

**PARURE ET HYGIENE À LA FIN
DU MOYEN-AGE**

**Actes du colloque de Grasse organisé
par les musées de la ville de Grasse
4 - 5 juin 1998**

**LE COSTUME ET
SES ACCESSOIRES
EN PROVENCE OCCIDENTALE
D'APRES LES OEUVRES D'ART**

Marie-Claude LEONELLI

La problématique de l'histoire du costume, et la difficulté de l'étudier à partir des images médiévales, sont bien connues¹. Je ne voudrais présenter ici que quelques exemples ponctuels, et régionaux².

Au XIV^e siècle, le cas d'Avignon est sans doute encore plus complexe qu'ailleurs, du fait du caractère très cosmopolite de la cour pontificale³. Entr'autres corps de métiers, les peintres actifs à Avignon sont originaires de différentes régions du monde chrétien. L'œuvre la plus abondante parvenue jusqu'à nous, et donc interrogeable en matière de costume, est celle de Matteo Giovannetti, chanoine de Viterbe et vraisemblablement formé à Sienne. Lorsqu'il réalise ses cycles de fresques à l'intérieur du Palais des Papes, entre 1344 et 1348⁴, vêt-il ses personnages à l'instar de ceux qu'il croise chaque jour, ou bien se souvient-il de modes italiennes ?

On peut, par exemple, se poser la question pour les chaussures masculines. Les chapelles Saint-Martial et Saint-Jean en montrent plusieurs modèles, qui diffèrent par l'emboîtement du talon, la longueur de la pointe ou le système de fermeture ; l'un d'entre eux, au cuir découpé de manière à détourner des quadrilobes, se rencontre dans l'iconographie italienne des années 1330 et 1340⁵. L'*unicum* avignonnais montre-t-il, tout simplement, que les immigrants continuaient à porter, au moins tant que l'usure n'en venait pas à bout, vêtements et accessoires apportés avec eux ? Ou bien est-il le signe d'une importation dans l'image plus que dans la pratique ? Il est également possible que le caractère singulier de ce modèle ne soit dû qu'aux hasards de la conservation des œuvres, et que d'autres représentations analogues aujourd'hui perdues aient montré la diffusion de ce travail du cuir en dehors de l'Italie.

Les peintures de Matteo Giovannetti permettent aussi de poser la question de détails du costume inhabituels, introduits volontairement comme éléments de localisation du récit. Le cycle de la chapelle Saint-Martial raconte les pérégrinations de l'apôtre, de ses compagnons et adversaires, dans le Centre et le Midi de la France, et dans la péninsule italienne ; en groupes compacts, de nombreux témoins assistent aux miracles. Parmi eux, les femmes ont la tête couverte des voiles et couvre-chefs habituellement portés à l'époque. Mais dans deux des multiples scènes, la coiffure des femmes s'élève au-dessus du front en une forme trapézoïdale ; celles qui sont vues de dos montrent que le tissu blanc de ces coiffes ne retombe que jusqu'à leur nuque. Or ces deux épisodes se passent à Rome⁶ : la coïncidence n'est certainement pas fortuite. À la chapelle Saint-Jean le souci d'exotisme est marqué par une forme de robe au corsage croisé ; l'oblique barrant la poitrine est soulignée de plusieurs plis. Les scènes comportant ce détail⁷ se sont déroulées dans la partie orientale du bassin méditerranéen, à

¹ Voir en dernier lieu Odile Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du moyen âge*. Paris, Gallimard, 1997.

² L'ouvrage déjà ancien de Joseph Bourrilly, *Le costume en Provence au Moyen Age*. Marseille, Institut Historique de Provence, 1929, s'attache surtout au vocabulaire du costume d'après les textes. Les croquis des planches finales sont empruntés à des œuvres ni toujours datées, ni toutes provençales.

³ On entend par "courtisan", non seulement l'entourage immédiat du pape et des cardinaux, mais tous ceux-artisans, domestiques, marchands, juristes, etc... -étrangers à la ville, attirés par la présence de la curie, et travaillant directement ou indirectement pour elle. Voir B. Guillemain, *La cour pontificale d'Avignon, 1309-1376. Etude d'une société*. Paris, de Brocard, 1966, spécialement, pour les provenances géographiques, p. 673-695

⁴ D'abord à la chapelle Saint-Martial puis à la chapelle Saint-Jean, pour les cycles conservés. De celui de la chapelle Saint-Michel ne subsistent que des fantômes de dessins préparatoires, inutilisables pour notre propos.

