce international va s'implanter et des foires vont se tenir tout au long de l'année, à tour de rôle, dans quatre villes principales : Troyes, Provins, Lagny, Bar sur Aube (Cassagnes, 2010, p.72-76). Celles de Troyes se tiennent deux fois l'an, à la Saint Jean, entre juillet et août et à la Saint Rémi entre novembre et décembre. A Provins, elles ont lieu en mai et en septembre. Les dates sont à rapprocher du calendrier religieux et saisonnier : équinoxes, solstices, fêtes de saint. Elles peuvent recouvrir des mythes anciens : il y a un temps festif dans un lieu connu (païen ou chrétien) qui se retrouve associé à un temps mercantile (Mitterauer, 1973, p.722).

Ogrin, quand il veut acheter des vêtements neufs pour Yseut, lors de son retour à la cour, va au Mont (Béroul, vers 2733). Jacques Chocheyras (1995, p.85) explique qu'il s'agit du Mont Saint-Michel, lieu d'une foire hebdomadaire qui « offre un choix réduit mais qui permet de trouver les vêtements que porte Yseut ».

Dans la vie médiévale, la foire est donc un lieu de ventes, d'échanges. On peut s'y procurer de nombreux types de marchandises. Lancelot (vers 1480) y fait référence en montrant la profusion de marchandises que l'on peut trouver à la foire de Lendit qui se tenait à Saint Denis au Nord de Paris. C'est là aussi que se rencontrent et discutent les marchands itinérants²¹⁷ qui ont besoin de ces points de ventes pour écouler leurs marchandises. Le marchand au Moyen Age n'a pas bonne réputation : il n'a pas sa place

²¹⁷ Les marchands sédentaires apparaîtront plus au XIV^{ème} siècle avec la diminution progressive de la fréquence des foires

dans la fameuse classification de la société féodale qui ne considère que les nobles (qui défendent la société), les clercs (qui prient) et les serfs (qui font vivre cette société par le travail rural). Entre le XI^{ème} et le XII^{ème} siècle, la chrétienté médiévale connaît une véritable révolution commerciale. La place du marchand va évoluer durant cette période ; il va devoir lutter contre l'hostilité et la méfiance de l'Eglise contre sa corporation. Une des problématiques du marchand est son rapport à l'argent et plus particulièrement à l'usure que condamne fermement l'Eglise. Mais, cette image négative du marchand va vite disparaître car il se révèle indispensable à la bonne marche de la société ; l'Eglise va revoir sa position face à cette corporation et atténuer les décrets qui existent à leur encontre. Ainsi, le troisième Concile de Latran, en 1179, en réglementant la trêve de Dieu, réclame la sécurité pour « les prêtres, les moines et les clercs, les pèlerins les marchands, les paysans et les bêtes de somme » (cité dans Le Goff, 2011, p.72). Jacques le Goff (2011) explique qu'une période de paix s'installe avec l'arrêt des invasions, et qu'elle se révèle propice au commerce ; par ailleurs, la naissance et le développement des villes permettent l'installation de foires. Dans ce contexte, le rôle du marchand évolue : il est surtout itinérant, préférant la voie maritime aux routes terrestres moins sûres. On constate d'ailleurs que les marchands dans le corpus ont souvent des bateaux.

Dans la Saga Norroise, les marchands ont un lourd passif avec Tristan ; ils l'enlèvent pour le vendre ultérieurement et « entachent » encore plus l'esprit commercial par un trafic humain. Plus tard dans l'*estoire*, Tristan utilisera les marchands comme prétexte pour aller en Irlande ou revenir voir Yseut : leur moyen de transport, leur facilité à traverser les pays, à rencontrer les gens de la cour pour leur proposer des étoffes leur laissent une certaine liberté. Kaherdin pourra ainsi approcher Yseut en se faisant passer pour un marchand, et il parlera à la reine sous le couvert d'une vente : il apporte une quantité extraordinaire de tissus luxueux et autres objets venus de loin « *pur celeret cover s'ovraingne coent venir pusse a Ysolt* » (Thomas, manuscrit Douce, vers 1315-16). Perceval et Blanchefleur accueillent au château les marchands avec grand plaisir : ils leur permettent de soutenir le siège. Mais la question de l'argent arrive très vite dans la conversation (vers 2748-2554) comme pour rappeler que le marchand n'est intéressé que par les bénéfices. Il est perçu aussi comme quelqu'un qui veut éviter les taxes : ainsi Gauvain est soupçonné d'être un marchand ou un changeur, déguisé en chevalier pour y échapper :

Et les dameiseles ansamble
Li dient: «Bele dolce amie,

S'il le sanble ne l'est il mie,
Mes il le se fet resanbler
Por ce qu'ainsi vialt il anbler
Les costumes et les passages.²¹⁸

Que Gauvain, le meilleur chevalier de la cour du roi, (Yvain, vers 2404) soit ainsi pris pour un marchand cherchant à contourner la loi peut paraître étonnant et il en éprouve d'ailleurs « *honte et enui* » (vers 5095). Cela donne un aspect « réaliste » à l'allure de ce conte : Paul Zumthor (2000, p.546) remarque que « des traits descriptifs à la vie économique du chevalier (questions d'argent, de terre) interfèrent dès le milieu du XIIIème siècle avec la peinture de ses hauts faits ».

Marchand est un métier que l'on ne veut pas endosser : dans le *Lai de Graelant* (Gaignebet, 1994, p.32), le héros est dans la forêt et rencontre une jeune fille qui le prend pour un marchand ; il lui rétorque

« je ne suis pas fils de marchand ni de bourgeois pour vendre des manteaux ».²¹⁹

C'est une source de conflits des deux jumeaux avec leurs pères adoptifs dans *Guillaume d'Angleterre* qui refusent de devenir pelletier, sous le prétexte qu'ils veulent rester ensemble. Le problème vient également du choix du métier : les pelletiers, les tanneurs exercent un métier très déconsidéré, du fait des conditions de travail et de l'odeur qui se dégage des peaux. Du fait de la puanteur qui se dégage de leur activité, ils sont contraints de vivre hors des remparts le long des cours d'eaux. D'une certaine manière, ils sont exclus et vivent en dehors de la ville comme les lépreux qui sont cantonnés dans les *bordes*. Les parents adoptifs de Lovel et Marin sont pourtant des marchands de bonne foi qui ne souhaitent que le bien de leurs enfants et donc une « éducation²²⁰ » conforme à leur futur rôle de marchand ; il existait de fait des écoles laïques médiévales pour dispenser un enseignement primaire aux enfants de marchands, créant ainsi une culture parallèle à celle des clercs (Le Goff, 2011, p.109). Mais, un tel enseignement ne peut convenir à des fils de roi ; dans le combat entre Nature et Education, c'est Nature qui va gagner : les deux

²¹⁸ Perceval, vers 5082-5085 : « Belle douce amie, il en a peut-être l'air mais pas la chanson, il se déguise ainsi pour échapper aux imports coutumiers et aux droits de péages.

²¹⁹ On peut souligner l'association implicite bourgeoisie et marchand qui se profile avec le développement de cette classe sociale vers fin la fin du XIIème siècle (le lai est daté entre les années avant 1178 et avant 1230).

²²⁰ Ce mot n'apparaît en fait que tardivement dans la langue française (XVème siècle) ; le concept de nature est au cœur de ce problème. On peut se demander si les jumeaux ont, en fait, besoin d'être éduqués, puisqu'ils sont de noble naissance. Il y a là un contexte du monde médiéval qui ignore le principe d'égalité entre les êtres humains (Walter, 2004, p.47).

enfants ressemblent à leur lignage et ne peuvent devenir des vilains (*Guillaume d'Angleterre*, vers 1367-1369). On remarque qu'à ce stade de l'histoire, les marchands sont alors assimilés à des vilains qui ne peuvent voir la noblesse de leurs fils et se révèlent incapables de comprendre les valeurs courtoises (vers 3223).

Chrétien de Troyes présente une image du marchand en phase avec celle de la société. Aucun des autres chevaliers de ses romans ne se risque à en prendre l'apparence. *Guillaume d'Angleterre* reste un écrit en marge de ses principaux contes. Tristan, et plus tard Kaherdin, n'auront pas cette réticence : ils utilisent les moyens mis à leurs dispositions pour arriver à leurs fins. Etre marchand est un déguisement comme un autre. Il est en accord avec les autres apparences d'exclus et de parias que Tristan a endossées et qu'il nous semble intéressant d'examiner dans la dernière partie de ce mémoire.

IV Le temps du Carnaval

Le Carnaval est une période exceptionnelle dans le temps de l'année durant laquelle le déguisement et le vêtement ont une importance particulière.

Le mot « carnaval » a une étymologie complexe : le TLFi propose une origine au latin médiéval *carnelevare* (965 dans le Latium) bien attesté en Italie du Nord au XII^e siècle, composé de *carne* « viande » et de *levare* dans le sens d'« ôter » ». Philippe Walter remarque que cette étymologie est discutable (2003, p.27) non seulement du point de vue linguistique mais aussi anthropologique. Le mot pourrait, en revanche, renvoyer à une divinité, la déesse Carna (op. cit. p. 30). Le Carême commence le mercredi des Cendres soit quarante jours avant la fête de Pâques²²¹. C'est une période d'abstinence et de privation située entre Mardi Gras et le jour de Pâques. Mais, il y a plusieurs temps de Carnaval qui s'inscrivent dans un découpage du temps de quarante jours comme l'a démontré Claude Gaignebet (1974, p.18). De nombreuses traditions sont liées à cette période que l'on appelle aussi la « fête des fous » et durant laquelle le déguisement, le barbouillage sont au cœur des festivités (Frazer, 1983, T3, p.571). On les retrouve dans le corpus (*Folie Tristan*) ou dans *les Quatre fils Aymon*, comme nous l'avons signalé.

²²¹ Pâques est une fête dont la date est mobile : le dimanche de Pâques est celui qui suit la pleine de lune après le 21 mars.

Plusieurs rites sont liés au vêtement et au tissage dans l'année mais certains sont particuliers au Carnaval : dans un conte de la Mayenne, Robert Hertz (1928, p.213) relate, qu'à Mardi Gras, tout le gros linge de la ferme doit être lavé. A la Mi-Carême c'est la fête des blanchisseuses.

Dans le corpus, le mot n'apparaît pas mais, pour autant, des détails, des allusions renvoient à ce temps particulier.

IV.1 Tristan le fou

La *Folie Tristan* d'Oxford montre un Tristan déguisé en pêcheur ou en fou, se prétendant tel pour approcher la reine. Jean-Charles Payen souligne « qu'il [Tristan] redevient ce qu'il est : il assume lucidement sa folie en revêtant le rôle qui lui est le plus facile à jouer » (Payen, 1983, p.62) et la preuve est son discours a priori incohérent. Il nous semble que, pourtant, Tristan n'est pas plus fou dans les *Folies Tristan* qu'il n'était lépreux au Mal Pas : ce ne sont que des apparences qu'il maîtrise avec brio. Quant à ses paroles, elles sont à décoder et à comprendre dans un sens symbolique. Revenons dans le contexte des *Folies Tristan* : le chevalier a décidé de revoir la reine mais il ne doit pas être reconnu. Il décide donc de se déguiser et il échange ses habits avec ceux d'un pêcheur.

Une gunele aveit vestue
D'une esclavine ben velue,
La gunelle fu senz gerun
Mais desus out un caperun²²²

Pour parfaire son déguisement il se teint le visage :

Od une herbete teinst sun vis
K'il aporta de sun país

Il porte un manteau, une *esclavine* avec des poils, cela le rapproche d'une nature ursine, dans le postulat que l'on est ce que l'on porte. Les habitants de Tintagel le comprennent d'ailleurs comme tel :

« Entrez, fis d'Urgan le Velu.
Gras e velu estes assez ;
Urgan en so ben resemblez »²²³

Puis plus tard :

²²²Folie Tristan ms Oxford, vers 191-194 : L'homme portait une gonnelle d'une étoffe bien velue. La gonnelle ne possède pas de giron mais est pourvue d'un capuchon.

²²³Folie Tristan, ms Oxford, vers 244-246 « Entrez fils d'Urgan le Velu ! Grand et velu comme vous êtes, vous ressemblez parfaitement à Urgan ».

Encuntre lui current li valet
Le escrient cum hom fet lu ²²⁴

Or, le loup peut être une figure de l'ours, comme le rappelle Philippe Walter : « le loup rejoint souvent l'ours en mythologie » (Walter, 2002). Dans la *Folie Tristan de Berne*, le roi Marc interrompt la conversion brusquement en faisant référence à des oiseaux : ce sont des grues.

« Li roi a demandé chevax
Laer veoir ses oisiax
La de defors voler as grues »²²⁵

Or les grues (ou les oies) sont des oiseaux migrateurs de retour en février. De plus, la scène se passe à Tintagel, château qui disparaît deux fois dans l'année d'ailleurs : en hiver et en été. En terme cosmique et calendaire, cela se passe au début de l'été et au début de l'hiver (Walter, 2002, p.111). C'est sous l'apparence d'un fou, d'un lépreux, avec des vêtements adaptés à son statut, que Tristan va rire, fait assez rare pour le chevalier « *qui oncques ne rit* », d'après Chrétien²²⁶. Cela mérite d'être souligné :

Li fol respunt tut en riant [...]
Li fol l'entend si sē en rit [...]
Li fol respunt e rit après²²⁷

Ainsi, le déguisement en ours (loup), la présence des grues, oiseaux migrateurs, le rire de l'homme sauvage renvoient à la période du Carnaval dans cet épisode. Les vêtements, les masques montrent un temps carnavalesque et un rire de carnaval dans une société inversée où le fou parle au roi comme à son égal et se moque de lui. Le *fol* Tristan est donc lié d'une part au fou du Carnaval mais aussi à la parole, au verbe, à la voix. Le fou n'est pas un fou mais est en fait un sage qui connaît la vérité. On retrouve alors le parallèle entre le fou et le sauvage qui sont travaillés tous deux par la bile noire, maladie propre à Tristan comme nous l'avons étudié dans la partie précédente.

IV.2 Le bûcher d'Yseut

Le piège de Frocin le nain a fonctionné : Tristan et Yseut sont pris en flagrant délit d'adultère et Marc décide de les punir immédiatement sans autre forme de procès. Lorsque

²²⁴ Folie Tristan, ms Oxford, vers 248-249 : Les jeunes gens courent à sa rencontre et le huent comme s'il était un loup.

²²⁵ Folie Tristan, Berne, vers 262-264 : le roi demande que l'on prépare ses chevaux. Il veut aller voir ses oiseaux, qui, en plein air, chassent les grues.

²²⁶ Erec, vers 1713

²²⁷ Folie Tristan, Oxford, vers 388, vers 413, vers 503.

qu'Yseut est amenée au bûcher pour être brûlée, elle y décrite comme étant simplement vêtue :

En un bliaut de paille bis,
Estoit la dame,estroit vestue
E d'un fil d'or menu cosue
Si chevel hurtent a ses piez
D'un filet d'or les ot trechiez.²²⁸

L'apparence d'Yseut et la punition de l'adultère ne sont pas en phase avec la réalité sociale. La tenue de Lunette est plus crédible d'ailleurs : elle est en simple chemise (Yvain, vers 4389). En se plaçant dans une réalité historique, le roi Marc a le droit de tuer sa femme adultère selon le *Livre de Jostice et de Plet* (cité par Jonin, 1958, p.64). Au Moyen Âge, une femme adultère est conduite au bûcher soit nue soit vêtue d'une simple chemise (qui peut être enduite de soufre) bien que la punition dans l'Eglise soit assez rare (Walter, 1990, p163). Bérroul s'écarte ainsi du droit médiéval et c'est une raison de plus pour voir dans le bûcher d'Yseut un rite lié au Carnaval. Bérroul a peut-être pu s'inspirer d'un motif du bûcher dans les légendes celtiques (op. cit. p 164) et il faut donc continuer à s'appuyer sur les rites liés au Carnaval pour essayer de comprendre le texte. Le feu d'épines dans lequel doit être brûlée Yseut est caractéristique du bûcher carnavalesque : il a lieu le mercredi des Cendres ou le dimanche qui suit (d'ailleurs appelé dimanche des Brandons)²²⁹. Yseut n'est pas sans rappeler l'histoire de la Manekine²³⁰. Elle peut évoquer le mannequin de Carnaval qui est chargé de tous les péchés de la communauté. «Tristan et Yseut, pendant leur existence, connaissent toutes les formes de l'impureté » (Gaignebet, 1995, p.280). Par ailleurs, elle rencontre des lépreux sur son chemin : lors du jour de « Carême prenant » (premier jour du Carême), les lépreux sont autorisés à venir dans les villes ce qui n'est pas chose courante. Les lépreux, rappelle Philippe Walter (1990 p.72), vivent à l'écart des villes et ne peuvent sortir des *bordes* (qui désignent les cabanes, lieu de refuge des lépreux) qu'à certaines périodes de l'année²³¹ : le jour de Carême Prenant est

²²⁸Bérroul vers 1146-1149 : La dame portait un bliaut étroit de brocart gris bordé de fils d'or très fins. Ses cheveux tombaient jusqu'à ses pieds et ils étaient tressés d'un mince fil d'or.

²²⁹Le Saut Tristan, qui aurait lieu ce jour-là au cours duquel Tristan saute dans le vide et est sauvé par sa cape, est à mettre lui aussi en relation «avec une scène biblique associée justement au premier dimanche de Carême » (Walter op. cit. p. 76) : la tentation du Christ dans le désert ressemble ainsi à l'exploit que Tristan réalise et que le Christ a refusé de faire. Dans tous les cas, Tristan a été protégé par Dieu lors de ce saut miraculeux.

²³⁰Yseut montre une certaine maîtrise du feu lors de l'ordalie, dans une version allemande, ce qui peut dévoiler un certain pouvoir féérique.

²³¹Les autres périodes de sortie des lépreux correspondent à la nuit de Saint Martin (11 novembre) et au Vendredi Saint.

l'une d'elles. Cette venue des lépreux peut alors expliquer aussi l'épisode du bûcher : « dans le *Tristan* de Bérout, le groupe de lépreux qui se rend à la fête pour assister à la célèbre scène du bûcher où les deux héros doivent finir leur jour se comprend mieux si on la replace dans son cadre calendaire » (Gaignebet, 1995, p.280).

V La quenouille et le temps

Rappelons-nous le conte bien connu de la « *Belle au Bois dormant* » dont l'élément clé est la quenouille qu'il faut cacher pour éviter que la princesse ne meure suite à la malédiction de la fée. Etrange danger que d'associer la mort à une bien banale quenouille. En fait, il faut rapprocher cet avertissement avec la date de la nouvelle année et l'interdiction de filer à ce moment-là. On comprend alors mieux le danger pour la belle princesse : « piquée par le fuseau du temps, la jeunesse de l'année s'endort et passe dans l'engourdissement le plus complet la saison hivernale » (Saintyves, 1990, p. 77). Cette interdiction de filer se retrouve soit au début de l'année soit au début du printemps et relève de la magie sympathique.

V.1 L'interdiction de filer

Il est important de respecter ce rite à la nouvelle année pour éviter que le soleil au solstice, qui semble hésiter, ne reparte dans la mauvaise direction. Filer répond à des rythmes calendaires et il n'est pas permis de le faire à toutes les périodes de l'année. Mardi Gras et la Chandeleur ont également un lien avec un rite concernant les plantes textiles. Le 2 février est la date de la Saint Blaise, protecteur de la gorge mais aussi le patron des tisserands. A cette date, le travail du textile doit être fini, les métiers à tisser doivent être nettoyés ; c'est l'occasion de faire de « grands feux alimentés des déchets de ces plantes » explique Claude Gaignebet (1974, p.66). Il est impératif de ne pas travailler le jour du patronage. « Transgresser l'interdit du filage c'est prendre le risque de lier les vents des jours gras et de mécontenter les esprits du chanvre et du lin » (op. cit. p.87). Les cordiers vivaient dans des villages éloignés et étaient souvent dans des lieux isolés où demeuraient aussi les lépreux. Ils venaient ainsi lors du temps du Carnaval pendant que les restes de chanvre brûlaient. « Le peuple éprouve à l'égard de cette profession un sentiment de crainte et de respect mêlés, car les gens qui fabriquent les cordes et les liens sont, par essence, des êtres dangereux, magiques, mais aussi, en un sens, des êtres religieux » (op. cit. p.65).

On retrouve dans les contes, certaines apparitions de ces femmes-fées et d'un rapport avec le temps et le liage. Un conte « *Les trois fileuses* » présente une jeune fille très paresseuse qui refuse de filer au point que sa mère la bat. Passe alors un roi, qui s'étonne de ce spectacle : la vieille a honte et ment. Elle lui assure qu'elle bat sa fille parce que justement elle ne veut pas s'arrêter de filer. Le roi l'emmène alors en lui demandant de filer le lin contenu dans trois chambres : après cela, elle pourra épouser le prince ! Mais la jeune fille ne sait pas filer, elle se lamente. Heureusement se présentent alors trois femmes :

« la première avait un pied difforme, la deuxième une lèvre inférieure qui lui couvrait le menton, la troisième un pouce extraordinairement large » (Grimm, p.39).

Ce sont bien entendu ces « femmes fées » qui vont faire le travail à la place de la jeune fille : le lin est tissé de manière exceptionnelle, on ne tarit pas d'éloge. Le mariage va donc avoir lieu. Les trois femmes sont invitées mais le prince, en les voyant, les questionnent sur leur difformités. Toutes lui répondent qu'elles ont trop « pédalé le rouet, léché le fil de lin et tordu le fil de lin ». Alors le fils du roi interdit à sa jolie fiancée de filer. Il y a une allusion aux trois Parques : maîtriser le fil du temps est certes intéressant mais à quel prix ! Le rouet devient un instrument dangereux qui n'endort pas mais qui enlaidit. Il peut être assimilé à la maîtrise du destin, du temps. Le jeune prince se méfie : si sa femme ne file pas, elle restera belle, le temps n'aura pas de prise sur elle et elle n'aura pas d'emprise non plus sur la destinée de son époux.

Il y a aussi une magie imitative dans cette description : tisser c'est aussi lier, cela risque de nuire à la route du temps. Que penser aussi également des cheveux dans les épisodes Tristan, de d'Alexandre et Lancelot²³² qui ont vu leur destin changer grâce au contact avec le cheveu de l'être aimé ? Chaque reine leur laisse, volontairement ou par hasard, un cheveu qu'il va porter sur lui. Sans nier la dimension érotique de la chevelure, le cheveu peut être considéré comme un instrument du liage. Le cheveu est aussi « le fil naturel servant à câbler les premiers liens » rappelle Gilbert Durand (2006, p.117).

²³² Folie Tristan manuscrit de Berne, vers 432 ; Cligès, vers 1560 ; Lancelot, vers 1472.

V.2 L'atelier du dieu aux liens.