⁵ Il se trouve aux pieds d'un témoin de la mort de saint Martial (paroi est, registre médian, à droite).

⁶ Il s'agit de l'amende honorable du duc Etienne (paroi sud, registre supérieur, ébrasement gauche de la fenêtre) et du martyr de saint Pierre (paroi ouest, registre médian, à droite).

⁷ Banquet d'Hérode (paroi nord, registre médian, à gauche), remise du chef de Jean-Baptiste à Hérodiade par Salomé (*ibidem*, ébrasement gauche) et résurrection de Drusiane (paroi sud, registre médian, ébrasement droit) ; dans ce dernier cas, la robe est portée par deux enfants.

Machéronte et à Ephèse. Cependant les personnages qui portent ce costume n'ont pas été exécutés par Matteo Giovannetti lui-même, mais par un de ses collaborateurs. Si ce détail de costume peut donc venir à l'appui d'autres critères d'identification de main⁸, cela ne l'empêche pas de signifier aussi une tentative d'orientalisation, renforcée dans l'un des épisodes par le bonnet « phrygien » porté par les deux convives d'Hérode.

Les décors peints des chapelles du Palais peuvent enfin vérifier la connotation attachée à certains tissus. La polychromie des vêtements passe pour être « signe d'infériorité ou d'opprobre »⁹. Les tissus rayés, qui ailleurs sont le plus souvent réservés aux serviteurs¹⁰, n'apparaissent qu'à quatre reprises chez Matteo, toujours sur des personnages secondaires, simples spectateurs. Deux fois, il s'agit de la robe d'un enfant vu de dos¹¹, et deux fois d'un accessoire : chaperon de deux hommes, doublure du manteau d'une femme¹². Le tissu à carreaux n'apparaît qu'en une seule occasion : à la chapelle Saint-Jean, dans la barque de Zébédée, les deux rameurs ont aux manches des poignets « écossais ». Les cheveux hirsutes et les traits frustes des deux visages confèrent un caractère presque bestial aux hommes, que l'inscription qui court sous la scène désigne comme des « mercenaires ». Le détail de costume conforte donc la dépréciation de ces personnages.

A l'inverse, si on ne rencontre qu'un seul cas de tissu armorié sur la tunique de quelques soldats¹³, on doit noter l'absence totale de vêtements civils en tissu façonné. Celui-ci est pourtant abondamment représenté, mais dans deux cadres précis : le costume liturgique et l'ameublement. À Saint-Martial, la richesse de la chape de l'évêque - identique d'une scène à l'autre - est renforcée par la maîtrise technique du traitement : travail de l'enduit, pastille, rehauts métalliques. Dans les deux chapelles, des motifs variés - feuillages, sortes d'étoiles, animaux affrontés ou non - animent courtines, couvertures, jetés de siège et même draps mortuaires. Quelques années plus tard, en 1353, Matteo Giovannetti drapera de tissus précieux, tous différents, la plupart des *Prophètes* peints à la voûte de la salle de la Grande Audience. Si l'on tient compte de ces éléments - date plus tardive, personnages auxquels ne s'applique pas l'anachronisme habituel - ce décor n'affaiblit pas l'observation précédente : si aucun des ducs et comtes de l'histoire de saint Martial, pas plus qu'Hérode face à Jean-Baptiste, ne porte de vêtements en tissu façonné c'est, me semble-t-il, que l'usage n'en était pas encore répandu parmi les grands seigneurs reçus à la cour pontificale, ou bien y était prohibé.

En s'avancant dans le temps, nous ne trouvons plus de groupe d'images homogène - en dehors des enluminures du Maître du Cœur d'Amour Épris, identifié en Barthélémy d'Eyck, déjà mises à contribution pour l'histoire du costume¹⁴ - mais seulement des œuvres

⁸ Cela a été remarqué par Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*. Torino, Einaudi, 1962, P. 104 ; et repris par Dominique Thiébaud dans M. Laclotte et D. Thiébaud, *L'École d'Avignon*. Paris, Flammarion, 1983, p. 175 et 177.