Lorsqu'Yvain arrive au Château de *Pesme Aventure*, il est prévenu qu'il va y rencontrer la honte et l'humiliation. Malgré une invitation et un accueil déplaisants, il entre dans le château et découvre trois cents jeunes filles dans un état physique et moral épouvantables (vers 5194-5214 ; cités p. 68) : elles ont des vêtements déchirés, leurs corps portent des marques de souffrance et elles n'ont plus envie de vivre. Yvain constate alors le paradoxe entre les riches tissus qu'elles fabriquent et leur état physique. Yvain compatit et les délivrera après le combat²³³. Chrétien donne là une image d'une misère ouvrière dont il a pu être témoin (Frappier, 1967, p.157) mais réussit à associer le réel et le fabuleux avec art ; il ne faut pas négliger le contour légendaire de ce passage. Philippe Walter propose de lire dans cet épisode une malédiction qui relie les pauvres tisseurs au monde du mythe plus qu'à une conjoncture sociale et économique (2009, p.607). Les deux *netuns* et le triste sire du château ont des allures diaboliques et incarnent l'avarice, la colère et la luxure.

Les dates sont alors à interroger : le combat se passe en pleine période caniculaire. Le Chevalier au Lion affronte deux *netuns* dont le nom rappelle Neptune et ainsi les *Neptunalia* fêtées en juillet. Enfin, en se tournant vers des textes hagiographiques, (notamment la vie des Saints Abdon et Sennen, dont la fête est fixée le 30 juillet et la fête de Saint Pierre aux liens,²³⁴ le premier août, en pleine période caniculaire), on peut retrouver dans cet épisode l'ancrage de mythes plus anciens (Walter, 1988, p.223).

Il convient également de rapprocher l'«ogre»²³⁵ Harpin (vers 5727) du seigneur de *Pesme Aventure* ; tous deux réclament un tribut humain. Cela rappelle d'ailleurs l'aventure du Minotaure et toutes les figures mythiques qui s'y rapportent (Walter 1998, p.233). De plus, ils retiennent prisonniers, qui des jeunes gens, qui des jeunes filles, en les maintenant par des liens en captivité²³⁶ ; on retrouve alors une activité du dieu lieur Ogmios²³⁷ qui gouverne la société humaine en maintenant les hommes dans un état de dépendance permanent selon le témoignage donné par Lucien de Samosate (Walter, 1988, p. 229 et Persigout, 2009, p.325).

²³³ Owein a libéré les jeunes filles du Noir Oppresseur (Frappier, 1967, p.156)

²³⁴ On peut retrouver le rite du liage dans le combat du dragon et de Sainte Marthe, pendant la période caniculaire, au bord du Rhône, par exemple.

²³⁵ Frappier, 1969, p.46

²³⁶ Les prisonniers de Harpin sont aussi ligotés par un nain malfaisant.

²³⁷ Ogmios porte une peau de lion, tient des hommes par des chaînettes (par la langue, les oreilles). On remarque la référence de la peau du lion chez Ogmios qui évoque le Chevalier au Lion.

On peut rapprocher aussi ce dieu lieu des fées, qui tissent le destin des hommes : il existe une importante corrélation étymologique entre « lier » et « ensorceler » (Eliade, 1980, p.151).

Le vêtement est donc lié au temps : temps météorologique, temps social. Certains personnages de notre corpus respectent les codes et n'inversent pas les vêtements. Tristan reste une exception. Tous ces moments sont représentés et nommés dans les œuvres sauf le temps du carnaval qui doit être deviné, reconnu à travers des détails. Le vêtement s'est donc montré dans deux de ses fonctions : protectrice contre les intempéries et lors des combats et ornementale, dans les fêtes.

Le temps du tissage est corrélé à la notion de temps, gouverné par l'esprit des Parques. Au-delà des vêtements des simples mortels, on a rencontré des manteaux extraordinaires et des matières étonnantes : ils nous indiquent qu'il faut maintenant écouter la voix des fées pour tenter de comprendre les messages symboliques qu'ils véhiculent.

Le vêtement et les fées

Les contes de Chrétien de Troyes et l'*estoire* de Tristan présentent quelquefois de curieux détails qui révèlent des mythes sous-jacents et des croyances païennes. Ainsi, on croise des fées, des ogres, des figures de passeurs. Que dire de la fabuleuse Thessala qui connaît bien la magie (Cligès, vers 2984-2990) et n'a rien à envier à la mère d'Yseut, et des demoiselles qui sauvent Yvain dans la forêt ? Ainsi, au détour du texte, des indices indiquent la présence de fées, de magiciennes venues de l'Autre Monde. Il faut quelquefois se fier à l'onomastique, rapprocher les textes d'autres contes, d'autres pays ou d'autres époques, s'attacher aux différents manuscrits pour les comprendre. Dans ce dédale, il paraît à la fois normal et curieux de croiser des vêtements extraordinaires, que les fées offrent ou fabriquent.

L'habit devient porteur de symboles féeriques et magiques qu'il convient d'examiner plus avant. Si les dons sont pratiqués couramment, il nous semble important de regarder comment et par qui les vêtements sont donnés. Peut-on y déceler une trace de magie ou un geste de charité chrétienne ? Cet aspect énigmatique du don, aussi bien féminin que masculin à travers l'adoubement, sera abordé avant de questionner la problématique du déguisement. Si les métamorphoses des loups garous sont connus comme dépendantes des vêtements (Lecouteux, 2001 ; Noacco, 2008 par exemple), nous n'avons point de Bisclavret dans le corpus. En revanche, Tristan se déguise et Chrétien fait référence aux mues de Cligès ; quant à Philomena, elle subit une métamorphose irréversible. Peut-on voir dans ces changements d'apparence un signe de la destinée, les fées aident-elles les personnages et comment le déguisement donne-t-il une forme d'invisibilité aux héros ?

Du don dans la société courtoise

Dans le corpus, les vêtements semblent toujours s'obtenir facilement. Un des héros arrive dans un château : qu'à cela ne tienne, une belle pucelle ou un vavasseur se hâte de lui procurer un *mantel*. Yvain est pris de folie : heureusement, une gentille demoiselle se procurera des vêtements afin de lui fournir un équipement complet. Même Ogrin dévoile des talents insoupçonnés pour habiller Yseut comme il se doit, avant son retour à la cour. Une reine ou une demoiselle est toujours prête à donner ses vêtements à une jeune fille qui le mérite ou à un chevalier au cours de sa quête. Quant aux armures et à l'équipement de chevaliers, ils sont pléthores : Cligès réussit à acheter en moins de quinze jours trois armures complètes à Londres avant le tournoi d'Oxford ; Perceval, lui, les prend au chevalier Vermeil qu'il a vaincu au combat. Tristan, de retour du Morrois, apparaît en chevalier fée, avec un équipement noir obtenu comme par magie. Lors des dons de vêtements dans *Erec et Enide* par exemple, ils sont toujours somptueux et donnés en grand nombre au fil du texte. L'obtention de nouveaux habits est partie prenante dans tous les rites de passage.

I Obtenir un vêtement

On peut acheter un vêtement, le confectionner ou bien se le faire offrir. Le temps des fêtes ou de deuil peut être l'occasion aussi de donner des habits. Lors des quêtes des chevaliers, quand ils arrivent dans des châteaux, on les accueille en signe de bienvenue, par un don de *mantel*. Quel est le circuit d'obtention du vêtement et que cachent une telle largesse et un tel souhait de donner ?

I.1 Travaux d'aiguilles

Dans *Cligès*, la reine cherche dans son coffre un cadeau qui pourra convenir à Alexandre ; elle trouve une chemise qui a été confectionnée avec son entourage. Si Soredamor l'a personnalisée en brodant au col et aux manches un de ses cheveux, cela reste un travail néanmoins collectif, ouvrage de dames, à la cour.

De soie fu, blanche et bien faite,
Molt deliee et molt sutil.
Es costures n'avoit un fil
Ne fust d'or ou d'argent au mains.
Au queudre avoit mises les mains
Soredamors, de leus an leus;
S'avoit antrecosu par leus
Lez l'or de son chief un cheval,

Et as deus manches et au col,
Por savoir et por esprover²³⁸

La question se posera ensuite de savoir qui a cousu cette chemise et la reine posera la question en ces termes :

Dameisele, regardez ça,
Et dites, ne le celez ja,
Ou la chemise fu *cousue*
Que cist chevaliers a vestue.²³⁹

C'est ce cheveu, cette broderie particulière, qui va permettre de lier le destin de Soredamor et d'Alexandre grâce à l'initiative de la reine.

Un motif particulier du vêtement du Moyen Age concerne le fait de coudre²⁴⁰ les manches pour les ajuster à la taille de la personne : les manches des robes sont cousus « sur la personne ». On trouve cet aspect du « vêtement ajusté » dans plusieurs textes de notre corpus. Au château de la Pire Aventure, Yvain est habillé par la fille du Seigneur en signe d'hospitalité :

Chemise risdee li tret
Fors de son cofre, et braies blanches,
Et fil et aguille a ses manches ;
Si li vest [= à Yvain] et ses braz li cost.²⁴¹

Après l'épisode du Lit de la Merveille, Gauvain est reçu dans un château : on lui propose des vêtements qu'il doit essayer afin, peut-on supposer, de les ajuster à sa taille si nécessaire :

Mes vestez la, si l'assaiez
S'ele est bone a vostre mesure²⁴²

Rappelons en effet, que la partie principale du vêtement, surtout les cottes, tuniques et biaux étaient gardés par la personne un certain temps avant qu'elles ne les changent : seules les manches étaient remplacées. Par ailleurs, les vêtements étaient souvent assez larges : ils étaient constitués de « pans » cousus ensemble et dont la taille dépendait de la largeur du métier à tisser. Cet « ajustement » permet ainsi de comprendre que les habits

²³⁸ Cligès, vers 1152-1163

²³⁹ Cligès, vers 1601-1605 : « Demoiselle, regardez ici et dites-moi toute la vérité : où a été cousue la chemise portée par ce chevalier ? »

²⁴⁰ Des dés à coudre ont été retrouvés dans des vestiges du haut Moyen Age (Piponnier, 1995) :

²⁴¹ Yvain vers 5422-5426 : Elle sortit de son coffre une chemise plissée et des braies blanches ; elle lui passa, puis avec du fil et une aiguille, lui cousit les manches.

²⁴² Perceval, vers 7958- 59 : « Mettez ces vêtements essayez les pour voir s'ils sont à la bonne taille».

puissent se donner et s'adapter ainsi à chaque personne. Les vêtements les plus précieux des personnes de la cour étaient réalisés sur mesure à partir de matières premières spécialement acquises ; pour le reste de la population, ils étaient commandés et essayés dans des boutiques voire récupérés chez des fripiers (Piponnier, 1995, p.38-41).

Une autre application du verbe coudre se rencontre dans *Erec et Enide*. La jeune fille aide, le jour de la fête de l'épervier, Erec à se préparer pour le combat et ce, souligne Chrétien, sans l'aide de la magie : ce point semble vouloir souligner la nature humaine d'Enide et nous y reviendrons (Pléiade, 1995, p.1078).

Les armes quiert et l'an li baille,
La pucele meïsmes l'arme,
N'i ot fet charaie ne charme :
Lace li les chaues de fer
Et queust a corroie de cer,
Hauberc li vest de boene maille
Et se li lace la vantaille²⁴³

Nous voyons là que le verbe « *queudre* » est associé à un équipement militaire²⁴⁴ et que la lanière de cerf remplace ici le fil. Remarquons que le fait de lacer les différents équipements permettait de les adapter à plusieurs personnes ; c'est ainsi que Perceval pourra s'approprier l'équipement du Chevalier Vermeil (vers 1176-1184), sans obtenir pour autant le grade de chevalier avant son adoubement.

On pressent ici une relation entre le fait de coudre les manches et d'adapter les vêtements au corps, une certaine idée de la magie du vêtement qui, avec un simple fil ou une lanière va pouvoir servir à plusieurs personnes.

I.2 Un habit de « cent marcs d'argent »

Les habits peuvent être aussi achetés. Dans le corpus, seulement trois achats sont notifiés : celui de l'ermite Ogrin pour les vêtements d'Yseut, les achats d'Erec pour ses futurs beaux-parents et l'équipement de Cligès en prévision du tournoi d'Oxford. Seul Cligès, donc, acquiert son équipement ; les héroïnes et les autres chevaliers, même les plus fortunés comme Erec, vont obtenir des vêtements par dons, de leurs familles, des rois, des

²⁴³ Erec, vers 708-714 : Il demanda ses armes, et, la demoiselle elle-même l'arma sans sortilèges ni enchantement. Elle laça ses chausses de fer et les cousit avec une lanière de cerf. Elle lui passa un haubert de fines mailles et laça la ventaille.

²⁴⁴ L'armure, quand elle sera devenue un travail de haute précision, sera faite elle aussi en fonction des dimensions exactes données par les messagers du chevalier.

reines ou de leurs hôtes sans jamais dépenser d'argent. Ce n'est pas pour autant que le vêtement n'aura pas de valeur.

Le vêtement peut remplacer l'argent dans la société ce qui souligne sa valeur marchande. Dans *Lancelot*, arrive un pauvre héraut sans chaussures ni vêtements (vers 5549) : il les a perdus au jeu. D'autres sont tellement abîmés qu'ils ne valent plus rien (Yvain vers 4096).

Les sommes d'argent relatives au vêtement sont peu précises, Ogrin achète même à crédit (Béroul, vers 2740-44). Mais un prix revient plusieurs fois dans les corpus : cent marcs d'argent. C'est le prix payé pour la chasuble d'Yseut, celui du biau donné à Enide par la reine et encore celui précisé dans le *Le lai de Désiré*²⁴⁵ (Gaignebet, 1994, p.81) : à Pentecôte, à la fête du roi Arthur deux jeunes filles arrivent :

« somptueusement vêtues, leurs vêtements valaient cent *mars* d'argent. Elles chevauchaient des mules blanches et portaient deux éperviers blancs».

Que représentent ces « cent marcs d'argent » ? C'est une somme très importante à l'époque surtout pour le sénéchal Dinas qui ne gagne que la moitié d'un denier (Béroul, vers 1095). On peut d'ailleurs la comparer au prix d'une coupe extraordinaire qui vaut quinze marcs d'argent (Cligès, vers 1133). Le chiffre « cent » donne une image de prodigalité ; cette somme extravagante dépensée pour un vêtement ne peut que montrer son aspect extraordinaire, exceptionnel. Mais il conviendrait de questionner la numérologie pour essayer de relier ce chiffre, peut-être, à un cycle temporel : les robes de ce prix appartiennent à Yseut et à Enide, au moment de leur « mariage »²⁴⁶. La monnaie, le marc, a une étonnante homophonie avec le nom du roi Marc²⁴⁷. De même, le chiffre « cent » se prononçait sans doute comme « *sanz* » : à la prodigalité s'opposerait le dénuement.

Cligès, on le sait, ne manque pas d'argent grâce à son père. Le problème ne se pose donc pas de trouver de quoi payer les armures avant le tournoi d'Oxford. En effet, il s'est établi à Wallingford et ne manque de rien :

S'est a Galinguefort venuz ;
La s'est richemant contenuz

²⁴⁵ Texte anglo normand composé entre 1190 et 1208

²⁴⁶ Philippe Walter (1989 p.345) a souligné que ce retour auprès du roi avait toutes les apparences d'un mariage avec la présence du clergé, de la cour et du peuple.

²⁴⁷ Cours de littérature médiévale, communication orale, Philippe Walter, octobre 2011.

Point de scrupules ou de questionnement : Cligès envoie ses serviteurs à Londres pour acheter trois armures différentes. Il n'y a pas l'ombre d'un équipement de chevalier *fae* comme celui de Tristan au Mal Pas. Toutes traces de magie ou de contiguïté avec les amants du Morrois ne peuvent être considérées. Le circuit d'obtention des vêtements de Cligès est connu : il les tient de son père ou les achète et ils sont tous de très grandes valeurs. Il en était de même, d'ailleurs, pour son père qui possédait un équipement de très grand prix (vers 1136). Étonnamment, Erec ne s'achète pas de vêtements, ni pour lui ni pour sa femme. Il ne manque pourtant pas d'argent et il en envoie même à ses futurs beaux-parents pour qu'ils puissent acquérir des habits luxueux. Il leur donne de l'or et de l'argent (vers 1136) pour acheter du *vair et du gris*. Il n'en est pourtant pas ainsi avec Enide : il veut que la reine l'habilte alors qu'il a la possibilité financière de la vêtir de neuf. Tristan, lui, refuse tous les présents du roi Marc, après son retour du Mal Pas (vers 2922-2923). Il semble alors y avoir une forme de symbole dans le circuit d'obtention de l'habit pour lequel la notion de don a une place primordiale.

I.3 Les adouvements

Aux environs de 1100, on constate une évolution de la société médiévale et des mentalités : un nouvel âge de vie se constitue et voit apparaître de nombreux petits chevaliers, appauvris, et qui forment « une classe mal définie entre les grands et leurs paysans » (Zumthor, 2000, p.551). Ils vont en être les vassaux ce qui assure une fidélité aux seigneurs en cimentant une collectivité nouvelle : « le riche seigneur devient dispensateur de nourriture de vêtements d'armes en même temps que de justice ». La noblesse sera alors une classe de droit et la fonction militaire de chevalier deviendra sacralisée par le rite de l'adoubement (op. cit.). L'adoubement relève donc d'un problème politique ; il a été sacralisé par la religion chrétienne qui veut garder une influence sur la cour. L'adoubement festif va être solennisé ; il évolue en une sorte de rite de passage au même titre que le mariage. Cela se traduit par une rupture avec le monde familial ; Perceval doit ainsi quitter les habits remis par sa mère après son adoubement²⁴⁹ par Gornemant, alors qu'il les avait gardés au-dessous de l'armure prise au Chevalier Vermeil

²⁴⁸ Cligès, vers 4564-67 : Il est arrivé à Wallingford. C'est là qu'il s'établit somptueusement, dans une belle demeure, ne lésinant pas à la dépense.

²⁴⁹ Perceval recevra ultérieurement une autre épée au château du roi Pêcheur, vers 3167-68, qui peut être pris comme un signe de sa destinée.

(vers 1161-64). Pour Perceval, chacun se dispute le privilège de l'adouber (vers 1629-1631) et il reçoit d'ailleurs la bénédiction de Gornemant (vers 1694).

Le terme d'adoubement n'est pas simple et le verbe comme le substantif présente de nombreuses nuances qu'a relevées Jean Flori (1976). Dans notre corpus, il n'y a que dix occurrences du verbe *adober* : elles sont présentées dans le tableau 17 (annexe 3) en faisant figurer les circonstances de l'adoubement et le don, ou non, de vêtements. Elles n'apparaissent que dans l'œuvre de Chrétien de Troyes.

Le verbe « adouber » est employé dans le sens « faire chevalier », comme dans le cas d'Alexandre par exemple :

« Venuz, fet il, vos sui proier
Si com mon seignor proier doi
Por mes compaignons et por moi
Que vos nos façoiz chevaliers »²⁵⁰

Les deux termes sont parfois clairement associés :

Ne ja mes ne s'an partira
De ce chevalier tant qu'il l'ait
Adobé et chevalier fait²⁵¹

Le procédé peut être ainsi assez expéditif ou relevé d'un moment festif. Nous avons donc trois types de moments relatifs à l'adoubement : le récit d'un adoubement passé sans détail précis (la mère de Perceval raconte l'adoubement de ses frères aînés par exemple), un adoubement demandé par un jeune chevalier sans que ce soit un moment festif spécifié, enfin un adoubement festif, souligné par une largesse de dons.

Jacques le Goff explique qu'Enide doit être élevée à une dignité égale à celle de son futur mari, qui a déjà été adouber. Chrétien souligne régulièrement l'égalité entre Erec et Enide et il est donc indispensable que la jeune fille ait une position analogue à celle d'Erec ; quand Guenièvre donne à Enide des nouveaux habits, dans le même temps Arthur adoube cent jeunes gens ; ce sera une forme d'adoubement pour Enide, « un adoubement au féminin par le costume donnée par la reine » (1999, p.620).

²⁵⁰ Cligès, vers 1120-1124 : « Je suis venu vous prier, comme il convient à mon seigneur et maître, de m'adouber ainsi que mes compaignons »

²⁵¹ Lancelot, vers 2256-2258 : Mais le jeune homme obstiné, jure qu'il ne quittera pas ce chevalier avant qu'il l'ait adouber et fait chevalier.

Que peut-on en déduire ? Tout d'abord que l'adoubement ne requiert pas forcément le don de vêtement et qu'il ne procède pas d'une cérémonie grandiose systématique. Il est demandé par le jeune homme à un roi qui accède ensuite à sa demande. Ensuite, on peut avoir un équipement de chevalier sans en avoir le statut : et c'est là une chose intéressante dans la société médiévale du paraître et de l'ordre vestimentaire. Enfin, la personne qui adoube est importante pour le chevalier : Alexandre préfère que ce soit le roi Arthur qui procède au cérémonial plutôt que son propre père, comme si une forme de valeurs de la personne se transmettait également.

II Quand « le semblable appelle le semblable²⁵² »

Le vêtement reste aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles un produit assez rare. Les vêtements sont conservés et donnés aux descendants au moment des décès, les plus riches donnent à leurs serviteurs des vêtements dont ils ne veulent plus. Il existe ainsi une sorte de marché de « l'occasion », qui est géré par les fripiers²⁵³. Ces derniers d'ailleurs n'ont pas bonne réputation ; les marchands, eux, même s'ils n'ont pas une place reconnue dans la société, sont chargés d'apporter les tissus neufs aux riches afin qu'ils choisissent les étoffes de leur futurs habits. « A tous les échelons de la société, les dons échangés entre égaux ou accordés aux inférieurs²⁵⁴ font circuler étoffes et pièces d'habillement » explique Françoise Piponnier (1995, p.44). Les dons constituent ainsi une forme de marché, en parallèle du circuit commercial, pour des raisons financières.

Intéressons-nous maintenant aux dons dans notre corpus : il y a d'abord le vêtement neuf, cadeau destiné à un puissant à un vassal par exemple lors d'un mariage ou d'un couronnement, d'un adoubement : on retrouve alors les cadeaux d'Arthur et de la reine à Erec et Enide. Soulignons néanmoins que le don dans nos textes a lieu dans un contexte de fête mais aussi de deuil (lors de l'enterrement du père d'Erec, il y a des dons faits aux clercs). Un vêtement usagé peut être également donné de façon banale, soit à l'Eglise soit aux pauvres.²⁵⁵ Enide donne sa *chainse*, pourtant usagée à l'Eglise. L'ancien vêtement

²⁵² Frazer, 1927, p.41

²⁵³ Cela montre l'importance et la valeur de la fibre textile même usée.

²⁵⁴ Dans la hiérarchie des dons, on place en premier ceux faits à l'Eglise, il faut vêtir ceux qui sont nus dans un esprit de charité chrétienne (Piponnier ; 1995, p.45). Dans le corpus, Erec donne des vêtements lors de l'enterrement de son père.

²⁵⁵ Quand les pauvres dames croient Lunette prête à être brûlée sans aucun délai, elles se lamentent en montrant une figure de Lunette que nous souhaitons souligner : elle est considérée comme un intermédiaire qui intercède auprès de la dame pour donner des vêtements. Elles se lamentent sur elles-

n'est pas jeté. Enfin, le cadeau peut être fait en gage d'hospitalité. Ce sont des moments importants et attendus. Dans tous les cas, il y a une certaine largesse dans ces dons : « c'est d'abord un signe, une métaphore avant d'être le reflet direct d'un usage social » (Walter, 2009, p. 424). Dans les textes, la fête arthurienne est propice aux dons que l'on constate surtout lors des noces d'Erec et Enide. Elle peut être comprise à travers la coutume du *potlatch* (Mauss, 2007, p.73). Est-il possible de corréler les foires et les voyages maritimes à la *kula* (op. cit. p.106), ce qui pourrait éclairer l'obtention des vêtements par l'ermite-ogre Ogrin ?

Peut-on voir un circuit de « contre don » dans le cadeau du gant de verre à Yseut par le roi Marc ? Ce gant venait d'Irlande et était éventuellement un cadeau de la reine à son futur mari. Dans la forêt du Morrois, le gant n'est pas rendu, il est redonné. « Au cours de son déplacement, beaucoup de choses se sont passées et des relations sociales se sont produites, liant ainsi deux individus » (Godelier, 2008, p.63). Cet « aller-retour » du gant peut être compris comme un rappel de la dépendance réciproque d'Yseut et du roi Marc.

Considérons maintenant la personne qui donne : elle est aussi importante que le vêtement qui est donné. Il nous semble reconnaître dans ces circuits de dons une image de la magie telle qu'elle est définie par James Frazer (1927, p.41):

« le premier principe [de la magie] c'est que tout semblable appelle son semblable ou qu'un effet est similaire à sa cause. Nous appellerons ce premier principe Loi de similitude [...] On réunira sous le nom de Magie Homéopathique ou Imitative les charmes dont l'opération est basée sur le Loi de Similitude et sous le nom de Magie Contagieuse ceux dont la pratique est basée sur la loi de contagion [...] On comprendra les deux espèces de magie sous le terme général de Magie Sympathique »

Il cite ensuite un exemple de l'habit de longévité chez les chinois (Frazer, 1927, p.110):

« Beaucoup de Chinois se procurent une robe de longévité qui a été coupée et cousue par une jeune fille célibataire ou une très jeune femme ; en effet ils font le prudent calcul que voici : puisque la personne a des chances de vivre encore de nombreuses années, une partie de son aptitude à une longue existence doit certainement passer par le vêtement en question et reculer d'autant l'époque où il faudra les employer [...] Un habit de longévité est une longue robe de soie bleue sur lequel est brodé en fil d'or « longévité ».

mêmes et sur leur propre sort plutôt que sur l'infortunée Lunette. Lunette semble agir en lieu et place de Laudine pour vêtir la cour comme il se doit.

Il existe une croyance suivant laquelle la magie sympathique persiste entre une personne et ses vêtements, même si elle s'en trouve très éloignée, si bien qu'elle peut ressentir tout ce que l'on fait à ses habits. Il nous semble alors retrouver la trace de cette magie sympathique dans les dons de la reine à Enide. On peut alors comprendre dans ce sens le don des vêtements de la reine à Enide et le souci d'Erec d'attendre justement ce don. Rappelons-nous : la cousine d'Enide lui propose des robes mais Erec refuse, exigeant que ce soit la reine qui habille sa future femme. Cela peut sembler étonnant, voire même dégradant pour la jeune fille. Mais, quand la reine offre son vêtement, elle donne aussi sa position, ses sentiments : le vêtement donné est celui d'une reine à une future reine. Enide recevra d'ailleurs son nom dans le même temps que sa robe, à la cour du roi (vers 1993) : vêtue conformément aux usages et enfin nommée, elle peut épouser Erec²⁵⁶. L'étymologie du mot « robe » est intéressante à rappeler : à l'origine « robe » signifie « butin, vol » avant « habit » : ainsi, on « dépouille » la reine²⁵⁷ pour habiller Enide comme un rappel du glissement de sens du mot « robe ».

Plus tard dans l'aventure, le comte Limors va préparer le corps d'Erec, supposé mort : il s'occupera personnellement de sa dépouille (vers 4668) ce qui peut lui permettre de se re-approprier la mort de son rival²⁵⁸ (De Carné, 2007, p.91).

Brangien, encore vierge, a porté la chemise de la Reine lors de la nuit de noces, se faisant passer pour Yseut et mystifiant Marc. On peut avoir des exemples de lien entre l'homme et le linge, entre l'homme et la sueur ou le sang de son vêtement (op.cit. p.132) : il y a des cas où le vêtement seul permet au sorcier d'avoir une emprise sur sa victime. On se souvient du violent et irrespectueux discours que Brangien tient à la reine dans le début du manuscrit Douce (*Tristan* de Thomas) et de la crainte qu'inspire Brangien à la reine au point qu'elle essaiera de la faire assassiner (Saga Norroise, chap. 48). Peut-on comprendre le pouvoir de Brangien sur Yseut comme une conséquence de cet échange de chemise et voir alors dans Brangien une forme de pouvoir, de magie : porter la chemise de la fée Yseut lui a procurée une part de ses pouvoirs.

²⁵⁶ Les deux époux sont enfin au même niveau social tous les deux. Cependant, il faut remarquer que cette beauté d'Enide va lui attirer la convoitise d'autres hommes : ainsi, après la mort présumée d'Erec le comte de Limors lui impose le mariage, la croyant veuve (De Carné, 2007, p.91).

²⁵⁷ La dame a pour usage de donner des vêtements de nocces à la jeune fille qui l'a servie (Piponnier, 1995, p.45)

En donnant sa *blanche cheinse* pourtant déchirée à l’Eglise, Enide ne se renie pas alors qu’en la jetant elle détruirait son histoire. Cela peut être rapproché du cas des Papous de Tumlé, raconté par James Frazer (1927, p.132) qui recherchent le plus petit débris qu’ils pensent avoir perdu de leurs pauvres vêtements.

Par extension, le choix de celui qui adoube est important et reste un gage de la valeur du futur chevalier : Alexandre préfère être adoubé par le roi Arthur que par son propre père, ce qui peut d’ailleurs donner à réfléchir sur la relation « vassal-seigneur » et « père-fils » mais qui semble montrer un geste de semblance : Arthur partage sa grande valeur et sa grande renommée au jeune chevalier qu’il adoube.

III Vers la sacralisation religieuse de l’objet

Yseut, quand elle revient de son exil en Morrois, a été somptueusement habillée par Ogrin. Dinas, lui offre de plus une chasuble de grand prix : Yseut la donne à l’Eglise.

Dinas, li preux, qui molt fu ber
Li aporta un garnement
Qui bien valoit cent mars d’argent
Un riche paile fait d’orfrois,
Onques n’out tel ne qens ne rois ;
Et la roïne Iseut l’a pris
E par buen cuer, sor l’autel mis.
Une chasublë en fu faite.²⁵⁹

Enide, le jour de son arrivée au château du père d’Erec, après leur mariage, fait également une offrande de « jeune mariée » :

Puis a ofert desor l’autel
Un paisle vert, nus ne vit tel,
Et une grant chasuble ovree,
Tote a fin or estoit brosdee
Et ce fu veritez provee
Que l’uevre an fist Morgue la fee
Et Val Perilleus, ou estoit
Grant antante mise i avoit.
D’or fu de soie d’Aumarie;
la fee fet ne l’avoit mie
a oes chasuble por chanter
mes son ami la volt doner
por feire riche vestemant,
car a mervoille ert avenant;
Ganievre, par engin mout grant

²⁵⁹ Bérout, vers 2984-2991 : Le preux Dinas qui était un baron exemplaire, lui apporta un vêtement qui valait bien cent marcs d’argent, un riche drap de soie tissé d’or ; jamais un comte ou un roi n’en posséda de semblable. La reine Yseut le prit et, dans un geste de générosité, le déposa sur l’autel. On en fit depuis lors une chasuble.

Les dons transitent par deux femmes qui ont figure de fée. Il n'est point besoin de rappeler qu'Yseut est une fée d'Irlande. Qu'en est-il d'Enide ? Cela présente une difficulté ; Chrétien souhaite montrer la nature humaine d'Enide, alors qu'elle peut représenter aussi la figure de la Reine de Mai : les deux coutumes du roman *d'Erec et Enide* (la chasse au cerf blanc et la fête de l'épervier) aboutissent à l'élection d'une reine de l'amour, tout comme les fêtes de mai célèbrent une jeune reine (Walter, 1989, p. 263). Mais, malgré les signes féeriques de l'Autre monde, Chrétien ne veut pas en faire une fée souligne Peter Dembowsky (Pléiade, 1994, p.1078).

Dans les deux cas, on voit une circulation du don : Dinas offre une chasuble à Yseut qui la donne à l'Eglise. Guenièvre a, par grande ruse, dérobé une chasuble à l'empereur Gassa, la donne à Enide qui l'offre à l'Eglise. Mais les origines de ces deux robes sont troublantes. La robe offerte par Dinas est luxueuse : le mot *riche* et les matières le soulignent ainsi que l'*orfroï*²⁶¹. Quant à Enide, de toutes ses robes ou chasubles, elle choisit la seule qui est d'origine féerique : celle qui a été tissée par la reine Morgue.²⁶² Chrétien souligne bien qu'elle n'était pas destinée à être offerte à l'Eglise. La fée se trouve là deux fois trahie : d'une part, quand on lui a volé l'étoffe et d'autre part quand on la donne à l'Eglise.

Il y a là, nous semble-t-il, une démarche des conteurs pour souligner la prédominance de la chrétienté sur les croyances païennes et cacher peut-être certains gestes d'offrandes provenant d'anciennes coutumes païennes. Il y a à noter une réserve sur les termes « *par boene devocion* » qui sont une interpolation de Guiot dans notre édition (vers 236) ; Chrétien pouvait ne pas être aussi dévot que Guiot (Pléiade, 1995, page 1088). Il

²⁶⁰ *Erec et Enide* vers 2369- 2385 : Ensuite elle offrit pour l'autel un riche drap de soie verte, tel qu'on n'en avait jamais vu, et une grande chasuble garnie de broderies d'or fin. Et c'est une vérité prouvée que cette broderie était l'œuvre de la fée Morgue du Val Périlleux où elle réside. Morgue y avait mis tous ses soins. Ce drap était d'or et de soie d'Amaurie. Inutile de dire que Morgue n'avait pas fabriqué ce tissu pour en faire une chasuble à être portée pendant l'office religieux mais elle avait donné ce merveilleusement beau tissu à un ami pour en faire un riche vêtement. Guenièvre, la femme du puissant roi Arthur, l'avait obtenu par grande ruse de l'empereur Gassa.

²⁶¹ L'*orfroï* est une broderie en bordure, exécutée en fils ou en lamelles d'or, d'argent ou de soie, appliquée au Moyen Âge sur des vêtements de seigneurs ou de riches personnes.

²⁶² Morgue est une fée liée à la stérilité au contraire de Mélusine (Harf-Lancner, 1984, p. 10) : cela n'est-il pas étonnant de donner un tel tissu à une reine qui se doit d'avoir des héritiers ?

peut y avoir « un amalgame, une fusion entre religion et magie dans beaucoup d'époques et dans beaucoup de pays » (Frazer, 1927, p.149).

Cet esprit de don a perduré et on en trouve trace dans de nombreux folklores : citons à titre d'exemple, la fête du jour de Saint Besse dans les Alpes italiennes. Une quête est faite, nous rapporte Robert Hertz (1929, p.143) : « le produit est versé au trésor de la chapelle. Chacun offre au sanctuaire ce qu'il a de plus précieux, celui-là une vache ou une brebis, celle-là son plus beau fichu ou même sa robe de mariée ». Nous avons été interpellé par une remarque de Robert Hertz sur les dons à Saint Besse :

« il est vrai que ce don n'a rien de définitif : à l'issue du service, le prêtre qui préside à la fête met aux enchères tous les objets qui ont été offerts au saint. Si le pèlerin tient vraiment au « cadeau » qu'il a fait, rien ne l'empêche, pourvu d'y mettre le prix, d'en recouvrer la pleine possession ».

Ce procédé est attesté dans d'autres lieux de pèlerinages (Hertz, 1928, p.143). Un objet issu du commerce acquiert ainsi une part de sacralisation (Godelier, 1996, p.163). L'offrande est remplacée par une valeur monnayée : cela permet à l'Eglise d'avoir de l'argent sous le couvert d'une offrande. On retrouve dans cet acte le circuit du don et du contre-don : le pèlerin récupère son voile, mais celui-ci a une valeur supplémentaire du fait d'avoir été donné, même temporairement à l'Eglise. Visuellement il est semblable, symboliquement il a été assimilé, durant un temps, à un objet du trésor de l'Eglise.

On sait que les manteaux de la Vierge font l'objet d'une véritable vénération : des textes font référence d'ailleurs à des miracles suite à des prières de fidèles face à ces tissus ou bien des punitions pour ceux qui ne les respectent pas : Christine Aribaud rapporte ainsi la mort d'un comédien qui aurait utilisé une chape donnée à l'Eglise pour chanter et danser et en serait mort (2003, p.32). Il existe aussi de nombreux récits sur les reliques de la Vierge Marie : l'une d'entre elles concerne Charlemagne, qui bien avant la chute de Constantinople, aurait reçu de l'empereur d'Orient trois reliques du voile de Marie. Il les aurait conservées à Aix la Chapelle. A Chartres, la Saint Chemise portée par la Vierge, le jour de l'Annonciation, lorsque le Verbe fut conçu, aurait été sauvée du brasier de 1194 et cela a été jugé comme un miracle²⁶³.

²⁶³ Trintignac (André) Découvrir Notre-Dame de Chartres - Ed. du Cerf, Paris 1988. On trouve des récits de miracles attribués à des tissus de la Vierge à toutes les époques et dans tous les pays. Au Mexique

Le don de vêtements à l'Eglise a perduré pendant de longues périodes avec des donateurs modestes aussi bien que princiers. Lorsqu'Enide ou Yseut font don d'un vêtement à l'Eglise, celui-ci devient alors partie intégrante du trésor. Il appartient désormais au domaine religieux. Il peut alors être porté par un prêtre ou un homme d'Eglise, ce qui lui confèrera ainsi une certaine sacralité. Il y a ainsi une forme de pouvoir invisible qui s'instaure entre le prêtre et les vêtements sacerdotaux. Une chasuble recevra ainsi des marques d'une dévotion populaire au cours de cérémonies durant laquelle elle peut être montrée, caressée (Aribaud, 2003, p.32-32). Certains de ces reliques peuvent être considérées comme des aides pour les accouchements par exemple (Icône de Mode, 2011, p.145). Ainsi, le tissu porté par une reine (ou une future reine), même adultère, va devenir un objet sacré. Certains de ces habits vont servir à vêtir des statues de la Vierge. Les objets de piété pour la Vierge préfigurent des rites plus anciens, car l'Eglise n'a jamais pu passer outre les enracinements culturels archaïques. La Vierge a remplacé la Dame : elle hérite de ses splendeurs humaines et féériques mais n'a aucune préoccupation sexuelle (Walter, 2009, p.687).

Le manteau de la Vierge a une expression de protection : elle rassemble sous son manteau, comme une tente, tous les fidèles (Barnay, 2008) ; elle « habille, recouvre et protège les hommes médiévaux avec son vêtement céleste. Le manteau marial devient alors la métaphore du corps du Christ [...] Le manteau de la Vierge est ainsi devenu synonyme d'un « corps » idéal où pouvaient prendre place tous ceux qui franchissaient l'enceinte du péché pour entrer dans le sein de l'Eglise.

Il ne faut pas alors négliger le fait que les chevaliers comme Yvain, après l'épisode de l'homme sauvage, Erec, pour son couronnement reçoivent des manteaux (Blanc, 2003, p.28) : il s'agit d'un vêtement qui sociabilise, qui montre le pouvoir mais qui extériorise une protection et qui confère aussi, du moins dans le cas d'Erec, une investiture chrétienne grâce l'onction donnée par l'évêque. Le sacre, rappelle Jacques le Goff (1996, p.829), est surtout lié à l'onction : « investi de cette puissance surnaturelle le roi est désormais l'intermédiaire sacré entre Dieu et son peuple ». Au fil du texte, on voit donc apparaître une forme de métamorphose de la magie vers le sacré.

par exemple le vrai miracle de la *Virgen* de la Guadeloupe commence quand l'image de la Vierge est imprimée recto verso sur la *tilma* en fibre d'agave (<http://www.mexique-voyage.com/ndguadalupe.htm>)

Le tissage ou la fabrication des vêtements relèvent d'une véritable corporation dans laquelle les femmes sont admises (Optiz, 1995, p.314). Cette activité est aussi associée au chant et à un temps de parole privilégié pour les femmes qui se retrouvent alors entre elles. Les chansons de toiles (Zink, 1978) ou des œuvres comme l'Évangile des Quenouilles par exemple ont laissé une trace de cette activité sociale. Mais, au-delà du tissage qui ne correspond qu'à un certain type de matière (lin, chanvre par exemple), la confection des chemises est une tâche féminine qui concerne également la noblesse²⁶⁴. Cependant, au-delà de ces travaux d'aiguilles, on peut se questionner sur une forme de lecture du tissage : celui qui rappelle le fil des Parques, celui que maîtrisent les fées de l'Autre Monde. A travers des vêtements apparemment banals, la main des fées, de la destinée peut être retrouvée.

²⁶⁴ Monique Schneider (2001, P.33) rappelle la théorie psychanalytique de Freud sur le fait que le tissage soit une affaire de femmes : cela est lié à la nécessité pour la femme de voiler le lieu de la castration, le vêtement est une occultation de la toison pubienne.

Les habits de la destinée

Au XII^{ème} siècle, on croit encore aux fées malgré les attaques de l'Eglise ; on peut distinguer les « fées marraines », héritières des Parques antiques qui décident de la destinée des êtres humains et les « fées amantes », éprises d'un mortel, qui dominent l'imaginaire érotique au Moyen Age (Harf-Lancner, 1984, p.9). La fée a donc un double visage : celui du désir et celui de maître du destin. Elle va influencer, par ses dons de vêtements, l'avenir des personnages masculins et transparaître derrière certaines figures des héroïnes.

Les reines et demoiselles des contes ont souvent des figures de fées : elles guident et aident les héros en les habillant ou en leur suggérant des déguisements, comme Yseut pour le serment du Mal Pas. La problématique du vêtement doit maintenant prendre en compte la notion de déguisement, que ce soit dans le contexte d'une ruse pour tromper l'ennemi ou bien d'une tactique pour approcher son amante. Nous allons donc poursuivre notre enquête en étudiant les déguisements et leur conséquence sur la destinée des héros.

I Du déguisement à la métamorphose

Il est important de connaître le sens des mots utilisés par les auteurs à propos du déguisement et de le différencier de celui propre à la métamorphose de *Philomena*. Christina Noacco a consacré sa thèse à l'étude de la métamorphose dans la littérature française des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles et elle s'est penchée sur le problème du vocabulaire employé pour la décrire. Les auteurs utilisent les termes « *muer, semblance* » avec une préférence pour les verbes qui montrent bien l'action de la métamorphose ; celle-ci intègre aussi la notion de déguisement. En fait, le vocabulaire va dépendre du type de métamorphose : soit de type ovidien, soit avec un changement de peau (*versipellis* latin). Mais, souvent, le lecteur se trouve mis devant le fait accompli sans qu'il y ait eu vraiment une description comme c'est le cas pour *Philomena*. Il faut noter que les vêtements peuvent participer à la métamorphose notamment dans le cas du loup-garou, mais nous n'en rencontrons pas dans notre corpus.

I.1 Le parcours labyrinthique de Tristan

Tristan est un chevalier émérite, pourtant on le rencontre plus souvent sous l'aspect d'un lépreux, d'un fou, d'un harpiste que vêtu d'un équipement de chevalier. On peut se

questionner sur la raison de ces déguisements qui rappellent des éléments mythiques ; il nous a semblé intéressant d'interroger tout d'abord le rapport que Tristan entretient avec la corporation des marchands avant de lire le parcours de Tristan dans le contexte d'un jeu d'échecs.

I.1.a Tristan et les marchands

Tristan a des rapports ambigus avec les marchands : il a été enlevé par des marchands norvégiens et il n'hésite pas à utiliser leur apparence tout au long de l'*estoire*.

Tristan se présente au début comme un héros salvateur : dans son combat victorieux contre le Morholt, il représente les forces du Bien, il a un statut de chevalier, de champion en défendant Marc et les enfants de Cornouailles. A ce titre, il devient même plus important que le roi. Il garde cette image quand il vainc le dragon en Irlande ; on remarque d'ailleurs qu'il quitte son déguisement de marchand pour revêtir son armure et son équipement avant d'aller le combattre. Il présente aussi d'autres images que l'on découvre dans la *Saga Norroise* : il apprend à dépecer les animaux, il est un maître en musique et va même être un artiste hors pair quand il créera les statues dans la Salle aux Images²⁶⁵.

Dans ces multiples aventures, le déguisement en marchand revient, de façon troublante, à plusieurs reprises. On peut en première analyse penser que le choix de cette apparence est lié à la facilité de déplacement des marchands itinérants ; ils voyageaient, traversaient les pays et pouvaient rencontrer les rois et les reines pour leur présenter leurs marchandises. Alors, quoi de plus naturel que de se prétendre marchand pour Tristan et Kaherdin : ils auront ainsi tout loisir d'approcher la reine d'Irlande et plus tard Yseut.

Cependant un autre aspect de cette corporation mérite d'être souligné : en même temps que les marchandises, ils véhiculaient des idées nouvelles, fréquentaient tous les milieux sociaux. Lors des flambées d'hérésies des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, on a trouvé des marchands chez les hérétiques (Languedoc, Italie du Nord, Provence) rappelle Jacques le Goff (2011) : il ne s'agit pas pour nous de prétendre que Tristan représente une figure hérétique, mais il semble exercer une sorte de critique de la société féodale.

²⁶⁵ Tristan paria, est rejeté par la cour et par l'Eglise. Mais celle-ci valorise en revanche le travail humain : elle préfère l'artisan qui fabrique au marchand qui vend. La facette de Tristan, artiste, est positive au contraire de ses autres apparences.