⁹ Christian de Méridol, "Signes de hiérarchie sociale à la fin du moyen âge d'après le vêtement. Méthodes et recherches", dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au moyen âge*. Paris, Cahiers du Léopard d'Or 1, 1989, p 181-223 ; la formule citée se trouve à la P. 210.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185, 186, 187, 192, 204-206, 210. Dans la Chambre du Cerf, on vit au bord du bassin un serviteur au costume mi-parti, signe lui aussi d'une condition inférieure.

¹¹ À la chapelle Saint-Martial, dans la scène de la résurrection d'André et Aurélien (paroi nord, registre supérieur, à droite) ; à la chapelle Saint-Jean, lors de la Reconnaissance de la primauté du Christ (paroi est, registre médian, à gauche).

¹² À Saint-Martial, les hommes assistent côte à côte au transfert du corps de l'évêque (paroi sud, registre médian, à gauche) ; à Saint-Jean, la femme regarde vers Zacharie dans le temple (paroi est, registre supérieur, ébrasement gauche). Ainsi les quatre exemples sont également répartis entre les deux chapelles.

¹³ Dans la scène de la Recommandation de la Vierge à saint Jean (chapelles Saint-Jean, paroi ouest, registre médian).

¹⁴ Il s'agit, dans le troisième quart du XVe siècle, des trois manuscrits du Cœur, de la Théséide et du Livre des Tournois ; voir notamment Françoise Piponnier, *Costume et vie sociale, la cour d'Anjou XIV-XVe siècle*. Paris, Mouton, 1970.

isolées. On en est donc réduit à apporter des cas individuels, qui seront à replacer dans un corpus plus vaste, échappant aux limites régionales.

Le décolleté « bateau »¹⁵, souligné d'une bordure noire, des femmes peintes sur les murs d'une maison de Sorgues, vers 1360-75¹⁶, se trouve à de nombreuses reprises dans les peintures de Giovanni da Milano, documenté à Florence dès 1346 et jusqu'en 1366¹⁷. Sans doute lombarde, cette mode semble ainsi atteindre Florence avant Avignon. Canaux et périodes de diffusion restent inconnus.

Beaucoup de représentations de gants liturgiques ont été conservées, mais rares sont celles de gants portés par les laïcs¹⁸. Avignon en offre un cas, aux mains d'un jeune saint chevalier, peut-être Elzéar de Sabran¹⁹, peint vers 1360-65 à la chapelle Cardini dans l'église Saint-Didier ; de couleur blanche, ils devaient couvrir une partie de l'avant-bras.

Bien connu au contraire, le fait que les enfants soient volontiers vêtus de rouge²⁰. L'enfant Jésus porte une robe de cette couleur, longue et non coupée à la taille²¹ sur une enluminure avignonnaise de la fin du XIV^e siècle²², et sur un panneau considéré comme l'une des premières œuvres d'Enguerrand Quarton à son arrivée dans le sud²³. Dans cette œuvre un tablier protège l'Enfant par-dessus sa robe rouge ; enfilé par la tête, il est formé d'une bande de tissu rectiligne aux lisières nettes mais effrangée dans le bas²⁴ ; autour du col, une broderie ponctue la bordure de croix de Jérusalem, et évoque la Passion par une couronne d'épines entourant la croix munie des trois clous²⁵.

Dans le domaine de la chaussure, le retable des Perussis, peint vers 1480 par un proche de Nicolas Froment²⁶, nous offre un modèle de socques d'autant mieux visibles que leur détenteur les a retirées.

¹⁵ Sur les épaules le tracé n'est pas vertical, mais évasé ; le décolleté proprement dit est convexe et non rectiligne.

¹⁶ Peintures murales détachées déposées par le Louvre au musée du Petit Palais d'Avignon. Voir Marie-Claude Leonelli, "Un aspect du mécénat de Juan Fernandez de Heredia, les fresques de Sorgues", dans actes du colloque Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident. Paris, CNRS, 1978, p. 409-421, spécialement pour le costume, p. 412 et 418. Datation plus tardive selon D. Thiébaud, dans Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 203-206, notice 34.