Il existe peut-être dans l'*estoire* un sous-entendu sur une culture qui pourrait se développer, une culture autre que celle des clercs. En effet, les clercs n'ont plus ce monopole. Les marchands ont une influence, pour leur métier, sur l'écriture, le calcul, la géographie et les langues vivantes. Plus important encore, ils ont une influence sur le temps : la mesure du temps leur est indispensable et les calendriers mobiles représentent pour eux une difficulté : le temps du marchand est un temps calibré, rationnel et surtout indépendant des régions et des saisons. Le temps au Moyen Age est rythmé par le soleil, il appartient à Dieu (Delort, 1972, p.63), l'année est jalonnée par les fêtes liturgiques et des célébrations qui s'appuient souvent sur des fêtes plus anciennes. Le temps laïc du marchand urbain rationnel est, suppose Robert Delort (op. cit.), né avec l'influence du marchand qui en connaît la valeur, et en a besoin pour prévoir ses voyages. Tristan vient à Tintagel, sur un navire marchand en deux jours et une nuit. Remarquons que le manuscrit de Berne ne fait pas état d'un voyage marin. Or, Tintagel est le château qui n'est pas visible par tous (*Folie Tristan* ms d'Oxford, vers 139) et qui a un rapport particulier au temps puisqu'il ne se voit qu'à certaines dates, probablement aux solstices. Ce château féérique disparaît deux fois dans l'année : en termes cosmiques et calendaires cela se passe au début de l'été et au début de l'hiver (Walter, 2002, p.111). Tristan rassemble ainsi les deux temps : celui du marchand et celui du mythe.

Le marchand²⁶⁶ n'est pas accepté par l'Eglise qui s'en méfie et le range au niveau des jongleurs et des prostituées ; le « bon marchand » doit rester dans un univers clos. Tristan, en prenant l'apparence d'un négociant, confirme ainsi un déguisement de paria de la société, comme il l'était dans ses déguisements de lépreux, de fol : « de l'exclu au parvenu tel pourrait être synthétisé le destin d'un marchand au Moyen Age » écrit Pierre Racine (1989, p.3). Ce déguisement semble ainsi compléter les deux aspects de Tristan. S'il est un exclu, mis au ban par le roi, il peut être aussi ressenti comme un parvenu qui, selon les félons, tente de prendre la place du roi Marc et d'avoir un ascendant sur lui. Le déguisement de marchand ajoute une dimension plus critique de la société.

Le motif du marchand n'est pas présent dans tous les manuscrits. Dans le *Tristrant* d'Eilhart d'Oberg (Pléiade, 1995, p.361) Tristan se déguise en pèlerin, cette fois, pour approcher Yseut :

²⁶⁶ Le roi, dans *Guillaume d'Angleterre*, prendra lui aussi l'apparence d'un marchand, de manière très convaincante. Cela ne pose pas de problèmes pour lui que d'appartenir à cette corporation (vers 2216-2217)

«Dès qu'arriva le mois de mai, Tristrant se vêtit de gris, chaussa des souliers de marche et d'une besace comme s'il était un pèlerin. »

Ici, point de voyage en bateau et Tristan vient à la cour du roi en marchant, en se déguisant en pèlerin. Or, les pèlerins sont considérés avec une certaine bienveillance dans la société et souvent les marchands se joignent à eux (Racine, 1989) : y a-t-il entre les différentes versions de l'*estoire* une évolution du motif du déguisement, la version allemande préférant montrer Tristan en pèlerin plutôt que sous le déguisement polémique du marchand ?

Les différents déguisements de Tristan en font un personnage envoûtant, dont les références aux mythes sont multiples.

I.1.b La partie d'échecs de Tristan

L'origine du jeu d'échecs est incertaine et pourrait remonter à la guerre de Troie ; Palamède l'aurait inventé si l'on en croit le *Tristan en prose* (Walter, 1989, p.412-413). Il ne faut pas oublier également la transmission arabe de ce jeu dans le monde occidental. Dans notre corpus, on rencontre ce jeu dans *Erec et Enide* (vers 357, 1712²⁶⁷), dans *Le Chevalier à la Charette* (vers 1646), dans *Philomena* (vers 177). Il se présente comme un affrontement poli et réfléchi entre deux personnes ; il est connu aussi à la cour des rois de France (Verdon, 2003, p.204). Les pièces du jeu d'échecs n'ont pas la même forme que de nos jours : on trouve en fait, le roi, la *Fierge* (Dame), deux tours, deux *aufins* (fous), un chevalier et chacune des pièces est précédée d'un pion (Verdon, 2003, p.205). Or, si on se souvient du joueur émérite qu'est Tristan, on peut avoir une autre approche de son parcours parsemé de déguisements et d'aller-retour, d'autant qu'il est le principal chevalier capable de jouer et de vaincre aux échecs.

Examinons le parcours de Tristan : il semble être celui d'un homme incohérent comme s'il était ivre : et de fait, il est bien sous l'influence du philtre, ce vin herbé. Il parle d'ailleurs de « *male ivrece* ²⁶⁸ ». Il va et vient dans les pays mais ne peut jamais rester longtemps éloigné de la reine Yseut, qu'il retrouve, elle ou son double (Iseut aux Blanches Mains), ou qu'il crée, dans la Salle aux Images. Il ne peut l'oublier. Son cheminement paraît labyrinthique : il est pris au piège du philtre et tente de s'éloigner

²⁶⁷ Chrétien signale qu'il s'agit de Bedoier, un connétable qui sait bien jouer aux échecs. C'est là un des seuls chevaliers qu'il identifie comme bon joueur.

²⁶⁸ Folie Tristan manuscrit d'Oxford, vers 476.

d'Yseut mais il revient toujours vers elle, comme attiré par un invisible fil du destin : Tristan semble alors subir sa vie et ne pouvoir la prendre en main. Il est pris au piège d'un labyrinthe, guidé par le fil invisible qui le retient à la reine²⁶⁹.

Philippe Walter souligne qu'un contexte mythologique existe autour du jeu d'échecs dans des textes celtiques : les joueurs semblent mener un combat pour la souveraineté (Walter, 1989, p.414). Dans son article sur le *Tristan* de Gottfried, Jacques Berchtold (1986) a étudié les aventures de Tristan dans l'histoire allemande, en s'intéressant à la relation du joueur d'échecs et du harpiste, et en étant particulièrement attentif au vocable « *spil* » en allemand qui intervient dans les deux contextes²⁷⁰. Il met en relation le jeu et le sacré et montre comment la partie d'échecs se trouve en arrière-plan dans toute l'*estoire*.

Dans les poèmes tristaniens français, la maîtrise de Tristan au jeu d'échecs peut prendre alors un sens particulier si on considère qu'il devient l'un des « éléments » de l'échiquier en essayant de mettre le roi Marc « échec et mat ». Les multiples déguisements de Tristan peuvent prendre alors un sens nouveau : selon qu'il est déguisé en chevalier ou en fou, pièces essentielles du jeu, il tenterait de s'approcher par tous les moyens d'Yseut pour la ravir au roi, qui lui, reste curieusement « statique » dans l'*estoire* comme sur l'échiquier. Ce cheminement désordonné d'allées et venues pourrait être compris comme des déplacements sur l'échiquier de la vie, de sa quête vers la royauté. On remarque, que hormis la partie de Tristan contre les marins norvégiens²⁷¹, relatée dans la Saga Norroise (chap. XVIII, p.529), Tristan ne reverra plus ensuite un échiquier sauf dans les couleurs symboliques du jeu : le noir et le blanc. La lecture du combat au Mal Pas avec Tristan, chevalier noir, et Governal, chevalier blanc évoquent les couleurs de l'échiquier comme d'ailleurs les voiles noires et blanches de la fin de l'*estoire*.

Tristan devient « maître du jeu » qui l'oppose au roi Marc et ses tentatives sont des parades pour mieux reprendre son « dû » : on a là un combat pour la souveraineté. Il ne

²⁶⁹ Philippe Walter rappelle (2006, p.111) qu'un rapprochement entre le Morholt et le Minotaure a été évoqué, en mettant en parallèle le héros qui tue le monstre (Tristan, Thésée) aidé en cela par une fée (Yseut, Ariane).

²⁷⁰ « *Spil* » selon les citations voudra dire le jeu mais aussi l'instrument. Par ailleurs, Tristan mènera aussi un combat contre un harpiste venu enlever Yseut. Le terme interviendra aussi dans le contexte de la nuit de noces.

²⁷¹ Tristan, d'ailleurs au chapitre XX de la Saga, qui l'a conduit finalement au roi Marc, maudira cette funeste partie.

joue jamais directement contre le roi Marc, contrairement à Yseut.²⁷² Le jeu est la métaphore d'une accession au trône et le roman se construit comme « une éternelle partie d'échecs dont l'enjeu est toujours la Dame » (Walter, 1989, p.412).

Une fois la partie d'échecs engagée contre les marins, Tristan va retourner sur la terre de ses ancêtres. Il apparaîtra à la cour comme un jeune chevalier susceptible de mettre en danger le pouvoir établi, d'autant qu'il a une place privilégiée auprès de Marc. Jacques Berchtold (1996, p.38) remarque que cette fonction dans le jeu arabe est celle de conseiller du roi (le « *firz* », vizir perse), mais qu'elle s'est féminisée dans l'Occident du XII^{ème} siècle au point de devenir « Dame ou Reine » : Tristan est donc dans une place structurelle féminine, demeurée vacante auprès du roi, jusqu'à l'arrivée d'Yseut.

Cette figure féminine de Tristan se retrouve dans ses combats. Quand il vainc le Morholt, il tue, en fait, un monstre sacré dont la mort va entraîner une terrible malédiction pour le chevalier ; en effet, le Morholt a blessé Tristan avant sa mort avec une arme empoisonnée : le venin envahit son corps, il exhale une puanteur insoutenable et devient sexuellement impuissant²⁷³. « Cette féminisation est une réponse à la démesure du héros qui a osé affronter en un défi suprême une divinité souveraine » explique Philippe Walter (2006, p.111). Il perd également du sang lors de l'épisode de la fleur de farine.

Cette figure androgyne de Tristan n'est pas forcément surprenante : « l'androgyne constitue d'ailleurs un archétype universellement répandu » dit Mircea Eliade (cité dans Moneyron, p.5, 1994). Cela rejoint sa figure du fou, d'homme sauvage carnavalesque qui porte également des vêtements mixtes comme la gonelle.

I.2 Les chevaliers, les fées et les oiseaux

Nous considérons ici que Tristan et Cligès se déguisent volontairement. Yvain, lui, devient le « chevalier au Lion » de manière fortuite et souhaite garder son identité secrète pour se rapprocher de son épouse mais n'endosse pas de vêtements particuliers pour se masquer ; il cache son identité derrière son nom. Nous nous intéressons donc à Cligès et Tristan en ce qui concerne le déguisement et à Philomena pour la métamorphose en oiseau.

²⁷² Yseut joue un jeu qui lui est propre tant aux échecs qu'à la harpe (Berchtold, 1996, p.40).

²⁷³ Cela sera d'ailleurs un prétexte pour ne pas consommer son mariage avec Iseut aux Blanches

I.2.a Les mues de Tristan et Cligès

Ces héros, qui se déguisent en changeant de vêtements, de visages, gardent a priori forme humaine bien que Tristan, en effet, soit comparé à un loup dans la *Folie Tristan*. Qu'est-ce que le déguisement ? Peut-il s'apparenter à un « degré zéro de la métamorphose » ? « Il n'est pas un véritable changement de nature mais une transformation de semblance » (Noacco, 2003, p.183). Si on regarde le vocabulaire dans notre corpus, on retrouve bien cette notion de semblance dans les déguisements, surtout dans le cas de Tristan : les auteurs prennent soin de préciser qu'il ne devient pas fou ni lépreux mais qu'il en prend l'apparence, le masque pour approcher la reine.

Le verbe *muer* se retrouve dans notre corpus pour décrire Tristan lors de ses nombreux déguisements²⁷⁴ et pour désigner les changements d'armure de Cligès. Les changements d'apparence de Tristan s'accompagnent également de changement de posture, de couleur de visage et de voix : ce n'est pas étonnant, si on se souvient des capacités musicales du chevalier harpiste et de l'épisode de Tristan rossignol. Dans les *Folie Tristan*, Tristan change de voix :

Tristan sout ben müier sa voiz²⁷⁵

Et il teint également son visage.

Od une herbete teinst sun vis ,
K'il apota de sun país
Il oinst sun vis de la licu,
Puis ennerci, muad culur²⁷⁶

Le changement est complet et d'ailleurs le conteur précise qu'il est impossible de le reconnaître, ni en le regardant ni en l'écoutant :

N'aveit hume ki al mund fust
Ki pur Tristran le conëust
Ne ki pur Tristran l'enterçast
Tant nel veïst un escutast²⁷⁷

²⁷⁴ On retrouve une occurrence pour le changement de couleur dans le cas d'Yseut quand elle parle à Ogrin mais c'est là un signe d'émotion et non de déguisement : « Yseut au pié l'ermite plore, Mainte color mue en poi d'ore, Mot li crie merci sovent » (*Bérout*, vers 1412,1414).

²⁷⁵ Folie Tristan d'Oxford, vers 212 : Tristan savait bien déguiser sa voix

²⁷⁶ Folie Tristan d'Oxford, vers 213-216 : Avec une petite herbe apportée de son pays, il mâchura son visage. Quand il eut frotté sa figure avec le suc, son teint changea de couleur et noirci.

²⁷⁷ Folie Tristan d'Oxford vers 217-219 : Personne au monde n'aurait pu le reconnaître ni deviner qu'il était Tristan, même en l'examinant ou en l'écoutant attentivement.

Deux des sens principaux, la vue et l'ouïe, sont ainsi trompés par le chevalier. Il est intéressant de remarquer que le verbe *muer* s'applique à sa voix comme à la couleur de son visage. « *Muer* » vient du verbe *mutare* (FEW 3 284b) et signifie « changer, modifier ». Cela peut s'appliquer à la voix et aussi au plumage et aux poils pour les animaux à certaines époques de l'année. Il y a une homophonie avec *mue* qui signifie « muette », ce qui peut être troublant à certains épisodes des romans.

Dans *Cligès*, lors du tournoi d'Oxford, on observe une volonté de Chrétien d'associer le changement d'armure du chevalier à la mue des oiseaux. Rappelons les circonstances de ce tournoi extraordinaire : chaque jour, habillé d'une armure et chevauchant un cheval de couleurs différentes,²⁷⁸ Cligès va affronter un chevalier. Le premier jour, il affronte Sagremor, sur le cheval Morel, en armure noire (vers 4648-4651). Le second jour, il combat Lancelot sur un destrier fauve tout de vert vêtu (vers 4754-4756). Le troisième jour, la couleur vermeille est à l'honneur pour défier Perceval (vers 4819-4821). Et enfin, le dernier jour, en armure blanche, c'est contre Gauvain qu'il se battra (vers 4896-4900).

Par tans sera de quatre mue,
Se il chascun jor par costume
Oste et remet novele plume²⁷⁹

Il s'agit d'un motif celtique avec un tournoi durant lequel le chevalier désire préserver son incognito. On retrouve également ce motif dans le conte type 314 « Jean Le Teigneux » (Delarue, 1976, p.242-264). Philippe Walter (Pléiade, ed.1994, p.1117) souligne qu'il faut avoir à l'esprit que le tournoi a lieu à Oxford, mot qui signifie « le gué des bœufs » étymologiquement. Le gué est un lieu prédestiné à la conquête de la royauté dans la tradition celtique et un tournoi s'y déroulant doit permettre de désigner le chevalier destiné à la royauté. Or, Cligès est prétendant au trône et il vainc facilement les quatre grands chevaliers de la cour arthurienne. La symbolique des couleurs est importante bien entendu. On peut relier les armures au code des couleurs dans le cadre des mythes indo-européens : le blanc pour la souveraineté, le rouge pour la guerre et le noir-vert de la fonction nourricière (Walter, 1989, p.408). Jean-Marc Ricolfis (1984, p.107) souligne que chez les Celtes les couleurs ont une signification sociale et magique : le blanc est la couleur

²⁷⁸ On peut rapprocher aussi ces robes des trois habits de Peau d'Ane : en effet, Cligès se déguise les trois premiers jours mais le quatrième il revêt son vêtement qu'il a eu lors de son adoubement.

²⁷⁹ Cligès, vers 4892-95 : Bientôt, Cligès aura mué quatre fois à force d'ôter et de changer son plumage tous les jours.

des druides, des déesses, de la magie. Le rouge est celle de la force du pouvoir. Le vert celui de la couleur des dieux.

Il nous semble important de considérer l'ensemble du combat : l'armure semble faire écho au chevalier qui va être combattu comme un rappel de précédentes aventures ou bien pour montrer que Cligès rassemble en lui toutes les qualités des chevaliers qu'il combat (comme un effet d'une forme de magie sympathique). Le noir peut évoquer la folie de Sagremor, ou un vêtement lié à la mélancolie. Cligès défie Perceval en armure vermeille dont la couleur évoque celle du premier adversaire du chevalier *nice*. Pour faire face à Gauvain, le chevalier solaire, il est en blanc qui a la sens d'une couleur lumineuse, brillante (Ott, 1899, p.7). Nous n'avons pas en revanche de lien immédiat entre la couleur verte et le combat de Lancelot. Il est pressenti comme un chevalier-fée avec une référence à Tolède (vers 4733) : or, étonnamment, « la *Chronique de 1344* décrit l'intérieur de ce palais interdit, intérieur formé de quatre galeries : la première blanche, à sa droite, une noire puis une verte et enfin une rouge chacune ne communiquant que par une seule porte » (Dubois, 2005, p. 180). Cligès symbolise-t-il un « point de rencontre » entre ces quatre couleurs et les quatre chevaliers qu'il combat ?

Les mues de Cligès sont comme un parallèle à la résurrection de l'oiseau Phénix, représenté par Fénice (Walter, 2009, p.589). Cependant, elle ne peut parler et reste muette pendant sa fausse mort. Elle est alors cachée dans la tour construite par Jean, et Cligès lui rend visite prétextant des soins à donner à un autour en mue. On retrouve la métaphore de la femme-oiseau, dans la tradition celtique. Le phénix est un animal mythique plus prestigieux que les canes ou les oies celtiques.

A partir de ces remarques, on constate que si le port des différentes armures de Cligès correspond à une mue, selon Chrétien de Troyes, le sens du mot est moins fort que dans le cas de Tristan qui change sa voix et d'aspect du visage.

Tristan montre peut être ainsi un niveau de connaissance de la magie plus élevé que les autres chevaliers.

I.2.b Philomena et le rossignol

Sur les mille cinq cents vers environ du poème, seuls trois concernent la métamorphose de la jeune fille, pourtant épisode-clé de l'histoire. Pour les trois protagonistes, c'est le verbe conjugué « *devint* » qui est utilisé :

Thereus devint oisiaus [...]
Progné devint une arondele
Et Philomena rousseignos²⁸⁰

Rien n'est dit de la manière dont ils se transforment : on sait seulement que Térée perd son épée en devenant une huppe. Il s'agit d'une métamorphose immédiate en oiseau²⁸¹. Cette perte correspond à sa dernière attache avec le monde des humains : la métamorphose concerne très souvent un changement de l'homme vers la nature animale et elle est ici irréversible. Cela nous renvoie à deux visions du mythe : celle de Claude Lévi-Strauss pour qui le mythe renvoie à l'époque où la différence entre l'homme et l'animal n'existait pas et celle de Roger Caillois qui souligne que l'imaginaire humain est dans la continuité de l'imaginaire de la nature. Et, en effet, le choix de l'oiseau est révélateur du caractère des personnages : Térée est devenu un oiseau, ignoble et affreux, petit et vil.

Quar Thereus devint oisiaus
Ors et despis, petis et viaus²⁸²

La vengeance de Philomena se poursuit dans son chant « oci oci » (tue, tue) pour rappeler à tous son histoire. A propos de ce cri qu'on lui prête « oci » impératif d'ocire,²⁸³ Fleur Vigneron souligne que le rossignol a ainsi un langage et qu'il devient une image du poète qui chante lui aussi. Le rossignol « symbolisait l'inspiration poétique et les poètes se définissaient comme ses élèves. Le nom du rossignol était synonyme de chant et de poésie dans l'Antiquité et il deviendra aux XIVème et XVème siècles l'emblème du poète. » (Encyclopédie des symboles, citée dans Vigneron, 2001, p.264).

I.3 Vers une infraction des tabous ?

Tristan parle de pechié avec Ogrin mais ne se place pas sur le même registre de compréhension du mot. Si Ogrin lui confère un sens religieux, Tristan, lui, revient toujours à sa fatale destinée liée à la boisson du philtre²⁸⁴. Jean Batany fait remarquer (1983, p.48) que le mot pechié peut aussi signifier « souillure, ce qui exclut une personne », en se

²⁸⁰ Philomena vers 1445, 1452-53

²⁸¹ On peut penser aux métamorphoses en oiseaux dans les sagas norroises : Odhinn possède ce don de métamorphose. Des magiciennes ont aussi ce don : maléfique comme la reine Gunnhildr qui se change en hirondelle ou bénéfique comme Lara.

²⁸² Philomena, vers 1445-46

²⁸³ Pour cette traduction, on peut se référer à la note 72, page 263 de la thèse de Fleur Vigneron (2001).

²⁸⁴ Philippe Walter (2009, p.600) rappelle que le dialogue entre Ogrin et Tristan a aussi une dimension théologique : « il faut lire les grandes quêtes à la lumière de toute la culture profane mais aussi en référence aux valeurs chrétiennes qui donnent la clé des finalités dernières de l'existence humaine »

référant alors à *La Chanson de Roland*²⁸⁵. Le dictionnaire de Godefroy nous indique qu'il s'agit « une transgression volontaire de la loi divine, religieuse ». On peut alors s'interroger sur la relation entre les interdits vestimentaires que transgresse Tristan et une forme de tabou : en ne respectant pas les codes de la société, il méconnaît les tabous et, de ce fait, devient une personne dangereuse pour la société en crise qu'est la cour du roi Marc. Rappelons-nous que cette cour est dirigée par un souverain vieillissant, affublé d'oreilles d'ânes peut-être à cause d'un nain astrologue Frocin qui l'influence. Son neveu, (ou fils ?), soudainement réapparu, a vaincu le Morholt. Dangereusement blessé, Tristan est laissé à la dérive sur une barque et revient pourtant sain et sauf d'Irlande, un pays ennemi. Ensuite, il réussit même à ramener une épouse au roi qui, lui, est resté passif dans toutes ces épreuves. Mais, Tristan commet avec Yseut l'irréparable en devenant son amant et il met en péril l'équilibre de la cour : au-delà même du cocuage de Marc, les seigneurs risquent de retirer leur soutien au roi. Dans cette société en crise, Tristan devient un des deux boucs émissaires, du fait de sa nature de héros : le second est Yseut, qui lui est liée par le philtre. Yseut ne peut être séparée de la destinée de Tristan même si le roi Marc lui pardonne régulièrement. L'épisode de la fleur de farine les condamne tous les deux et la fin de l'*estoire* est marquée par leur mort commune. Tristan souffre-t-il d'un désir mimétique ? A la source de son propre désir, selon René Girard, il y a un tiers, un médiateur. On ne désire que ce que l'autre désire.

Pour le stéréotype du bouc émissaire, René Girard souligne qu'il doit y avoir « un signe préférentiel de sélection persécutrice ; la mythologie mondiale fourmille de boiteux, de borgnes, de manchots, d'aveugles et autres infirmes. Nous avons aussi des pestiférés en abondance. A côté des héros disgraciés, il y en a aussi d'exceptionnellement beaux, exempts de tous défauts » explique René Girard (1982, p.50). Tristan se situe à ces deux extrêmes : n'est-il pas un beau chevalier blond, de grande prestance, mais n'a-t-il pas aussi l'apparence au gré de ces aventures d'un lépreux boiteux au Mal Pas ? « La victime est un homme qui vient d'ailleurs, un étranger de marque » (op.cit.) : qu'est donc Tristan si ce n'est un étranger, cachant ses origines en arrivant à la cour du roi, après avoir été enlevé par les marins norvégiens ? (Saga Norroise, chap.XXI). Il se présente avec ses propres usages de veneurs, de musiciens : « il devient proprement mythologique » selon l'expression de René Girard. Mais Tristan entraîne Yseut dans sa chute : elle aussi est une

²⁸⁵ Il se questionne alors sur le fait que l'on peut y voir une autre culture que celle des clercs (p.48)

étrangère, d'une beauté stupéfiante puisque féerique et elle suit son amant dans sa chute à trop braver les interdits. Il y a alors un couple de « boucs émissaires ».

Qu'en est-il maintenant de Cligès ? Chrétien connaît vraisemblablement le poème tristanien, a priori plus que celui de Thomas²⁸⁶ ; il a su lire certainement le mythe sous-jacent. Les situations de Cligès et Tristan sont à la fois semblables et déformées par un subtil jeu de miroirs, de correspondances : en fait, le système de référence de Cligès est différent de celui de Tristan bien que les situations soient à première vue semblables. Pourtant Chrétien nous prévient : Cligès surpasse Tristan et Fénice ne veut pas connaître la vie d'Yseut (vers 2772, 3132). La situation originale du mariage de l'oncle avec la femme aimée du neveu est identique, mais là s'arrête la ressemblance. Cependant, il y a bien une crise à la cour d'Alis : elle est provoquée par le non-respect de sa parole donnée et il faut la résoudre sans passer par le schéma tristanien. Chrétien, nous semble-t-il, déplace subrepticement la résolution du problème en « sacrifiant » celle que l'on n'attendait pas : Fénice. Mais, là encore, il se joue de ce sacrifice puisque c'est une mort simulée et maîtrisée à laquelle on peut s'attendre puisque Fénice vient de Phénix, l'oiseau qui renaît de ses cendres²⁸⁷.

La magicienne Thessala et Fénice se jouent du mythe et réinterprètent ainsi la résolution de la crise. Les apparences sont sauvées, mais il reste qu'il y a eu trahison (vers 6755) de Fénice. Fénice et Cligès pourront s'aimer et c'est Alis, qui mourra permettant ainsi le mariage attendu de Cligès et Fénice qui n'ont pas commis de fautes directes. La fausse mort de Fénice ne lui sera pas reprochée mais cette tromperie rejallira sur les futures femmes qui seront désormais surveillées.

Einz puis n'i ot empereor
N'eüst de sa fame peor
Qu'ele nel deüst decevoir,
Se il oï ramantevoir
Comant Fénice Alis deçut,
Primes par la poison qu'il but,
Et puis par l'autre traïson.
Por ce einsi com an prison

²⁸⁶ Discussion orale avec Philippe Walter, le 25 mars 2012.

²⁸⁷ Son nom dévoile donc une phase de sa personnalité, une capacité à revenir d'entre les morts : cet oiseau symbolise depuis l'antiquité la *renovatio temporum* : il est « l'image de la Grande Année qui meurt et renaît de ses cendres » (Walter, 1989, p.589), c'est bien ce qui se produira quand avec l'aide de Thessala, elle se fait passer pour une « fausse morte » qui à sa renaissance de par son union avec Cligès, permet un nouvel ordre social et politique de l'empire de Rome et de l'Occident qui « renaîtront de leurs cendres dans un nouveau christianisme ; la littérature prend alors conscience de son ambition : elle appelle un nouvel univers culturel à rayonner sur l'Occident » (op. cit.).

Est gardee an Costantinoble,
Ja n'iert tant haute ne tant noble.²⁸⁸

Qu'en est-il de Philomena ? Sa métamorphose s'accompagne de celle de sa sœur et de son époux. On peut s'interroger sur l'interprétation de ces métamorphoses en oiseaux bien identifiés. Maryléne Possami-Pérez compare les adaptations de cette fable et montre que l'on peut comprendre les métamorphoses par des détails « naturels » (Térée est devenu une huppe car c'est un oiseau vil, Procné car elle vit en haut des tours, comme l'hirondelle et Philomena car elle a chanté, tissé, son histoire). Mais on peut y voir une moralisation tropologique « : Procné préfigure l'âme humaine unie au corps représenté par Térée. Philomena est le symbole des biens terrestres » (2009, p.276).

La métamorphose n'est pas une libération pour eux mais une punition de leurs actes : Térée se doit d'être puni du viol, de la mutilation mais les deux sœurs, malgré leurs souffrances, ont transgressé deux tabous de la société : le meurtre d'un enfant et l'anthropophagie²⁸⁹. Les crimes effrayants qu'ils ont commis ne leur laissent pas de place dans la société ni d'identité possible. La société peut avoir du mal à gérer de telles actions qui ne font que se dépasser en horreur et démesure. Sans la métamorphose, c'est la mort pour les deux sœurs de la main de Térée : que ferait-il ensuite ? Il y a donc crise et elle se solde par la métamorphose non pas d'une personne (comme dans le cas de Lycaon) mais des trois protagonistes. Philomena, dans la version moralisée, a pourtant encore la possibilité de dire son message aux méchants dont elle fait d'ailleurs finalement partie car il reste impossible de tenter d'excuser le meurtre d'un enfant.

II Les robes des fées et des ogres

Dans notre corpus, des femmes à l'apparence bien humaine cachent en fait de véritables pouvoirs féériques qu'il faut savoir déceler à travers certains motifs. Les conteurs ne sont pas là pour expliquer les mythes mais les transmettre en les modifiant et

²⁸⁸ Cligès, vers 6748-6760 : depuis lors, en effet, tous les empereurs craignent d'être trompés par leurs femmes, parce qu'ils avaient entendu la double trahison d'Alis par Fénice, d'abord par la potion puis par la fausse mort. C'est pourquoi toute impératrice, même de très haute naissance, est gardée à Constantinople comme une prisonnière.

²⁸⁹ On ne comparera pas à cet acte, le passage dans lequel le roi entreprend, dans *Guillaume d'Angleterre*, de couper un morceau de sa jambe pour le donner à sa femme : on retrouve en effet un cadre allégorique chrétien. Le roi est prêt à sacrifier sa chair pour ses fils est à l'image de Dieu envoyant son Fils à la mort pour sauver les hommes (Pléiade, 1995, p.1440). Mais, on rencontre ce motif dans d'autres contes, dans lesquels le héros donne sa chair pour nourrir l'oiseau qui le transporte, ainsi que sa fiancée, loin de leurs ennemis par exemple.

en les adaptant. Dans *Tristan*, les trois femmes, qui finalement gèrent sa destinée, ont un prénom qui se prononce de la même façon. Etrange et troublante homophonie, qui peut perdre l'auditeur, qui évoque une forme d'unité dans la trinité, d'autant qu'il existe une relation mère-fille pour les Yseut irlandaises. Ces trois Yseut, qui interviennent dans la vie du chevalier, ne manquent pas d'évoquer les trois Parques. « Les Parques sont à Rome, les divinités du Destin, identifiées aux Moires grecques dont elles ont revêtu peu à peu tous les attributs. Elles sont représentées sur le Forum par trois statues que l'on appelait couramment les Trois Fées (les *tria fata*, les trois destinées) » (Grimal, 1951, p.348). Pierre Grimal rappelle que les Moires « réglait la durée de la vie de chaque mortel depuis la naissance jusqu'à la mort, à l'aide d'un fil que l'une filait, que la seconde enroulait et que la troisième coupait lorsque la vie était arrêtée » (op. cit. p.300).

Yvain est soigné par une demoiselle qui se promène avec deux amies. Cette triade féminine fait donc penser au trio de fées celtiques ; elles ne sont pas désignées comme telles mais elles ont des relations étroites avec l'Autre Monde puisque leur maîtresse connaît la fée Morgue.

Comment ces femme-fées interviennent elles par le biais des vêtements dans le destin des personnages ?

Il en faut pas s'y tromper : les femmes et les reines dans les œuvres de notre corpus ont des pouvoirs cachés, viennent de l'Autre Monde et sont en fait des fées ou des magiciennes. Les fées sont présentes partout dans l'œuvre : outre les reines, de nombreuses demoiselles surgissent pour aider les chevaliers de façon inopinée. Elles sont très belles, parfois n'ont pas de noms et ne reviennent pas dans la suite des aventures. Ainsi, au début de *Lancelot*, une telle demoiselle arrive :

Une dameisele venant,
Mout tres bele et mout avenant,
Bien acesmee et bien vestue.²⁹⁰

Le verbe *acesmer* signifie aussi déguiser : c'est à travers ce verbe que Chrétien nous semble-il, donne un indice sur l'aspect féerique de la jeune fille qui cache, déguise, masque son statut réel.

²⁹⁰ *Lancelot*, vers 939-42 : il rencontre une demoiselle très belle et très charmante et fort élégamment vêtue.

Yseut donne des indices sur ses pouvoirs : elle apprend à Tristan à connaître les vertus des plantes (Walter, 2006) ; il les mettra à profit, par exemple, dans sa création de la statue dans la Salle aux Images : « un doux parfum s'exhalait de cette statue grâce à une invention de Tristan » (chap80 ; Saga Norroise). Yseut a également des visions prophétiques : à deux reprises, elle annonce la mort des félons (Béroul, vers 1060-62 et Béroul 2824-26),²⁹¹ révélant ses pouvoirs de divinations. Au fur et à mesure, il y aura christianisation du motif des fées qui seront remplacées dans certains contes pieux par la figure de la Vierge (Saintyves, 1990).

II.1 Des robes en cadeaux

Erec reçoit sa robe de couronnement : c'est une robe moirée et surtout « *quatre fées l'avoient fet* » (vers 6736). C'est là toute sa richesse, sa particularité ; un cadeau de fées n'est jamais innocent et, sur cette robe, des messages sont inscrits qu'ils convient de savoir décrypter.

Dans les contes de fées, on se souvient des robes de Cendrillon données par sa marraine la fée dans le récit de Charles Perrault :

« les tenues sont au nombre de trois, fréquemment de soie, d'argent et d'or ou plus fréquemment encore de soleil, de lune et d'étoiles ou enfin chargées d'ornements en rapport avec la terre, le ciel ou la mer » (Saintyves, 1990, p. 152).

Le conte de la fiancée des Cendres peut être compris comme l'arrivée de la reine du carnaval et n'a donc pas besoin de vrais habits luxueux. Le détail des ornements permet donc d'y voir différentes interprétations : « on a voulu mettre Cendrillon en relation avec le ciel tant diurne que nocturne et lui permettre d'agir ainsi sur le ciel et les astres dont dépendent les jours et les saisons » (op.cit. p.154). L'histoire de Peau d'Ane est aussi fondée sur trois robes réalisées à la demande de la marraine-fée, pour éviter l'inceste : une couleur de temps, une couleur de lune et la dernière couleur de soleil. Ce sont là des vêtements cérémoniels de reine de printemps qui, selon les versions du conte, « mettent

²⁹¹ Béroul vers 1060 : selon les éditions « *Par Deu* » est suivi ou non de points de suspension ; il y aurait alors une menace sous entendue qui montrerait que Yseut ébauche une malédiction en aposiopèse (Batany, 1983, p.50).

l'héroïne en rapport avec les astres en lui permettant de provoquer le retour des mouvements cosmiques » (op.cit. p.202)²⁹².

II.1.a Le sacre d'Erec

La date du sacre serait également intéressante à considérer. La robe de couronnement d'Erec lui est donnée par quatre fées ; cette robe à l'origine magique représente pourtant les quatre sciences du *quadrivium*. Avec cette robe, il s'élève au niveau des rois magiciens, au niveau du roi Arthur. Elle marque le clivage entre le connu et l'inconnu, le savoir et la magie en associant sur un même tissu des broderies décrivant les sciences et la fourrure d'étranges bêtes : les *berbiolettes* au corps chamarré. Cette robe a un pouvoir presque surnaturel ; c'est un vêtement merveilleux qui « donne à Erec l'investiture de la magie avant que l'évêque ne lui confère par l'onction l'investiture chrétienne ». (Le Goff, 1999, p.627)

Par ailleurs, il nous semble retrouver dans la couleur de la fourrure de ces curieuses bêtes, les *berbiolettes* qui ornent le manteau d'Erec, une allusion à la couleur du léopard, cet animal auquel le Chevalier est associé. Le jaune et le noir rappellent sa fourrure.

La pane qui i fu cosue
Fu d'unes contrefetes bestes
Qui ont totes blondes les testes
Et les cors noirs com une more.
Et les dos ont vermauz desore,
Les vantres noirs et la coe inde;
Itex bestes neissent en Inde,
Si ont berbioletes non.

Chrétien pourrait avoir été influencé par la description du manteau de Briséida (Burgess, 1991), dont les *dindialos* sont aussi étonnants que les *berbiolettes*. Faut-il chercher une relation avec un nom de lieu ou bien les rapprocher des langurs, petits singes multicolores qui habitent l'Inde (Pléiade, 1994, p.1113) ? La référence à un pays lointain est, bien entendu, une allusion à des pouvoirs magiques transférés à Erec le jour de son sacre. On peut se questionner sur le choix de ces fourrures venant de pays étrangers et des valeurs qu'elles représentent : quelle est la part de fascination pour ces étranges bêtes et quelle serait également leur symbolique dans leur pays d'origine ? L'emprunt de matières,

²⁹² On remarquera incidemment l'interprétation d'un spectacle de Peau d'Ane (Théâtre des trois Hangars, représentation décembre 2011, Crolles) qui met en scène une robe « couleur du temps » mêlant allégrement le soleil, la lune et des horloges ce qui a dénaturé tout le conte.

de gemmes, de fourrures et de nourritures également à l'Orient n'est pas anodin : il peut se lire comme une source de rêves mais peut-on l'envisager aussi comme le signe d'une quête, d'une attirance pour l'Orient ?

Les vêtements faits à partir de plumages, de fourrures (comme dans le *Roman d'Eneas* ; vers 6228-6232 pour le chapeau d'Ulysse) ou bien les étonnants souliers faits de poisson de Camille font écho à d'autres symboles et d'autres caractères des personnages, qu'il serait intéressant de questionner. Le choix de porter des fourrures animales évoque la question de la magie mimétique (Caillois, 1938, p.106-107). Le code alimentaire de ces animaux qui font partie intégrante de la robe pourrait aussi donner des indications : si Erec est ce qu'il porte, par extension, la nourriture des berbiolettes, et notamment la référence aux épices (vers 6795), pourrait être aussi un symbole à comprendre. Le Moyen Age possède un langage symbolique qui lui est propre. L'imaginaire médiéval relève alors de cette couche de la signification des textes que ne connaissent pas les dictionnaires philologiques (Thomas, 1998, p.65).

En transposant les deux régimes et les trois structures de l'imaginaire isolées par Gilbert Durand (2004), il est possible de les adapter au vêtement (Monneyron, 2005, p.114). Ces vêtements que nous venons d'évoquer sont fabriqués à partir de fourrures ou de peaux animales ce qui renvoie symboliquement au temps et la mort (des animaux qui constituent leur fourrure) et donc relève du régime diurne tel que l'a défini Gilbert Durand. Ces vêtements rappellent par leur motif la peau d'une bête et peuvent convoquer indirectement « une symbolique thériomorphe significative des peurs humaines primordiales » (Monneyron, 2005, p.114). Ces fourrures sont sur un manteau, vêtement protecteur par excellence, vêtement d'apparat qui plus est, dans le cas d'Erec rentre alors dans les « structures à proprement parler schizomorphes » (op.cit.). On pourrait alors aussi se questionner sur « les gemmes et les pierres qui le parent » et qui se déploient dans le régime nocturne (Durand, 2004, p.250).

II.1.b Les habits offerts par l'ogre

Après que Marc a accepté de pardonner Yseut, Ogrin l'ermite se hâte d'aller au Mont lui acheter des vêtements.

Après achate ver et gris
Dras de soië, et porpre bis,
Escarlates et blanc chainsil,
Asez plus blanc que flor de lil,
Et palefroi souef anblant

Bien atornez d'or flanboiant.
Ogrins, l'ermite tant l'achate
Et tant acroit et tant barate
Pailles, vairs et gris et hermine
Que richement vest la roïne.²⁹³

On peut lire dans ce passage qu'il s'agit d'un ogre qui va chercher des vêtements dans un trésor qu'il a caché au Mont. Le nom de l'ermite fait penser à un ogre (Walter, 1990, p.209) et la réponse à cette question est dans la référence au « mythe gigantal utilisé par Béroul » (Walter, 2003, p.184) : Ogrin est un avatar de l'ogre qui cache ses immenses richesses au Mont. Rien n'est spécifié dans le manuscrit de Béroul concernant Tristan mais pourtant dans la version d'Eilhart d'Oberg²⁹⁴, l'ermite Ugrim n'habille pas Yseut mais Tristan :

« Tristrant manquait de vêtements, et Ugrim l'aida en lui donnant ce qu'il avait sur lui de pauvres habits de toiles, et ce dont il pouvait se passer. Tristrant se satisfait pleinement de ce qui, pourtant, n'était guère digne de lui ». (Marchello-Nizia, 1995, p.328)

On peut y voir une évolution du motif : nous n'avons plus l'évocation de l'ogre Ogrin mais bien un homme d'Eglise, un ermite vêtu fort pauvrement qui n'hésite pas à vêtir le chevalier déchu avec ses propres vêtements. L'auteur, de plus, souligne l'inadéquation entre le statut de Tristan et ces vêtements « peu dignes de lui » : on a bien dans cet exemple un aspect important du cadre social ; Tristan aurait dû manifester une forme de gêne à l'idée de porter des habits le déclassant socialement. Eilhart semble ainsi émettre une réserve vis-à-vis du héros qui continue de ne pas respecter les codes sociaux vestimentaires et il n'y voit pas une preuve d'humilité de la part de Tristan. En revanche, la magie est effacée au profit d'une vraie vision d'un ermite qui a perdu tout lien avec une figure ogresque.

II.2 Le gant venu du Nord

Uns ganz de voirre ai-je o moi,
Qu'el aporta o soi d'Irlande.
Le rai qui sor la face brande

²⁹³ Béroul vers 2735-2744 : Il y achète ensuite du vair et du petit-gris, des draps de soie et de la pourpre, de l'écarlate, de la toile blanche, plus éclatante que fleur de lys et un palefroi qui va doucement l'amble, tout harnaché d'or qui flamboie. L'ermite Ogrin en achète tant au comptant et à crédit, marchandant tellement de brocards, de vair, de gris et d'hermines qu'il peut vêtir somptueusement la reine.

²⁹⁴ Rien n'est dit au sujet des vêtements du retour dans la version de Gottfried de Strasbourg qui ne mentionne plus l'ermite.

Qui li fait chaut en vuel covrir²⁹⁵

Ainsi décide le roi Marc en trouvant les amants endormis : il laisse un de ses gants pour protéger Yseut d'un rayon de soleil. Mais, il ne s'agit pas de n'importe quels gants : ce sont ceux qu'Yseut a rapportés d'Irlande.

La plupart des éditeurs écrivent « *ganz de vair* » au lieu de « *ganz de voirre* » : la traduction alors serait un gant « fourré de vair », ce qui est cohérent d'ailleurs avec le vers 2075 qui fait référence au gant « *paré du blanc hermine* ». L'édition de la Pléiade choisit cette orthographe (Pléiade, 1995, p56). Cependant, Philippe Walter (1990, p.153) souligne que si, cette traduction peut paraître rationnelle elle cacherait une nouvelle approche du personnage complexe d'Yseut. Car, enfin, Yseut n'est pas une reine comme les autres : elle vient d'Irlande et s'apparente aux fées et ce gant de verre se révèle être la survivance d'un détail mythique.

Le verre est un motif très étonnant qui revient régulièrement dans les contes et, en se plaçant dans une attitude comparatiste, on peut mieux appréhender le motif du verre féerique. Le très célèbre conte de *Cendrillon* raconte comment la jeune fille est identifiée par ses pantoufles de verre (*glass slippers*). Ce soulier de verre sera un signe de reconnaissance pour désigner Cendrillon en tant que future reine comme dans d'autres cérémonies symboliques (Saintyves, 1990, p. 157) : le gant peut être aussi vu comme un signe de royauté que Marc rappelle à la reine en exil. Philippe Walter (op. cit. p.155) rappelle que le héros du conte « la bête à sept têtes » porte des souliers de verre bleu pour combattre le monstre ; le verre intervient aussi dans la thématique des montagnes de verre et de cristal dans plusieurs contes.

La référence au château de verre se retrouve dans d'autres contes, dans lesquels le palais est en glace car il est situé dans le Nord du Monde. Par exemple, les contes danois « *la Reine de neiges* » ou « *la Vierge des glaces* » racontent l'histoire de reines ou de fées qui vivent dans des châteaux de glace dans des pays de grand froid²⁹⁶. Le verre, la glace et

²⁹⁵ Bérout, vers 2032-36 : J'ai sur moi les gants de verre qu'elle apporta d'Irlande. Je veux en couvrir son visage à cause du rayon de lumière qui brûle son visage et lui donne chaud. Le terme revient à six reprises : Folie Tristan ms Oxford vers 884 ; ms Berne vers 216 ; Bérout vers 2032, 2038, 2042, 2075.

²⁹⁶ Dans « *la reine des glaces* », le miroir d'un diable se casse et des éclats vont dans le cœur et l'œil d'un petit garçon, Kay dont le caractère va changer du tout au tout. Il disparaît un jour et est capturé par la reine des neiges, laissant son amie de toujours, la petite Gerda, qui pour le retrouver devra braver le froid de l'arctique : il redeviendra lui-même après avoir rejeté le morceau de verre de son œil. L'association miroir et glace serait à explorer. Un autre conte « *La vierge des glaces* » raconte l'histoire d'une reine qui vit

le Nord sont alors associés dans un contexte de magie et d'initiation. Il y a là un rapport entre une fée (une reine, une vierge) et la glace qui devient sa demeure comme le palais de verre décrit par le fou Tristan. Cependant, la notion de froid intervient : la glace est corrélée à la neige, à des températures glaciales qui peuvent évoquer le château Irlandais d'Yseut, au Nord, lieu propice à l'initiation (Walter, 2004, p.134). Le fou Tristan veut emmener Yseut vivre dans un magnifique château dans les airs, nous dit-il :

« -Reis, fet li fol, la sus en l'air
Ai une sale u je repair.
De veir est faite, bele e grant :
Li solail vait mi raiant »²⁹⁷

Ce château « suggère la féerie de l'au-delà celtique » (op.cit. p.158).