¹⁷ Sainte Catherine et sainte Marguerite, compartiment du petit panneau conservé à Rome, Galleria Nazionale, considéré comme datant des débuts de l'activité du peintre en Toscane (liséré noir) ; Sainte Catherine, volet du polyptyque conservé à Prato, Pinacoteca Comunale (le galon est ici doré) ; Saint Catherine et sainte Lucie, et groupe de cinq saintes de la prédelle d'un retable pour Ognissanti, à Florence, aujourd'hui à la Galleria degli Uffizi (galons à caractères pseudo-couffiques) etc... ; on trouve également, chez ce peintre, une même forme de décolleté, sans galon, sur des femmes de différentes conditions, dans diverses scènes narratives (panneaux de prédelle, ou fresques de la chapelle Guidalotti-Rinuccini à Santa Croce, en 1365). On peut noter qu'à Sorgues comme à Florence, un décolleté analogue quoique moins échancré apparaît sur quelques vêtements masculins.

¹⁸ Dans le contexte particulier des métiers, observation de Perrine Mane, "Émergence du vêtement de travail à travers l'iconographie médiévale", dans *Le vêtement... op. cit.* (note 9), 1989, p. 93-122 ; voir p. 97.

¹⁹ Identification proposée par F. Enaud, "Fresques découvertes dans l'église Saint-Didier d'Avignon" ; dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1962, voir Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 199-201, notice 30. Comme accessoire important du cérémonial du mariage, les gants pourraient être considérés comme un attribut d'Elzéar qui vécut sa sainteté, de concert avec son épouse Delphine, dans le mariage.

²⁰ Daniele Alexandre-Bidon "Du drapeau à la cotte : vêtir l'enfant au Moyen Age (XIII^e-XIV^e s.)", dans *Le vêtement... op. cit.* 1989, p. 123-168 ; p. 127 pour le caractère prophylactique du rouge, et p. 136.

²¹ *Ibidem*, p. 134-138.

²² Livre d'heures à l'usage de Rome, Paris, BNF, ms lat. 10527, fol. 3v^o ; voir catal. expo. *Les fastes du gothique, le siècle de Charles V*. Paris, RMN 1981, p. 358-359, notice 315.

²³ Michel Laclotte, "Un retable d'Enguerrand Quarton", dans *Revue de l'Art* n^o 9, 1970, p. 6-14 ; Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 225, notice 51, reproduit la couleur du vêtement de l'Enfant p.79.

²⁴ La position des bras empêche de voir si des cordons l'ajustaient à la taille. Sur les tabliers d'enfants, voir D. Alexandre-Bidon, *op. cit.* Note 20, p. 142.

²⁵ Laclotte, *op. cit.* 1970, p.8, a interprété cette broderie comme le signe d'un pèlerinage du donateur en Terre Sainte.

²⁶ Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 249-250, notice 75.

Cependant des œuvres isolées peuvent constituer une série typologique, et une chronologie, dans la mesure où elles sont datées. La peinture en Provence au XVe siècle peut ainsi offrir un échantillonnage de coiffes féminines²⁷. Dans l'œuvre de Jacques Yverni, peintre d'origine avignonnaise²⁸ donc peu suspect d'introduire des motifs de provenance étrangère, on remarque un béret noir, peut-être en velours, sur la tête de sainte Lucie, vers 1425²⁹, et une coiffe à deux cornes noires encadrant le visage, lui-même couvert d'un couvre-chef blanc et surmonté d'un petit voile rouge recouvrant une cornette, pour la donatrice d'une Annonciation, vers 1430³⁰. De la même période et appartenant à la même sphère artistique, la peinture murale du narthex de Notre-Dame des Doms, représentant le baptême du Christ³¹, détaille la haute coiffure de la donatrice. On pourra en rapprocher, bien que cette œuvre disparue ne soit plus connue que par un dessin malhabile, la coiffe de la donatrice d'un panneau offert vers 1430 à l'abbaye de Montmajour près d'Arles³². Sur le retable de la Vierge à l'Enfant d'Enguerrand Quarton, dont il a déjà été question, vers 1450, la donatrice, une femme plus âgée, est coiffée d'une lourde draperie noire savamment repliée³³; tandis qu'à peu de distance de temps, en 1452, le même artiste pare la donatrice de la Vierge de Miséricorde³⁴ d'un hénin aux voiles transparents.

La femme en prières près de saint Bernardin, sur un panneau peint vers 1470³⁵ porte, elle, le chaperon de tissu considéré comme caractéristique d'un rang social moins élevé³⁶. Cependant les plus grandes dames ne dédaignent pas d'en user en privé, comme en témoigne, de peu postérieur, le petit portrait de Jeanne de Laval, seconde femme du Roi René³⁷.