Le gant de verre a été également mis pour protéger Yseut du soleil : soit. Mais, il ne faut pas se cantonner à cette volonté du roi d'améliorer le confort d'Yseut. Il est précisé qu'il protège Yseut du soleil, pour éviter qu'elle ne rougisse comme si le soleil pouvait représenter un danger pour la fée. On trouve cette allusion à la fois dans le *Tristan* de Bérout et dans les *Folies Tristan*. C'était au mois de mai, nous rappelle Tristan (*Folie Tristan de Berne*, vers 212) et un rayon de lumière tombe sur Yseut. Il explique mieux le geste du roi dans le manuscrit d'Oxford:

« Li reis prist le gant de sun poing
Et sur la face le vus mist
Tant suëf, ke un mot ne dist,
Kar il vit un rai de soleil
Ke out hallé et fait vermeil »²⁹⁸

Cette notion d'Yseut qui rougit peut-elle aussi se comprendre comme une allusion à la période de la Lune Rousse du mois de mai, quand on se souvient que le nain astrologue Frocin avait associé Yseut à l'astre nocturne ? On est toujours dans la période des saints de

au sommet des montagnes suisses. Le jeune Rudy lui a échappé de peu et, depuis ce jour, elle attend de pouvoir enfin l'étreindre pour lui donner un baiser mortel. Peuvent-elles ressembler à Yseut ? Cela se peut bien que le motif « ogresque » de ces reines des neiges qui capturent des jeunes enfants soit difficile à associer à Yseut, même s'il ne faut pas oublier qu'elle est la nièce du Morholt. A moins que l'on ne les rapproche de la mère d'Yseut. On retrouve l'association du mal, de la femme fée, du miroir et de la neige dans plusieurs histoires ou adaptations d'histoires. Citons par exemple, la Reine Blanche qui gouverne le pays de Narnia en ayant interdit l'arrivée du printemps et en le maintenant dans un hiver éternel (C.S. Lewis, *L'armoire Magique, Chronique de Narnia*, Tome 2,). La dernière adaptation cinématographique (2012) de Blanche Neige a pour titre original « Mirror, Mirror » et présente une reine dont le double se situe de l'autre côté d'un miroir : elle a imposé elle-aussi un hiver éternel et son lien avec la magie est symbolisé par une croissant de Lune. Les mythes trouvent ainsi de nouveau lieu d'expression.

²⁹⁷ Folie Tristan d'Oxford, vers 301-304 : « Sire, répond le fou, là-haut dans les airs, j'ai une grande salle où je demeure ; elle est faite en verre, superbe et immense. Le soleil y envoie ses rayons ».

²⁹⁸ Folie Tristan d'Oxford, vers 884889

glace avec notamment la fête de Saint Mamert : il est connu pour avoir introduit la fête des Rogations, qui peut se lire comme un rite agraire destiné à protéger les récoltes en cette période risquée (Walter, 2011, p.135). A Béziers, on fête Saint Marc le 25 avril et il est craint à cause de la grêle. Ce gant de verre pourrait-il être un signe météorologique de la venue possible du gel apporté à Yseut en période de Lune Rousse²⁹⁹ par le « saint grêleur » ; Tristan pourrait-il être associé alors à Saint Pancrace, le boiteux, qu'il figurera ensuite au Mal Pas ?

L'*estoire* oscille ainsi une nouvelle fois entre des descriptions rationnelles et des références mythiques que pouvait comprendre l'auditoire du XIIème siècle mais qu'il est nécessaire pour nous de préciser.

III Invisibilité et invincibilité

Le déguisement ou le changement de vêtements n'est pas anodin pour le comportement : il varie en fonction de ce que l'on porte. Le vocabulaire, l'attitude le langage sont en adéquation avec le vêtement. Le fait de mettre un vêtement permet d'endosser une fonction mais cela peut être aussi un mensonge : le vêtement donne à croire une apparence qui est fausse. C'est le cas des déguisements, des changements d'armure des chevaliers. Il est cependant un *mantel* donné par les fées qui révèle la vérité : dans le *Lai du Manteau mal taillié*, ce manteau, cadeau d'une fée, dévoile les femmes infidèles en se rallongeant ou en se raccourcissant selon les femmes qui le portent (vers 196-211, Kobble, 2005, p.61-62).

III.1 Un masque pour se protéger

Le Serment du Mal pas est un épisode important dans lequel tout est prémédité par Yseut qui a su organiser son serment de manière à être innocentée définitivement, du moins l'espère-t-elle. On le sait, elle a recommandé à Tristan de se déguiser en lépreux.

Vestu se fu de mainte guise :
Il fu en legne, sanz chemise
De let burel furent les cotes
Et a quarreus furent ses botes,
Une chape de burel lee
Out fait tallier, tote enfumee.

²⁹⁹ Nous nous interrogeons sur ce possible rapport d'Yseut aux récoltes. Rappelons-nous le rire étonnant de son double Yseut aux Blanches Mains : il a différentes interprétations dont une possible corrélation au rire de Déméter face à Baubo (Propp, 2004, p.381 et suiv et Olender, 1985). Cela relierait Yseut à une figure de déesse de la terre

Affublez se fu forment bien .³⁰⁰

Il se tient alors vêtu de manière pauvre, repoussante près du gué, alors qu'elle apparaît vêtue avec magnificence et provoquant l'admiration de tous :

La roïne out de soie dras :
Aporte furent de Baudas
Forré furent de blanc hermine,
Mantel, bliaut, tote li traïne.
Sor ses espales sont si crin,
Bendé a ligne sor or fin
Un cercle d'or out sor son chief
Qui empare de chief en chief
Color rosine, fresche et blanche³⁰¹

Ainsi à la laideur de Tristan répond la beauté d'Yseut qui va masquer son adultère sous sa fraîche blancheur (Béroul, vers 3911). Il nous semble possible que la tenue d'Yseut ne soit pas sans suggérer un certain pouvoir de magie, visant à endormir tout esprit critique :

La roïne out moult grant esgart
De ceux qui sont de l'autre part.
Li roi prisiè s'en esbahirent,
Et tuit li autre qui le virent.³⁰²

Le verbe *esbair* est très fort ; il a pour sens « action d'étonner, d'effrayer » (dictionnaire en ligne de F. de Godefroy). Yseut étonne et effraie et montre une certaine forme de sa figure de fée.

Mais ce passage au Mal Pas est aussi à travers les vêtements une vision de mythes plus anciens qui peuvent être oubliés ou mal compris : Tristan prend là une figure de passeur, d'autant qu'il reçoit des dons, symboliques, venant des rois, en échange de son aide pour la traversée du gué. Le public doit déjà repositionner les héros qui cachent la vérité sous un nouveau mensonge, puis au niveau de l'imaginaire ; il va être interpellé en fonction de mythes antérieurs à travers le déguisement de Tristan.

³⁰⁰Béroul vers 3567-3573 : Il avait revêtu de curieux vêtements. Il portait un habit de laine sans chemise ; sa tunique était en bure grossière et ses bottes étaient rapiécées. Il s'était fait tailler un manteau de bure grossière, tout noir de fumée. Il s'était fort bien déguisé.

³⁰¹Béroul vers 3903-3911 : La reine portait des vêtements de soie importés de Bagdad et fourrés de blanche hermine. Manteau et tunique avaient une traîne. Ses cheveux tombaient sur ses épaules, tressés avec des rubans en fil d'or. Un cercle d'or lui ceignait la tête et entourait complètement son visage rose au teint clair.

³⁰²Béroul, vers 3900-04 : La reine attirait les regards de tous ceux qui se trouvaient sur l'autre rive. Les nobles rois furent stupéfaits ainsi que tous ceux qui assistèrent à la scène.

Une fois qu'Yseut a prêté serment sur les reliques, un tournoi a lieu et là, Tristan et Governal se présentent au combat, le premier vêtu de noir, le second en blanc.

Coste, silie, destrier et targe
Out couvert d'une noire sarge,
Son vis out couvert d'un noir voile,
Tot ot covert et chief et poil³⁰³

Tristan ne sera pas reconnu malgré son *enseigne*³⁰⁴ : sous le couvert de son armure, il tue un des félons. Dans ce déguisement, il se rapproche des chevaliers de la Table Ronde qui combattent leurs ennemis sans révéler leur identité. A première vue, Tristan apparaît dans un déguisement de chevalier, il garde son statut social ; pourtant, ce qui est important, c'est le qualificatif *fae*³⁰⁵ qui le place finalement hors des codes de la société et renvoie une image féérique de Tristan : une forme de « contamination » féérique par Yseut s'est produite, elle a donné au chevalier, faute de royauté, une accession au statut de fée, comme elle lui a donné une connaissance des herbes ; il en résulte une aura de mystère voire de peur et sous-entend que Tristan est plus qu'un simple chevalier. La couleur noire (à ne pas associer au mal) de l'équipement de Tristan traduit la volonté de se cacher (Pastoureau, 1990) mais peut faire référence aussi à la nature mélancolique de Tristan.³⁰⁶

Quand Tristan est vêtu en fou, il peut avoir un discours criant de vérité, personne ne le reconnaît car il est protégé par son apparence de fol : le regard de l'autre glisse sur lui et on ne voit que des vêtements usagés et un teint noirci. Une ruse de Tristan fait rire mais pas à ses dépens. Il tend un piège aux félons qui tombent dans la boue. Ils sont tout boueux, tout le monde se moque d'eux. Il y a une sorte de réversibilité dans ce rire : le lépreux sale et mal vêtu est soutenu par le public, qui se moque au contraire des chevaliers alors qu'on devrait les plaindre. La boue, sur les vêtements des félons, montre la noirceur de leur âme. Le rire résulte d'une situation inattendue, d'un contraste. Mais la tromperie se referme sur les moqueurs qui ont entre leurs mains le chevalier banni et ne le reconnaissent pas.

³⁰³ Bérout vers 3999-4003 : Il avait recouvert cotte, selle, destrier et bouclier d'une serge noire et il avait voilé son visage de noir, tout était dissimulé la tête ainsi que les cheveux.

³⁰⁴ Le terme apparaît aussi dans les FTB vers 529 et est traduit en « signe de reconnaissance »

³⁰⁵ Yvain rencontre un chevalier *fae* à Barenton, qu'il tuera d'ailleurs dans un combat. Il reprendra son rôle quand il accueille Arthur et sa cour.

³⁰⁶ Dans cet épisode, il est accompagné de Governal : il aide Tristan et le soutient en toutes circonstances, participant aussi à sa vengeance contre les félons : il en tue dans la forêt du Morrois en lui coupant la tête ; ce geste est un motif qui renvoie à des significations dans la tradition celtique et que l'on retrouve dans d'autres œuvres médiévales (Walter, 200, p.112).

Cependant, Tristan se perd aussi dans cette « mascarade » car il ne peut prétendre à être reconnu comme chevalier sauf par son chien, Husdent. Son discours lui aussi se masque. Ainsi que le souligne Paul Zumthor : « Tristan joue la folie comme un rôle au point de déguiser son langage même, ce mentir-vrai, discours-masque dans l'énonciation duquel « je est un autre » [...]. Tout déguisement remplit ainsi normalement une fonction narrative forte » (1988, p13). On peut aussi penser à Graeland, qui ayant refusé les avances de la reine, devient pauvre : « il traverse tout le bourg, il avait revêtu une vieille pelisse trop longtemps portée. Ceux et celles qui l'apercevaient riaient et se moquaient de lui ; c'était bien là une conduite de petites gens, la délicatesse n'était pas leur fort. Graelent se souciait peu de ces regards » (Gaignebet, 1994, p.31)

Dans le corpus, le retour à la société passe par un habillement neuf ou en tous les cas conforme au regard que l'on attend du chevalier et de l'héroïne : Yseut revient habillé en reine après son exil dans la forêt. Yvain est habillé en chevalier par Laudine qui ne doit pas reconnaître le meurtrier de son époux : en tant que prétendant, il doit paraître à son avantage et comme un futur roi. Yvain est rhabillé par une fée après son épisode de folie. Les exemples tendent tous dans le même sens : après une épreuve ou une crise, le vêtement est un moyen de revenir dans la société en effaçant les signes de cette même crise ; tout le monde peut alors faire semblant de croire que tout revient à la normale. Il assure dans un sens une forme d'invisibilité et d'invincibilité à celui qui le porte : qui oserait huer Yseut en grande tenue de reine ? Qui pourrait donner de l'importance à Tristan et à ses paroles alors qu'il a l'apparence d'un fou ?

Le passeur ou l'homme sauvage est vêtu d'une peau de bêtes. La réticence à porter des peaux velues s'estompe avec le port des fourrures qui « sont civilisées, apprivoisées à la fois par leur richesse et par la manière dont elles apparaissent et sont détournées des regards [...] les peaux sont utilisées surtout pour doubler, fourrer des vêtements de drap. (Piponnier, p33). La frontière est infime entre l'homme sauvage et le roi : c'est un simple retournement de peau.

III.2 Le « gab » d'Alexandre

Alexandre vient d'être adoubé avec ses compagnons, mais il doit faire face très rapidement à une prise de décision pour vaincre ses ennemis : sa première ruse consiste à se déguiser en prenant les armures de ses ennemis :

« Chanjons, fet il, nos conuissances ;
Pernons les escuz et les lances
As traïtors que ci veons,
Ensi vers le chastel irons,
SI cuideront li traïtor
De nos que nos soiens des lor³⁰⁷ »

Le terme *Conuissances* (*connaissance*) est traduit par « marques » dans la Pléiade et par « ce qui nous fait reconnaître » dans l'édition des Lettres Gothiques. Il n'y a pas de magie dans cette démarche, le vêtement ou l'armure procure l'invisibilité et l'invincibilité : les gens se fient aux écus qu'ils croient être portés par leurs chevaliers et c'est suffisant pour eux.

Les gens del chastel monté furent
Et les escuz bien reconnurent
Et cuident que de lor soient³⁰⁸

L'emploi du verbe *cuidier* (vers 1953) est ici révélateur. *Cuidier* dans un emploi transitif signifie *tenir pour vrai, probable* mais il faut faire attention car employé à une personne autre que la première et, ou à un temps autre que l'indicatif présent, il peut rapporter une opinion que le locuteur estime fautive : le sens est alors de "croire à tort, s'imaginer". Dans le cas de Cligès, on est vraiment dans ce contexte : les occupants sont trompés et ont une vision qui est, en fait, fautive. Les chevaliers sont identifiés métonymiquement par l'écu. Le verbe *cuidier* montre la gêne des compagnons des chevaliers : ils sont pris au piège des déguisements, ne distinguent plus le vrai du faux et s'embourbent dans des interprétations. Quant à l'auditeur, il est pris dans le piège arachnéen tissé par le mythe et entretenu par le poète. Pour mieux tromper l'ennemi, l'attitude des soldats est de simuler, de faire semblant d'être abattus. Ils ne parlent pas. Le terme de ruse est dans le texte « *gab* » : la ruse, « la métis » d'Alexandre se traduit dans cet épisode qui l'élève au-dessus des autres chevaliers. Il a compris que le vêtement et l'apparence leur confère une forme d'invisibilité : les gens du château reconnaissent les armoiries et donc pensent reconnaître leurs chevaliers. Cette parade ne reste valable que si les chevaliers se taisent, sinon leurs voix les trahirait. Tristan, lui, est parvenu à contrefaire sa voix ainsi que son apparence lui permettant de parler à Marc dans les *Folies Tristan* : peut-on alors lire une supériorité de Tristan qui, au contact de la fée Yseut, a bénéficié de conseils et d'initiation magiques au contraire d'Alexandre ?

³⁰⁷ Cligès, vers 1833-1838 Changeons nos marques, fait-il, prenons les écus et les lances des traîtres qui gisent ici. Nous irons ensuite vers le château et les traîtres croiront que nous sommes des leurs »

³⁰⁸ Cligès, vers 1851-1853 Les occupants du château étaient montés aux créneaux du donjon et reconnurent parfaitement les écus. Ils croyaient voir revenir les leurs.

III.3 Devenir un roi

Tous les chevaliers de notre corpus sont prétendants à la royauté : tous n'y accéderont pas. En revanche, ils doivent tous passer par une phase d'initiation ou une quête qui leur permet de faire leurs preuves et d'accéder à la fonction royale. Leurs cheminements sont différents et surtout les combats qu'ils doivent mener, les aventures et les difficultés qu'ils rencontrent les amènent à adopter des comportements vestimentaires différents, inattendus même. Nous souhaitons croiser leurs déguisements, s'il en est, avec d'autres facteurs importants pour devenir roi et essayer d'en tirer quelques conclusions.

On pourrait presque dire qu'ils se ressemblent tous dans leur apparence si ce n'est que Cligès, Erec, Lancelot, Perceval, Yvain et bien sûr Tristan vont avoir une progression dans le roman avec des changements vestimentaires importants. Ils sont tous confrontés à une crise, une faute ou une faille où ils manquent à leur mission.³⁰⁹ Chacun va progresser pour tenter de résoudre cette crise, de passer son initiation à travers plusieurs étapes dans lesquelles ils changent ou non d'apparence et surtout prennent conscience de leurs noms. Il est important alors de différencier deux groupes de chevaliers : ceux qui connaissent leur lignée, leur origine et leur nom dès le début de l'aventure (Cligès, Yvain, et Erec) et ceux qui les découvriront au fur et à mesure de leur quête (Tristan, Lancelot et Perceval). Tristan, s'il connaît son nom, reste dans d'une certaine façon, incapable de se situer dans la lignée royale avec un doute obsédant sur une possible filiation incestueuse avec son oncle, le roi Marc. Quant à Lancelot et Perceval, la connaissance de leur nom va permettre de relancer l'action, avec une mise en évidence de leur individualité

Le tableau 12 présente ainsi pour les héros différents « poids » négatifs (signalés par un -) et positifs (signalés par un +) sur les diverses fonctions envisagées : reprenons les une à une. Tristan se déguise et cela a une connotation négative puisqu'il déchoit de rang social : le déguisement est une conséquence de son adultère et les choix d'apparence qu'il présente se rapportent toujours à ce péché ; malgré ses trois combats victorieux (Walter 2002, p.106-112) contre les monstres, la question de sa naissance, peut-être incestueuse, est aussi un point négatif qui l'empêche d'accéder à la royauté. De plus, ce déguisement ne l'aide pas toujours à rencontrer sa dame : Yseut n'a pas reconnu Tristan sous son masque de fol dans les *Folies Tristan*.

³⁰⁹ Héléne Bouget (p.83, 2007) fait cette remarque dans son article mais elle la réserve aux chevaliers Erec, Yvain et Perceval : il nous semble en revanche tout à fait possible d'étendre cette remarque à tous les chevaliers de notre corpus.

Cligès et Erec ont tout pour eux : une lignée reconnue, une fortune assurée, mais Cligès tombe amoureux de la femme de son oncle et Erec, après son mariage, est accusé de *récréantise* (ce qui peut ébranler sa popularité) : le premier, ne voulant pas être un « néo Tristan », a contourné le péché d'adultère surtout grâce à la ruse du couple « Thessala-Fénice ». Erec, aidé par sa femme, reconquiert son statut de chevalier et les deux peuvent accéder à la royauté sans avoir eu à se déclasser socialement ou à endosser des vêtements qui traduiraient des « péchés » non commis. L'aide de leurs amante et épouse est primordiale car, sans elles, la « rédemption » aurait été plus complexe. Le cas d'Yvain est plus délicat : il manque à sa parole et de ce fait devient fou et vit comme un homme sauvage. Il change de catégorie sociale et vit ainsi sous une forme de déguisement. Il sera sauvé par une « fée », aidé par le lion et finira par reconquérir sa femme et accéder ainsi à la royauté par le mariage. Lancelot, lui, est amoureux de la femme d'Arthur et s'il reste toujours vêtu en chevalier, il se dégrade en montant dans la Charrette (vers 320-338)³¹⁰ ; on propose de voir une forme de déguisement dans cet acte : en effet, il devient ainsi « déguisé » ou « assimilé » en personne ayant commis un vol, ou un meurtre ou perdu un combat.

Lancelot lutte alors entre le sentiment amoureux et l'ignominie : il accepte de monter dans la charrette, après une courte hésitation : il n'écoute pas la raison, ici l'honneur chevaleresque (Frappier, 1957, p.128). Le choix de Lancelot de monter dans la charrette le met au même niveau que tous ces gens précédemment décrits, déshonorés et privés d'audience : il perd son statut de chevalier en acceptant le marché du nain. En revanche, Gauvain, lui, refuse de monter et s'est d'ailleurs étonné du choix du chevalier. L'amour adultérin conduit Lancelot d'une certaine manière comme Tristan à perdre son statut social. La lignée de Lancelot et son amour pour Guenièvre ne lui permettent pas d'accéder à la royauté sauf à tuer Arthur ce qui n'est pas envisageable : le roman est inachevé et on ne sait donc rien de ses futures amours dans ce conte. Quant à Perceval, il est présenté en jeune homme *nice* au début du roman, au mépris de sa lignée chevaleresque ; il croit pouvoir être chevalier en prenant les armes Vermeilles et confond

³¹⁰ Lancelot, vers 320- 338 : On se servait alors des charrettes comme aujourd'hui on se sert des piloris et dans chaque bonne ville où l'on en compte maintenant trois mille, il n'y en avait qu'une en ce temps-là et elle était utilisée également comme le pilori, pour les gens convaincus de meurtre ou de vol, pour ceux qui avaient perdu un combat judiciaire pour les brigands et voleurs de grands chemins ; tout repris de justice était placé sur la charrette et promené par toutes les rues ; dès lors il était déshonoré, interdit d'audience à la cour et privé de toute marque d'estime et de sympathie.

paraître et être. Sa quête pour le Graal, après sa défaillance au château du roi Pêcheur, prévaut sur l'accèsion à la royauté.

	Tristan	Erec	Cligès	Yvain	Lancelot	Perceval
Déguisement	-	+	+	-	« - »	-
Généalogie	-	+	+		+	+
Amour	-	+	+	+	-	+
Popularité	+	+/-	+	+/-	+/-	+/-
Aide féminine	-	+	+	+	+	+
Combat	+	+	+	+	+	+
Potentiel accès à la royauté	NON	OUI	OUI	OUI	NON	NON

Tableau 12 : Approche de l'influence du déguisement sur l'accès à la royauté

Que peut-on en déduire ? Il nous semble que l'analyse du déguisement, au sens large, montre qu'il est un facteur essentiel de compréhension du comportement du héros : il révèle « ses péchés », ses faiblesses. En revanche, un héros, quel qu'il soit, qui transgresse une apparence ne peut accéder à la royauté sans une aide extérieure, souvent féérique d'ailleurs. L'aide d'Yseult la fée n'a pu suffire à aider Tristan car il subit aussi une filiation incestueuse et qu'il est un véritable héros au sens donné par Otto Rank (1983 p. 94) :

« le héros est l'enfant de parents des plus éminents ; c'est la plupart du temps un fils de roi ; sa naissance est précédée de difficulté comme la continence, ou une longue période de stérilité ou des rapports clandestins entre les parents à la suite d'interdits ou d'obstacles extérieurs [...], le nouveau-né est destiné à la mort ou à l'exposition, ; il est ensuite sauvé par des animaux ou des gens de basse condition ; enfin devenu grand, il retrouvera ses nobles parents, se venge de son père et d'autre part il est reconnu et parvient à la gloire et à la renommée ».

Ces critères sont réunis pour faire de Tristan un héros du fait de sa naissance extraordinaire³¹¹ et rappelle aussi qu'il est un fils de l'inceste (Walter, 1996, p.266). Les chevaliers de Chrétien n'ont pas cette origine tendancieuse : il peut être vraisemblable que

³¹¹ paragraphe I.1.a

Chrétien, qui connaissait l'histoire des amants, ait atténué et modifié certains aspects du mythe qui transparait dans les *Tristan* de Thomas et Béroul pour apporter un récit moins déstabilisant. Cependant, un épisode de Tristan dans le manuscrit de Thomas, le montre encore comme un paria : Brangien empêche Yseut de voir Tristan. Celui-ci se désespère et une nouvelle fois il s'est déguisé en lépreux (Thomas, ms Douce ; 504-516) mais il n'a pu voir la reine (Thomas, ms Douce ; vers 565-566). Il s'est donc réfugié sous un escalier et il dépérit (Thomas, ms Douce ; vers 604-608). Cet épisode peut évoquer la vie de Saint Alexis³¹² : il vit sous un escalier et n'est pas reconnu de sa famille sous ses habits de mendiants. Tous les jours, il voit pleurer ses parents qui ne savent pas où il vit, mais il ne leur révèle pas son identité. De nouveau, la présence de Dieu est soulignée comme pour rappeler que les amants ne sont pas abandonnés par le Christ. Mais, nous explique Philippe Walter, ces deux situations similaires sont aussi à examiner sous un angle mythologique : « le thème du paria (du porcher) s'inscrit dans un récit type du héros prédestiné à une élection royale » (Walter, 2006, p.63).

Les vêtements apparaissent dans le corpus liés à des déguisements mais pas à des métamorphoses comme dans le cas du loup-garou. La seule métamorphose concerne Philomena et elle est irréversible. Si le déguisement est bien une étape de transformation il ne concerne a priori que les vêtements et non la posture ou la voix sauf dans le cas de Tristan pour qui il peut apparaître comme un « degré zéro de la métamorphose ».

³¹² Il est fêté le 17 juillet, en période caniculaire.

Conclusion

Les fées et les chevaliers se sont habillés, dénudés, déguisés au gré des circonstances, de leur quêtes, à des moments de gloire, d'exil ou à leur mort. Les vêtements les ont aidés ou bien tués. Nous avons tenté de suivre les fils des tissus, à travers les textes, sans nous perdre dans les destins prévus par les Parques.

Dans ce voyage dans le temps et le vêtement, nous avons rencontré les mythes qui affleurent dans les textes ; pour tenter de les comprendre, nous avons pris en compte les différentes sciences humaines et le folklore. Il nous semble que le vêtement se révèle un immense creuset de compréhension pour l'aspect social, narratif et imaginaire de l'œuvre dans le sens où il ne peut être dé-corrélé du temps calendaire (imaginaire, païen ou bien chrétien). Les héros et héroïnes semblent plus faciles à comprendre, à saisir en tenant compte des détails vestimentaires que le poète veut bien nous livrer. Mais le tissu se révèle aussi la métaphore du métier d'écrivain et il faut lire entre les lignes de sa trame pour le comprendre.

Notre démarche s'est fondée sur une analyse volontairement minutieuse du vocabulaire en tenant compte de la fréquence d'utilisation des mots et de leur étymologie.

Nous avons ensuite abordé la problématique du vêtement en souhaitant nous placer dans une approche anthropologique et en incluant l'imaginaire de l'homme médiéval. Le vêtement relève d'un code social, d'habitudes qui se fondent sur le temps des fêtes, du loisir, de l'aventure. Il traduit aussi le système de pensée analogique du Moyen Age et relie les héros à leur signe astrologique et à leur santé. Tour à tour protecteur ou destructeur, l'habit fait partie intégrante du corps. Il est une forme de langage qui pallie au silence.

Le tissage et le fil sont fortement imbriqués dans l'imaginaire de la destinée, des fées ; cela se retrouve dans le corpus, à condition de décrypter les signes que les auteurs ont laissés, traces éparses de mythes sous-jacents. L'étude des contes permet de trouver des motifs qui peuvent les expliquer et cela montre, s'il en était besoin, toute la nécessité du comparatisme. Si, dans le corpus, les vêtements ne procèdent pas de la métamorphose, le déguisement a une place très importante : il est à la fois un « degré zéro de la métamorphose » et un procédé magique qui procure une forme d'invisibilité, d'invincibilité pour qui maîtrise la magie.

Nous avons abordé la question de l'homme androgyne que peut représenter Tristan : étant donné la ressemblance des portraits masculins et féminins (Colby, 1965), cette piste pourrait être considérée dans la suite du questionnement de Frédéric Monneyron (1994) sur « *le mythe de l'androgyne* ».

Tous les textes étudiés ont été inspirés par diverses sources et nous ne sommes pas revenu sur les questions traitées par les critiques sur la problématique de l'intertextualité ; en revanche, la variation de ces motifs entre les textes de la matière de Bretagne, dont se sont inspirés les auteurs médiévaux, et leurs propres écrits pourraient aboutir à des nouvelles indications.

Le vêtement au Moyen Age nous a livré quelques secrets à travers l'*estoire* de Tristan et des contes de Chrétien de Troyes. Nous avons eu la chance d'entendre la voix des conteurs résonner par-delà les siècles pour nous emmener retrouver les héros dans leurs aventures, leurs quêtes et leurs amours. Le temps s'est effacé et les vêtements ont pu, comme par magie, nous faire signe pour faire perdurer les mythes, décryptés ou à comprendre encore ; les fées peuvent de nouveau apparaître pour nous guider encore dans les secrets de la littérature et sur les voies de l'imaginaire.

Annexe 1 : Occurrences des termes étudiés

	<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Yvain</i>	<i>Perceval</i>	<i>Philoména</i>	<i>Béroul</i>	<i>Folie Tristan</i>	<i>Thomas</i>
<i>drap/dras</i>	v6729	v326	v1157	v827	v193	v951	Berne v 128	Turin v43
	v4334	v143		v1156	v1000	v1198	Berne v128	Douce v792
				v1603	v1005	v1647	Oxford v 179	Douce v1191
				v1611		v2736	Oxford v200	
				v1622		v3296	Oxford v201	
				v8452		v3299	Oxford v203	
				v1162		v3512	Oxford v754	
				v1164		v3690	Oxford v840	
				v1607		v3698		
						v3711		
						v3738		
						v3864		
						v3872		
						v3917		
						v4100		
						v4125		
						V4129		
<i>garnement</i>	v1544					v2985		v688
	v1836					v3528		
<i>vestemant</i>	v1356					v2009		
	v2381				v1003		v111	
<i>vesteure</i>					v1008			

Tableau 13 : Occurrences des substantifs génériques désignant le vêtement

<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>	<i>Tristan (Béroul)</i>	<i>Donnei des Amants</i>
v403	v854	v5204	v1152	v499	v1807	v65
v1370	v1151	v4322	v1209	v1165	v1995	
v2663	v1167	v4097	v1220	v1601	v3568	
v3928	v1185	v5428	v1475	v1952		
	v1603	v5422	v1162	v2737		
	v1612	v2981	v1966			
	v1634	v4390	v3143			
			v4587			
			v5549			

Tableau 14 : Occurrence du mot chemise dans le corpus

	Bliaut	Cape	chape	Cheinse	Cote	Mantel	Robe, Reube	Aumosniere	Ceinture Ceinturete
Erec et Enide	v1578		V6536	v405	v72	v1570	v402		
	v1623			v1075	v97	v1582	v405		
	v1930			v1621	v2664	v1616	v506		
	v1635					v1627	v1336		
	v1930					v3107	v1339		
						v6796	v1359		
						v6678	v1365		
						v1627	v1375		
						v96	v1560		
							v1562		
							v1565		
							v1569		
							v1572		
							v1630		
							v1641		
							v1818		
							v1854		
							v1980		
							v2073		
							v2464		
							v2593		
							v2625		
							v4615		
							v5223		
							v5230		
							v6452		
							v6657		
							v6728		
							v6784		
Cligès	v854					v313	v325		
	v4281						v1135		
Yvain					v4377	v230	v309	V1893	V1893
					v5204	v2715	v1884		
						v2976	v2636		
						v4374	v2976		
						v4738	v2988		
						v5430	v3008		
							v3026		
							v3029		

							v4096		
							v4367		
Lancelot	v4588				v4588	v1020	v6670		V4286
					v5549	v1026	v6684		V4296
						v1151			V4269
						v1664			
						v2074			
						v4589			
Perceval	v4390		V2945		v501	v1552	v1352	V551	V551
	v1798				v1604	v1779	v1424	V556	V2806
	v7250				v2804	v1952	v3091		V7257
					v3894	v3073	v3720		V5776
					v4542	v3894	v3736		
					v7912	v7913	v4540		
					v7886	v7914	v7912		
							v7953		
							v7964		
							v7980		
							v7993		
							v8265		
							v9175		
Guillaume d'Angleterre		V948			v152	v152	v1938	V728	
		V1487			v482	v3182	v3190		
		V1613			v504	v3236	v3206		
		V1620			v1503		v3223		
					v2809		v3233		
					v2843				
					v2872				
Béroul	v1146		V1254		v4000	v1981	v2887	V453	
	v2774		V2880			v2884	v3984		
	v3906		V2978			v3906			
			V3571						
			V3755						
			V3855						
			V3965						
			V4404						
			V4425						
Thomas									
ms Sneyd	v390								
	v392								
Folie Tristan Oxford	v644				v199	v478			

						v481			
	Folie Tristan Berne								
	Donnei						v222		
							v67		
						v51			

Tableau 15 : Occurrences des termes concernant les vêtements « faits pour être vus »

	<i>Erec et Enide</i>	<i>Yvain</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Perceval</i>	<i>Guillaume d'Angleterre</i>	<i>Bérout</i>	<i>Folie Tristan Oxford</i>
<i>chaucés</i>	v99	v2981	v3110	v1149		v3726	v24
	v1930			v502			
				v1602			
<i>sorchauz</i>						v3729	
						v4391	
						v4426	
<i>chauceure</i>			v5549				
<i>revelins</i>				v1160			
				v604			
				v1424			
<i>braies</i>		v2981		v500		v1810	
		v5423		v503		v2000	
				v1601			
<i>heuse</i>				v1612			
<i>housiaux</i>				v1623			

Tableau 16 : Occurrences des termes relatifs aux braies et aux chaussures

Annexe 2 : Liste complémentaire des occurrences

Les références données ci-dessous proviennent du « corpus de la littérature médiévale des origines au XV^eme siècle », en ligne de Garnier Flammarion. Le lien après connexion est : <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/>. Les occurrences de notre corpus ne sont pas citées à nouveau. Les références en page, en vers correspondent aux éditions précisées dans l'édition

I Occurrences du mot *Gonnelle*

Jean Bodel, *Chanson des Chanson des Saxons (La)*, (compos. 1175-1200), 1839 (1^{ère} éd. 1839) p. 167 :

« des oilz plore, q'an moille la gonnele. Oû que il voit Naymon ».

Christine de Pizan, *Dit de la Pastoure*, (compos. 1403), Œuvres poétiques de Christine de Pisan, 1891 (1^{ère} éd. 1891) p. 257 :

« N'orent pas gonnele a pointes »

Charroi de Nîmes, (compos. milieu XII^e), 1931 (1^{ère} éd. 1857), p. 33 :

« Li cuens Guillelmes vesti une gonnele De tel burel com il ot... ».

Milon d'Amiens, *Du Prestre et du Chevalier*, (compos. 1200-1249), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e s.*, 1877 (1^{ère} éd. 1756) , p. 68 :

« Cius saut tous seus en la gonnele ».

Raoul de Cambrai, (compos. vers 1200), 1882 (1^{ère} éd. 1840), p.59 :

« Il s'agenoille; vestue ot sa gonnele, Par grant amor li a dit ».

Raoul de Cambrai, (compos. vers 1200), 1882 (1^{ère} éd. 1840), p. 161 :

« le fent com .j. pan de gonnele ».

Roman de Renart, (compos. 1175-1250), 1882, 1885 (1^{ère} éd. 1756), p. 133 :

en nostre hostel
Li reverserons la gonnele.»
Or leur plaist auques la favele.

II Occurrence du mot *Tuniques*

Antoine de La Sale, *Le Petit Jehan de Saintré*, (compos. 1456), 1926 (1^{ère} éd. 1502-1513) / 1926 — p. 339 :

... Quant Madame eust les relicques baisees, et donné une chappe et les deux tunicques avec le garnement du grant autel, tout de fin velloux velluté cramoisy et tresrichement brochié d'or, elle s'en cuida retourner.

Première Continuation de Perceval, Manuscrit T, (compos. vers 1205-1210), 1949 (1^{ère} éd. 1866-1871), p.359 :

Une molt riche crois d'argent, Plaine de pierres prescieuses Molt riches et molt vertüeuses. Uns grans clers la crois soztenoit, Qui trestoz chargez en estoit; Sor une aube ot tunicle noble D'un chier drap de Coustantinoble. Après vit grant porcession De canoines tot environ, Qui trestuit revestu estoient; Riches capes de paille avoient.

Miracle de Robert le Dyable, (compos. avant 1339), *Miracles de Nostre Dame*, 1881 (1^{ère} éd. 1881), p. 12 :

L'ABBÉ Certes, je l'accors et le vueil. Venez, seigneurs, puis qu'il vous haitte: 260Vostre voulenté sera faitte. Or ça, vezci nostre tresor. Vezci premièrement draps d'or, Vezci chasubles et tuniques, Vezci, d'autre part, noz reliques Qui sont dignes et glorieuses, D'or et de pierres precieuses,

Molinet, *Mistere de Saint Quentin*, (compos. vers 1450), 1907 (1^{ère} éd. 1907), p. 12 :

GALERIEN Il le fault du tout advertir Et premierement luy vestir Robe de pourpre imperialle.
CONSTANTIN Vecy tunicque especialle, Tres singuliere et parcialle Pour la tourner habillement

Jeu d'Adam, (compos. 1146-1174), 1971 (1^{ère} éd. 1854), p. 17 :

...et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissemus locus videatur*. Tunc veniat Salvator indutus dalmatica et statuantur choram eo Adam, Eva. Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo] serico albo;

Roman de Thèbes, (compos. vers 1150), 1966, 1968(1^{ère} éd. 1890), p. 192 :

... vestent darmaires et tuniques
portent chasses et relique.

Annexe 3 : Occurrences du verbe adouber

Œuvre	Vers	Personnages	Dans de vêtements	Moment festif
<i>Erec et Enide</i>	Vers 6067	Le grand chevalier Neveu du roi Evrain	Pas de précisions	Dans un verger, devant de nombreux chevaliers
<i>Erec et Enide</i>	Vers 6653	400 chevaliers par le roi Arthur	oui	Oui : Couronnement d'Erec
<i>Cligès</i>	Vers 135	Son père souhaite adouber Alexandre qui refuse	Oui mais hors adoubement	Non (départ de Alexandre)
<i>Cligès</i>	Vers 1296	Arthur adoube Alexandre et ses compagnons : avant le combat	Alexandre a déjà des vêtements	Non
<i>Cligès</i>	Vers 4606	Armure reçue lors de son adoubement par l'empereur	oui	Pas de précisions
<i>Lancelot</i>	Vers 2258	Un jeune homme	non	non
<i>Perceval</i>	Vers 288	Le chevalier que Perceval rencontré dans la foret a été adoubé par Arthur	Oui (un hernois)	Pas de précisions
<i>Perceval</i>	Vers 465 Vers 469	Les frères aînés de Perceval sont adoubés le même jour (Roi d'Escavalon Et Ban de Gomoret)		
<i>Perceval</i>	Vers 6603	Des jeunes gens (événement hypothétique)	On ne sait pas	oui

Tableau 17 : Occurrences du verbe *adouber* dans le corpus

Bibliographie

I Œuvres littéraires

I.1 Le corpus

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1994.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560, traduction et notes par Charles Méla et Olivier Collet (trad.), Paris, Le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 2008.

Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, traduction de Michel Rouse, Paris, Garnier Flammarion, 1990.

Tristan et Yseut les premières versions européennes, Christiane Marchello-Nizia (dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1995.

Tristan et Iseut, les poèmes français, La saga norroise, Philippe Walter (éd.) et Daniel Lacroix, Livre de Poche, Lettres Gothiques, Paris, 1989.

I.2 Autres œuvres

Les quatre fils Aymon ou Renaud de Montauban, Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat (ed. trads.) Paris, Gallimard, 1983.

Le lai du cor et Le manteau mal taillé : les dessous de la Table ronde, Nathalie Koble (ed., trad), Paris, Editions rue d'Ulm, 2005.

Textes mythologiques irlandais I. Volume I, Christian-J. Guyonvarc'h (trad.), Rennes, Ogam Celticum, 1980.

Les quatre branches du Mabinogi : et autres contes gallois du Moyen Âge, Pierre-Yves Lambert (trad.), Paris, Gallimard, 1993.

Le cycle de Guillaume d'Orange, Dominique Boutet (ed, trad), Paris, Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 2009.

Le roman de Renart, Jean Dufournet (ed), Paris, GF Flammarion, 1985 (deux tomes).

Mille ans de contes, Tome 2, Paris, Milan, 2000.

Contes de Grimm, Gründ, Paris, 1995.

MARIE DE FRANCE, *Lais de Marie de France*, Laurence Harf-Lancner (trad.), Paris, Librairie générale française, 1990.

OVIDE, *Les métamorphoses*, Georges Lafaye (trad.), Tome 2, VI-X, Paris, les Belles lettres, 1976.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, J. Trabucco (trad.), Paris, GF Flammarion, 1964.

SAINT AUGUSTIN, "*De civitate Dei*" (*La cité de Dieu*), Louis Moreau (trad.), Jean-Claude Eslin (révision), Paris, Éd. du Seuil, 1994, 3 vol.

VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, traduction de J.B.M. Roze, Paris, Flammarion, 1993.

I.3 Editions numériques

Corpus de la littérature médiévale des origines au XVème siècle ; Garnier Flammarion.

<http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>

II Dictionnaires

BOSSUAT Robert, PICHARD Louis, RAYNAUD DE LAGE Guy, *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen âge*, revu mise à jour, sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1994.

BRUNEL Pierre (dir), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éd. du Rocher, 1999.

BRUNEL Pierre, VION-DURY Juliette (dir), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, WALTER Philippe (dir), *Questions de mythocritique, dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

ENLART Camille, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Tome III, Le costume*, Paris, A. Picard, 1916.

GAUVARD Claude, LIBERA Alain de, ZINK Michel *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2004.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

PERSIGOUT Jean-Paul, *Dictionnaire de mythologie celtique*, Paris, Imago, 2009.

PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2009.

RICOLFIS Jean-M., *Celtes et Gaulois : croyances et cultures T1*, Paris, CRD, 1984.

RICOLFIS Jean-M., *Celtes et Gaulois : croyances et cultures T2*, Paris, CRD, 1984.

REY Alain (dir), *Dictionnaire historique de la langue française contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2010 (2 volumes).

REY Alain (dir), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2005 (4 volumes).

TOBLER Adolf, LOMMATZSCH von Erhard *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin Weidmannsche, 1925-1936, Wiesbaden, 1954 - 12 vol.

VAUCHEZ André (dir), VINCENT Catherine, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen âge*, Paris, Éd. du Cerf, 1997.

VIOLLET LE DUC Encyclopédie médiévale, refonte du dictionnaire raisonné de l'architecture réalisée par Georges Bernage, Inter-livre, 1995-1996

WARTBURG Walter von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, Bâle, Zbinden, (24 volumes), 1967.

WARTBURG, Walter von et BLOCH Oscar, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, (2 volumes), Paris, Presses universitaires de France, 1975.

Dictionnaires disponibles sous internet

Dictionnaire du Moyen Français (DMF), version 2010. ATILF CNRS - Nancy Université. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.

Trésor de la Langue Française informatisée TLFi ATILF CNRS, Nancy Université. Site internet : <http://www.atilf.fr>

GODEFROY (de) Frédéric, « *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe* » disponible en ligne dans la base corpus de la Bibliothèque universitaire Stendhal

Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes : dernière mise à jour : lettre K, mars 2011,

http://atilf.atilf.fr/gsouvey/scripts/dect.exe?CRITERE=PR_LEXIQUE;OUVRIR_MENU=MENU_ACCUEIL;s=s115b1c3c;ISIS=isis_dect.txt;s=s115b1c3c;;LANGUE=FR;ISIS=isis_dect.txt (KUNSTMANN Pierre)

III Ouvrages critiques.

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie : problème XXX*, 1, Jackie Pigeaud (ed. trad.), Eds Payot-Rivages, Paris, 2006.

ÁLVARES Cristina, AMERICO Diogo, « La demoiselle de Norison: la fin du monde où l'on croyait aux fées », publié dans *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (Senefiance,33), 1993, p. 9-22.

ARIBAUD Christine, MOUYSSSET Sylvie (eds.), *Vêtire et pouvoir: XIIIe-XXe siècle*, actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001, Centre universitaire d'Albi, organisé par le laboratoire FRAMESPA, Université Toulouse-le Mirail, Toulouse, FRAMESPA, 2003.

ARIBAUD Christine, « La chasuble et ses pouvoirs : le visible et l'invisible » publié dans *Vêtire et pouvoir : XIIIe-XXe siècle* (actes du colloque des 19 et 20 octobre

2001, Centre universitaire d'Albi), Christine Aribaud et Sylvie Mouysset ed.), Toulouse, FRAMESPA, 2003, p.21-34.

BAKHTINE Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.

BAUMGARTNER Emmanuelle, HARF-LANCNER Laurence (eds), *Images de l'Antiquité dans la littérature française : le texte et son illustration*, actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII, les 11 et 12 avril 1991, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993.

BARIL Agnés, *Chrétien de Troyes, Perceval ou Le conte du Graal (d'après l'éd. de Félix Lecoy) : commentaire grammatical et philologique des vers 1301 à 3407 : préparation à l'épreuve d'ancien français*, Paris, Ellipses, 1998.

BARNAY Sylvie, « Une apparition pour protéger », publié dans *Cahiers de recherches médiévales*, 8, 2001, mis en ligne le 13 mars 2008, consulté en août 2011, URL : <http://crm.revues.org/378>.

BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris, Points, 1963.

BARTHES Roland « Histoires et sociologie du Vêtement », publié dans *Annales ESC*, 12ème année, 1957, p430-441.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Editions du seuil, Paris, 1981.

BARTHOLEYNS Gil, « Introduction », *Civilisations*, 59-2, 2011, document 1, mis en ligne le 01 July 2011, URL : <http://civilisations.revues.org/pdfindex2567.html>

BATANY Jean, « le manuscrit de Béroul, un texte difficile et un univers qui dérange » publié dans *La légende de Tristan au Moyen-âge*, actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982, Université de Picardie, Centre d'études médiévales (D. Buschinger ed.), Göppingen, Kümmerle, 1982, p.35-49.