La série s'achève par deux modèles encore plus simples, le voile foncé couvrant la tête et les épaules de la donatrice de la légende de saint Mitre³⁸, et le turban blanc de l'épouse du commanditaire du panneau de Ventabren, en 1484³⁹. On peut remarquer qu'à l'exception de la première coiffure citée, qui pare une sainte, toutes les autres appartiennent à des personnes vivantes et identifiables⁴⁰. Il faut donc admettre qu'elles ont été réellement portées à l'époque de la réalisation des peintures - ou quelque temps auparavant s'il s'agit d'un portrait posthume, le cas existe comme le prouvent quelques prix-faits⁴¹.

²⁷ Une rapide étude des coiffes féminines à partir des primitifs flamands a été faite par Fritjof Van Thienen, "L'homme et la mode entre 1450 et 1520", dans *Actes du premier congrès international d'histoire du costume*. Venezia, C.I.A.C., 1956, p. 55-63.

²⁸ Comme l'a démontré Eileen Kane, "A propos de Jacques Yverni et d'un abbé avignonnais de Sainte-Geneviève de Paris", dans *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, t. VII-II, 1981, p. 113-123.

²⁹ Aujourd'hui à Turin, Galleria Sabauda ; Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 214, notice 42. Un béret de forme analogue se trouvait, cinquante ans plus tôt, porté par un jeune homme de Sorgues (scènes courtoises).

³⁰ Dublin, National Gallery of Ireland ; *ibidem*, p. 215, notice 43 ; photo couleur p. 62.

³¹ *Ibidem*, p. 216 notice 45. Les donatrices de l'Annonciation de Dublin et de cette peinture ont toutes deux à leur vêtement de dessus un col droit enserrant le cou.

³² *Ibidem*, p.276 notice 107.

³³ Voir ci-dessus note 23.

³⁴ Chantilly, Musée Condé ; *ibidem*, p. 225-227, notice 52 ; photo couleur p.79.

³⁵ Marseille, Musée Grobet-Labadié ; *ibidem*, p. 239, notice 64.

³⁶ F. Piponnier, *op.cit.* 1970, p.356 ; M.C. Léonelli dans catalogue exposition : *Le Roi René en son temps*. Aix-en-Provence, 1981, p. 204, notice D. 15.

³⁷ Paris, Musée du Louvre ; Laclotte-Thiébaud, *op. cit.* 1983, p. 247-248, notice 72.

³⁸ Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur, vers 1475, mais la donatrice et ses enfants sont vraisemblablement un rajout postérieur ; *ibidem*, p. 244-245, notice 70.

³⁹ *Ibidem*, p. 253-254, notice 82.

⁴⁰ Nous ignorons le nom des donatrices de Turin, Dublin, Avignon (Petit Palais) et Marseille ; celle de Notre-Dame des Doms s'appelle Marguerite de la Roque, épouse du marchand et banquier Charles Spiefami ; celle de Chantilly, Jeanne des Moulins, est mariée à Jean Cadard, seigneur du Thor, ancien médecin et conseiller des rois de France Charles VI et Charles VII ; à Saint-Sauveur d'Aix, la donatrice est l'épouse de Mître de la Roque, et la mère de Jacques de la Roque futur fondateur de l'hôpital Saint-Jacques d'Aix ; le mari de la donatrice de Ventabren est le nourrisseur Pierre Artaud.

⁴¹ C'est le cas du retable de Ventabren, voir ci-dessus note 39.

Ces actes notariés sont conservés en grand nombre, on le sait, pour la Provence ; mais parmi leurs clauses, les mentions concernant le costume des donateurs sont rares. Elles ne paraissent présentes que lorsque ceux-ci -ou l'un des deux époux - sont décédés. Cela semble logique : le peintre a sous les yeux un commanditaire vivant, ce qui rend inutile toute prescription, tandis que les exécuteurs testamentaires veulent assurer l'exactitude de la représentation. Ceci non pas tant dans l'apparence physique que dans les codes vestimentaires attestant l'appartenance du défunt à une catégorie sociale ; comme on va le voir par les termes employés, honnêteté, notabilité, décence, comptent plus que la ressemblance. En 1459, le marchand figurant sur la prédelle d'un retable exécuté pour les Prêcheurs de Marseille, devra être *honeste et debite vestitum, videlicet de colore azuri cum capucho nigro in colo*⁴². En 1462, un noble d'Avignon fait peindre un retable pour l'église Saint-Symphorien, conformément aux dernières volontés de son épouse : celle-ci sera représentée, vêtue *bene et notabilite de aliquo panno cirici cum velis in capite prout cuicumque nobili mulieri decet, ornatam de zona, catena auri fini et aliis paramentis necessariis*⁴³. À Avignon encore, en 1486, un marchand décédé aura sur le retable commandé par ses exécuteurs *vestis ejus coloris grisei*, tandis que son épouse sera *vestite ad modum Cathalonie*⁴⁴. Cette dernière notation est à rapprocher de l'origine du marchand, Valence en Espagne. Ainsi ce contrat apporte un élément de réponse à la question posée plus haut, sur le costume des immigrés : au moins en certaines circonstances, et pour affirmer leur identité, ils restaient fidèles aux modes de leur pays.

Les documents écrits du XVe siècle nous permettent de revenir aussi sur le problème des tissus façonnés, désormais présents sur les peintures⁴⁵. Si leur petit nombre doit inciter à la prudence, les mentions relevées semblent montrer un changement de vocabulaire. Les vêtements à ramages les plus riches sont désignés comme des damas dans les années 30 et 50⁴⁶ puis, dans les années 80, comme des brocarts⁴⁷. Le terme « damas » est encore employé à la fin du siècle, mais uniquement pour les draps d'honneur ou fonds (*campus*) des compartiments des retables⁴⁸, y compris dans l'un des prix-faits réservant le mot « brocart » pour le vêtement⁴⁹. Dans ce document, la notation concernant les champs est suivie de l'expression *bene et decenter ut convenit*, qui montre la fréquence de l'usage. Peut-être pourrait-on rapprocher cette évolution de la baisse de prix des damas dans le courant du XVe siècle⁵⁰.

⁴² Texte publié par le Docteur P. Pansier, Les peintres d'Avignon aux XIVe et XVe siècles. Avignon, Roumanille, 1934, p. 240.

⁴³ *Ibidem* p. 241.

⁴⁴ *Ibidem* p. 199.

⁴⁵ Par exemple, le manteau de la Vierge de l'Annonciation d'Aix, les robes des Vierges d'Enguerrand Quarton à Villeneuve et Chantilly, la robe du saint Sébastien de Josse Lieferinx à Philadelphie...

⁴⁶ Drap de *Damas roge d'aur*, pour le vêtement de l'Enfant Jésus, sur une bannière commandée par une confrérie aixoise en 1432 (Pansier, *op. cit.* 1934, p.68) ; drap de damas blanc pour vêtir la Vierge, selon le prix-fait d'Enguerrand Quarton pour les Chartreux de Villeneuve, en 1453 (*ibidem* p.84) ; *damasio enrechi de auro* pour les habits de deux rois mages, sur une bannière commandée par une autre confrérie aixoise, celle des laboureurs, en 1457 (*ibidem*, p.86).

⁴⁷ *Cota d'azur brocat* pour la Vierge, sur un retable exécuté pour le chapitre de la cathédrale d'Aix en 1482 (*ibidem*, p. 190) ; *cotardia de brocato auri cum colore sibi necessario* pour la Vierge peinte en 1483 pour la veuve d'un notaire aixois (*ibidem*, p. 191).

⁴⁸ Drap de Dalmas pour tapisser le fond de la niche d'un saint Eloi, sur la bannière des forgerons d'Aix, commandée en 1468 (*ibidem*, p. 207) ; *damassio* pour chacun des trois compartiments du retable aixois de 1483 déjà cité note 47.

⁴⁹ Le fait que la distinction entre les deux tissus soit établie dans un même acte, par le commanditaire, le peintre et le notaire, montre que celle-ci était nettement perçue.

⁵⁰ Notée par F. Piponnier, *op.cit.* 1970, p. 386, qui conteste la définition donnée par V. Gay. Les damas plus anciens et plus chers comportaient des fils d'or, comme le précisent deux des documents cités note 46 ; pour le

D'un corpus d'images assez restreint, et de textes avarés en indications relatives au costume, on peut ainsi tirer quelques brins, que les autres communications de cette table ronde permettront certainement d'étoffer.

troisième, la conservation de la peinture prouve aussi la présence de l'or. Celui-ci migre peut-être vers le brocart, comme l'indique le contrat de 1483 cité note 47.