BERCHTOLD Jacques, « L'échiquier et la harpe » publié dans *Médiévales*, N°11, 1986, A l'école de la lettre, p. 31-48, consulté en août 2010, url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1986_num_5_11_1038

BETTINI Maurizio et SPINA Luigi, *Le mythe des Sirènes*, Jean Bouffartigue (trad.), Paris, Belin, DL 2010.

BLANC Odile, «Le manteau, vêtement de l'autorité » publié dans *Vêtire et pouvoir: XIIIe-XXe siècle*, (actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001, Centre universitaire d'Albi), ARIBAUD Christine, MOUYSSSET Sylvie (eds.), Toulouse, FRAMESPA, 2003.

BLANC Odile, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, 2009.

BLANC Odile (ed), *Textes et textiles du Moyen âge à nos jours*, Lyon, ENS éd. Institut d'histoire du livre, 2008.

BOHN Cornelia, « Le vêtement comme medium », publié dans *Images de l'Antiquité dans la littérature française : le texte et son illustration*, BAUMGARTNER Emmanuelle, HARF-LANCNER Laurence (eds) actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII, les 11 et 12 avril 1991, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p.190-204.

BOREL France, *Le vêtement incarné, les métamorphoses du corps*, Paris, Pocket, coll. «Agora », 2006.

BOUET Pierre, *Le Fantastique dans la littérature latine du Moyen-Âge : la Navigation de saint Brendan (œuvre anonyme du IXe siècle) : recherche pédagogique*, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1986.

BOUGEY Hélène, « *Li Chevaliers as deus espees* : la fabrique ratée d'un personnage » publié dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Façonner son personnage au Moyen-Âge*, actes du 31e Colloque du CUERMA, 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, Sénéfiance n53, 2007, p.76-86.

BLOCH Marc, *La société médiévale*, Paris, Alban-Michel, 1989.

BURGESS Glyn Sheridan et CURRY, John L., « Berbiolete and Dindialos: animal magic in some twelfth century garments », *Medium aevum*, vol. 60, 1991, p. 84-92.

BUSCHINGER, Danielle, « Le "nu" dans quelques textes médiévaux allemands » publié dans *Le nu et le vêtu au Moyen âge XIIe-XIIIe siècles* », actes du 25e Colloque du

CUERMA, Aix-en-Provence , Publications de l'Université de Provence, Sénéfiance, 2001 p.203-216.

BRIL Jacques, *Origines et symbolisme des productions textiles : de la toile et du fil*, Clancier-Guéraud, 1984.

BRUSAEGAN Rosanna, « La Folie de Tristan, : de la loge de Morrois au palais de verre » publié dans *La légende de Tristan au Moyen-âge*, actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982, Université de Picardie, Centre d'études médiévales (D. Buschinger ed.), Göppingen, Kümmerle, 1982, p.50-60.

CAILLOIS Roger, *Babel*, précédé de *Vocabulaire esthétique*, Paris, Gallimard, 1996.

CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Le monde des métiers au Moyen Age, Artisans et marchands*, Rennes, Editions Ouest France, 2010.

CAZENAVE A, « La coiffure comme marque d'identité » publié dans *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, actes du 28e colloque du CUERMA, 20, 21 et 22 février 2003, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

CHAUSSON François, INGLEBERT Hervé (ed.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen-Âge*, Paris, Picard, 2003.

CHOCHEYRAS Jacques, « *La vie de Saint Gilles et le trafic maritime à l'époque du Tristan de Béroul* » Romania, Tome 113, 1992-1995, n°3-4, p383-400.

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

CLAMOTE CARRETO Carlos F., « *Plastica Dei* et rhétorique du corps. Écritures de l'apparence au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles) », *Apparence(s)* 2008, mis en ligne le 28 août 2008, Consulté le 10 décembre 2011. URL : <http://apparences.revues.org/index403.html>.

COLBY Alice M, *The portrait in twelfth-century French literature: an example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

COMBES Annie, « *Comme un rêve de pierre : l'imaginaire de la sculpture dans le portrait médiéval* » publié dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Façonner son personnage au Moyen-Âge*, actes du 31e Colloque du CUERMA, 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, Sénéfiance n53, 2007, p.123-134.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Façonner son personnage au Moyen-Âge*, actes du 31e Colloque du CUERMA, 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, Sénéfiance n53, 2007.

CURTIUS Ernst Rober, *Littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Brejoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

De CARNE Damie, « Construction concurrentielle du personnage romanesque : trois exemples tirés du roman médiéval » publié dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Façonner son personnage au Moyen-Âge*, actes du 31e Colloque du CUERMA, 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, Sénéfiance n53, 2007, p. 87-97.

DE GENDT Anne-Marie, *L'art d'éduquer les nobles damoiselles:le Livre du chevalier de la Tour Landry*, Paris, H. Champion, 2003.

De MANDACH André, «Le berceau des amours splendides de Tristan et Iseut » publié dans *La légende de Tristan au Moyen-âge*, actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982, Université de Picardie, Centre d'études médiévales (D. Buschinger ed.), Göppingen, Kümmerle, 1982, p.7-34.

DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*, G.P. Maisonneuve et Larose Paris, 2002.

DELORT Robert, *La vie au Moyen Âge*, Paris, Points, 1972.

DEMOUY Patrick, « Les archevêques de Reims et les foires (XIème-XVème siècles) » dans *Le marchand au Moyen âge*, XIXe congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Paris, Saint-Herblai, S.H.M.E.S, Cid éditions 1992, p.81-94.

DENOYELLE Corinne, « Les bergers: des ermites carnavalesques. Étude pragmatique du discours des bergers dans quelques textes narratifs courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Cahiers de recherches médiévales*, 10, 2003, p. 143-154.

DUBOIS Marie Claude, «La maison fermée de Tolède », publié dans *Celtitudes Médiévales*, IRIS, n°29. 2005, p.1791-183.

DUBY Georges, *Dames du XII^e siècle, 1- Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995.

DULAC Liliane, « Peut-on comprendre les relations entre Érec et Énide? », *Le Moyen Âge*, 1994, n° 1, p. 37-50.

DUMEZIL Georges, *Du mythe au roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie général*, Paris, Dunod, 1992.

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 2008.

ECCO Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.

FARAL Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, H. Champion, 1962.

FLORI Jean, « Sémantique et société médiévale. Le verbe adouber et son évolution au XII^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 31^e année, N. 5, 1976. p. 915-940. doi : 10.3406/ahess.1976.293759

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1976_num_31_5_293759 , Consulté le 02 août 2011

FOVIAUX Jacques, *De l'Empire romain à la féodalité*, Tome 1, Paris, Economica, 1993.

FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal : étude sur "Perceval ou le Conte du Graal"*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972.

FRAPPIER Jean, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1969.

FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1957.

FRAZER James George, *Le rameau d'or*, 4 volumes, Paris, R. Laffont, 1988.

FRITZ Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen âge : XIIe-XIIIe siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope*, Paris, Ed. du Seuil, 2009.

GAIGNEBET Claude et LAJOUX Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

GAIGNEBET Claude, *Lettre à Julien sur Rabelais et le "Tiers Livre" et le Jeu de l'Oie* Tours, Lume, 2007.

GAIGNEBET Claude, REGNIER-BOHLER Danielle (trad.) *Le cœur mangé : récits érotiques et courtois des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Stock, 1994.

GAIGNEBET Claude, *A plus hault sens: l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

GAIGNEBET Claude, *Le Carnaval*, (texte établi par Marie-Claude Florentin), Paris, Payot, 1974.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen âge*. I, Paris, le Léopard d'or, 1982.

GERSCHEL Lucien, « Couleur et teinture chez divers peuples indo-européens, » publié dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 21e année, N. 3, 1966, p. 608-631. Consulté en mai 2011.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1966_num_21_3_421399;

GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Paris, Editions Grasset, 1982.

GODELIER Maurice, *L'énigme du don*, Paris, Flammarion, 2008.

GONTERO Valérie, *Tracription du Lapidaire de Jean de Mandeville, version électronique en ligne* <http://gsite.univ-provence.fr/gsite/Local/cuerma/dir/user-1086/Gontero-lapidaireFV.pdf>. Consulté 26/09/10.

GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers, XIIIe-XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1992.

HARF-LANCNER Laurence, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen âge*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles n°28, 1985.

HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au Moyen âge: Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, H. Champion, 1984.

HAULOTTE Edgar, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966.

HERTZ Robert, *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*, Paris, F. Alcan, 1928.

HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Yves Hersant (eds.), Ed Rivages, Paris, 1989.

HOEPFFNER Ernest, « La *Philomena* de Chrétien de Troyes », *Romania*, 47, 1931, p. 13-74.

HOEPFFNER, Ernest, « Chrétien de Troyes et Thomas d'Angleterre », *Romania*, 55, 1929, p. 1-16.

HUCHET Jean-Charles, Les masques du clerc (Le Tristan de Béroul), publié dans *Médiévales*, N°5, 1983, Nourritures, p. 96-116. Consulté en aout 2010.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1983_num_2_5_942

HUCHET Jean-Charles, *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

JAKOBSON Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Flammarion, 1980.

JOINVILLE, *Vie de Saint Louis*, Jacques Monfrin (ed. trad.), Paris, Librairie générale française, 2002.

JOLIVET Sophie, *Le vêtement au Moyen Age*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, n°7, 1998, p. 101-136.

JOLLES André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

JONIN Pierre, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIIe siècle : étude des influences contemporaines*, Gap, Ophrys, 1958.

KELLY Douglas, « La conjointure de l'anomalie et du stéréotype », publié dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, article en ligne mis en ligne le 15 décembre 2010. URL : <http://crm.revues.org/2648>.

LABBE Alain, «Le vêtement déchiré et l'ensauvagement par la forêt dans quelques textes médiévaux.» publié dans *Le nu et le vêtu au Moyen âge ,XIIe-XIIIe siècles* , actes du 25e Colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, Sénéfiance, 2001, p.203-216.

LAROQUE François, « Avatar ou signature de l'être : Shakespeare ou le costume de scène » publié dans MONNEYRON Frederic (dir.), *Le vêtement*, actes du Colloque tenu durant l'été 1998 au château de Cerisy, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2001, P.90-115.

LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux : essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

LECOUTEUX Claude, *Fées, sorcières et loups garous au Moyen âge : histoire du double*, Paris, Imago, 2001.

LEENHARDT Maurice, « Pourquoi se vêtir ? », *Journal de la Société des océanistes*, N°58-59, Tome 34, 1978, p.3-7.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript>.

LE GOFF Jacques, *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.

LE GOFF Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.

LE-GOFF Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion, 2009.

LE-GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Quarto Gallimard, 1999.

LE-GOFF Jacques, *Le Moyen Âge en image*, Edition Hazan, 1995.

LE-GOFF Jacques, *A la recherche du Moyen Âge* (avec la collaboration de Jean-Maurice de Montrémy.) Paris, L. Audibert, 2003.

LE-GOFF Jacques, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le roi*, Paris, Gallimard, 2004.

LE-GOFF Jacques, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2011.

LE-GOFF Jacques, *Le Moyen âge et l'argent : essai d'anthropologie historique*, Paris, Perrin, 2010.

LE GOFF Jacques, « Le rire dans la société médiévale » dans *Un autre Moyen Âge*, Quarto Gallimard, 1999.

LE GOFF Jacques, « Une enquête sur le rire », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 52e année, N. 3, 1997, p. 449-455.

LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, L. Levi, 2003.

LE GOFF Jacques, « Codes vestimentaires et alimentaires dans *Erec et Enide* » dans *Un autre Moyen Âge*, Quarto Gallimard, 1999, p.615-634.

LE GOFF Jacques, « Lévi-Strauss en Brocéliande » dans *Un autre Moyen Âge*, Quarto Gallimard, 1999, p.581-614.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale, avec 13 schémas dans le texte*, Paris, Plon, 1996.

LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques. [4], L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1995.

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales, XIe-XVe siècle*. [I], Paris, Presses universitaires de France, 1996.

MATORE Georges *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

MATORE Georges, *La méthode en lexicologie*, Paris, M. Didier, 1953.

MITTERAUER Michael, « La continuité des foires et la naissance des villes », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28e année, N. 3, 1973. p. 711-734.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1973_num_28_3_293376; Consulté le 08 août 2011.

MONNEYRON Frédéric, *La mode et ses enjeux*, Paris, Klincksieck, 2005.

MONNEYRON Frédéric, *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

MONNEYRON Frederic, *Vêtement et Littérature*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « études », 2001.

MONNEYRON Frederic (dir.), *Le vêtement*, actes du Colloque tenu durant l'été 1998 au château de Cerisy, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2001.

MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme romantique*, Paris, Ellug, 1994.

MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme romantique : du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.

NOACCO Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XIIIe et XIIIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

OLENDER Maurice, « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques », publié dans *Revue de l'histoire des religions*, T202 n°1, 1985. p.3-55, consulté en ligne le 8/01/2011, //www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1985_num_202_1_2785.

OLLIER Marie-Louise, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale : études recueillies et éd. Par M.L. Ollier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, 1988.

OWEN-HUGHES Diane, "Les modes" publié dans « *Histoires de femmes en Occident – Moyen Âge* » Tome 2 le Moyen Âge DUBY Georges, PERRON Michèle, KLAPISCH-ZUBER Christiane (dir) Paris, Plon, 1991.

OTT André, *Etude sur les couleurs en vieux français*, Paris, E. Bouillon, 1899.

PAJON Patrick « De la co-naissance à l'in-formation ; quand l'intelligence vient au miroir » ; communication orale dans le colloque « Le miroir », 12 et 13 mars 2012, Grenoble.

PASTOUREAU Michel, "La couleur et l'historien" publié dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge : teinture, peinture, enluminure : études historiques et physico-chimiques*, colloque international du CNRS, Paris : Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1990.

PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

PASTOUREAU (Michel dir), *Le Vêtement : histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, le Léopard d'or, 1989.

PASTOUREAU Michel, « L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme » publié dans *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1989, tome 147, p.203-230. En ligne http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535

PASTRE Jean-Marc, « Entre émotion esthétique, expérience spirituelle et construction intellectuelle : les oiseaux dans la matière médiévale de Tristan » publié dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Age* (Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, eds.), Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (Senefiance, 54), 2009, p.247-259.

PEACOCK John, *Le costume occidental: de l'Antiquité à la fin du XXe siècle*, Frédéric et Marjorie Bellay (trad.), Paris, Thames et Hudson, 2003.

PELLEGRIN Nicole, « les habits neufs de l'impératrice » publié dans *Vêtue et pouvoir : XIIIe-XXe siècle* (actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001, Centre universitaire d'Albi), Christine Aribaud et Sylvie Mouysset ed.), Toulouse, FRAMESPA, 2003, p.15-20.

PERRIN Joël et VASCO ROCCA Sandra (dir), *Thesaurus des objets religieux: meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, Edition du Patrimoine, 1999.

PIPONNIER Françoise et MANE Perrine *Se vêtir au Moyen âge*, Paris, A. Biro, 1995.

PIPONNIER Françoise, « À propos des textiles anciens, principalement médiévaux », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 22e année, N. 4, 1967. p. 864-880.

doi :10.3406/ahess.1967.421579

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1967_num_22_4_421579, Consulté le 08 août 2011

PLANCHE Alice., « Les robes de rêves » publié dans les *Cahier du léopard d'or, le vêtement* (Le leopard d'or), 1989, p.73-91.

PLET Françoise « Yseult est elle une vraie blonde ? » publié dans *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, actes du 28e colloque du CUERMA, 20, 21 et 22 février 2003, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

POMEL Fabienne. « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque » publié dans *Le nu et le vêtu au Moyen âge ,XIIe-XIIIe siècles*, actes du 25e Colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, 2001, p306.

POITRAL Sophie, « Des apparences fantasmées dans les fabliaux érotiques », *Apparence(s)*, 2008, mis en ligne le 28 août 2008, Consulté le 10 décembre 2011. URL : <http://apparences.revues.org/index413.html>.

POIRION Daniel, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

POSSAMAI-PEREZ Marylène, « La figure de l'oiseau dans l'Ovide moralisé », publié dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Age* (Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, eds.), Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (Senefiance, 54), 2009, p.269-283.

PROPP Vladimir, « Le rire rituel dans le folklore verbal », publié dans *IRIS*, N°27, Grenoble, 2004, p.381-397.

QUIGNARD Pascal, *Petits traités I et II*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1997.

RACINE Pierre, «Le marchand, un type de la société médiévale » dans *Le marchand au Moyen âge* , XIXe congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Paris, Saint-Herblai, S.H.M.E.S, Cid éditions 1992, p.1-9.

RATHBONE GODDARD Eunice, *Women's costume in french texts of the eleventh and twelfth centuries*, Paris, PUF, 1927.

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Edition du seuil, 1976. ROZOUUMIAK Elena, *Les vêtements et la coiffure dans les romans français des XIIIe et XIVe siècles : étude lexicologie, de critique littéraires et d'histoires ses sensibilités médiévales'* Thèse, sous la direction de Ph.Menard, Sorbonne, Paris 2006 disponible sous <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr>

ROCHE-BERNARD Geneviève, FERDIERE Alain, *Costumes et textiles en Gaule romaine*, Paris, Éd. Errance, 1993.

SAINTYVES Pierre, *L'astrologie populaire : étudiée spécialement dans les doctrines et les traditions relatives à l'influence de la lune : Essai sur la méthode dans l'étude du folklore des opinions et des croyances*, Paris, É. Nourry, 1937.

SAINTYVES Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires*, Genève, Paris, Slatkine, 1990.

SARGENT, Barbara N., « L' « autre » chez Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 10, 1967, p. 199-205.

SCHEID John et SVENBRO Jesper, *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Ed. Errance, 2003.

SHIRT D.J, *The old french Tristan poems: a bibliographical guide*, Londres, Grant et Cutler LTd, 1980.

SCHNEIDER Monique, « La peau et le partage sexué » publié dans MONNEYRON Frederic (dir.), *Le vêtement*, actes du Colloque tenu durant l'été 1998 au château de Cerisy, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2001, p.29-41.

SPERBER Dan, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

SOT Michel, BOUDET Jean-Patrice, GUERREAU-JALABERT Anita, *Histoire culturelle de la Franc- 1, Le Moyen Age*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), Paris, Ed. du Seuil, 2005.

TANASE Gabriela *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale, XIIIe-XVe siècles*, Paris, H. Champion, 2010.

THOMAS Joël (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

VASSAUX Daniel, « Rêves, messages prophétiques et langage d'oiseaux » publié dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Age* (Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, eds.), Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (Senefiance, 54), 2009, p.283-295.

VELAY-VALLANTIN Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

VENIEL Florent, *Le costume médiéval : la coquetterie par la mode vestimentaire : XIVe et XVe siècles*, Jacques Labrot, Véronique Montembault (collab.), Bayeux, Heimdal, 2008.

VERDUN Jean, *S'amuser au Moyen Age*, Paris, Points, coll. «Points histoire », 2003.

VILLETTE Jean, *Les vitraux de Chartres*, Hachette, 1967.

WALTER Philippe, *Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Paris, Imago, 2011.

WALTER Philippe, *Arthur : l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002.

WALTER Philippe, *Canicule : essai de mythologie sur "Yvain" de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

WALTER Philippe, *Le gant de verre, le mythe de Tristan et Yseut*. La Gacilly, Artus, 1990.

WALTER Philippe, *Tristan et Iseut , le porcher et la truie*, Paris, Imago, 2006.

WALTER Philippe, *Perceval: le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 2004.

WALTER Philippe, *La mémoire du temps : fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu* Paris, H. Champion, 1989.

WIRTH Jean (intr.), *Le corps et sa parure (The body and its adornment)*, Firenze, Sismel, Ed. del Galluzzo, 2007.

WOLF-BONVIN Romaine, *Textus: de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le bel inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris : H. Champion, 1998.

«Un vêtement sans l'être : la chemise.» , Senefiance, *Le nu et le vêtu au Moyen âge , XIIe-XIIIe siècles*, actes du 25e Colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence , 2-3-4 mars 2001.

ZANGGER Kurt, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français : attestés dans des textes français, provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Bienne, Schuler, 1945.

ZUMTHOR Paul « *Le masque du poète* » publié dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale: études* (recueillies et éd. par M.L Ollier), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, J.Vrin, 1988.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, ed PUF, 1992

ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Edition du seuil, 1987.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale* Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ZUMTHOR Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

III.1 Catalogue d'expositions

Icône de Mode, exposition du 4 novembre 2011 au 25 mars 2012, Musée des tissus de Lyon, Catalogue de l'exposition, «», édition Livres EMCC, 2012.

Les Très Riches Heures du Duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle : exposition du 31 mars au 2 août 2004, Musée Condé, Château de Chantilly, textes de Patricia Stirnemann, Inès Villela-Petit, Paris, Somogy éditions d'art, 2004.

Passeurs de linge : trousseaux et familles, Musée national des arts et traditions populaires, 29 septembre 1999-17 janvier 2000, PRADO Patrick, TRICAUD Anne, (ed.), Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1999.

III.2 Documentation en ligne

Site « Culture Sciences-Physique » est hébergé par l'ENS de Lyon

<http://culturesciencesphysique.ens-lyon.fr/>

Site de l'institut de mécanique céleste et de calcul des éphémérides :
<http://www.imcce.fr/langues/fr/>

Emission France Inter « la marche de l'histoire », animée par Jean Lebrun, « une histoire du papier » émission diffusée sur France inter le lundi 26 mars 2012,
<http://www.franceinter.fr/emission-la-marche-de-l-histoire-une-histoire-du-papier>

Mots clé :

Habits, dons, carnaval, déguisement

Résumé :

Les mots relatifs aux vêtements dans les poèmes tristaniens français et dans les contes de Chrétien de Troyes, bien que peu nombreux, apparaissent dans des contextes particuliers et importants ; éléments du paraître, ils montrent un code social relatif à l'époque considérée mais sont aussi des symboles qui en appellent à l'imaginaire de l'auditoire et du lecteur. A partir d'un relevé quantitatif et une étude étymologique des termes vestimentaires, une étude contrastive des œuvres du corpus a pu être menée en mettant en évidence des choix de vocabulaire vestimentaire différents selon les auteurs ; l'étude du vêtement dans la société, l'importance du don d'habits montre la présence d'une forme de magie dans ce lien social. Le vêtement est également un support de message qu'il convient de savoir décrypter. La présence des fées se manifeste par le biais des vêtements, des tissus qu'elles portent ou qu'elles donnent en même temps qu'une certaine forme de magie.

Le déguisement a été étudié dans son rapport aux périodes de Carnaval mais aussi en fonction du destin et des origines du héros et de sa quête de la royauté.

Le vêtement est une forme de récit et en a les pouvoirs ; il permet de remonter aux mythes anciens et est une des clés de compréhension des héros. Il se révèle un immense creuset de compréhension pour l'aspect social, narratif et imaginaire de l'œuvre dans le sens où il ne peut être dé-corrélé du temps calendaire (imaginaire, païen ou bien chrétien).

