

# ”Autour du petit chaperon noir : les mots de la coiffe féminine française au milieu du XVIe siècle

Meiss-Even Marjorie

► **To cite this version:**

Meiss-Even Marjorie. ”Autour du petit chaperon noir : les mots de la coiffe féminine française au milieu du XVIe siècle. Les mots des vêtements et des textiles : désignation et restitution dans le cadre d’un réseau interdisciplinaire, Oct 2011, Dijon, France. hal-01729378

**HAL Id: hal-01729378**

**<https://hal.univ-lille.fr/hal-01729378>**

Submitted on 25 Feb 2021

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

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

### **Autour du petit chaperon noir.**

#### **Les mots de la coiffe féminine française au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle**

*Marjorie Meiss-Even*

A l'occasion de cette première rencontre du réseau sur les problèmes souvent épineux que pose la désignation des objets de jadis, et puisqu'il est question aujourd'hui de méthode, je me propose de vous faire cheminer avec moi dans les différentes ressources mobilisables par l'historien du vêtement et de la parure lorsqu'il se heurte à un terme inconnu dans ses archives. Je ne prétends pas que ma recherche ait toujours été un modèle de méthode ; bien au contraire, les tâtonnements et les hasards eurent leur part dans ma progression. Cependant, chemin faisant, j'aimerais contribuer à dégager les difficultés récurrentes que nous sommes amenés à croiser, à en identifier les causes et aussi à démontrer les apports heuristiques dont ce genre de quête – ou plutôt d'errance – au hasard des sources et de la bibliographie est paradoxalement porteuse.

#### **Le point de départ de la recherche : les « bordure[s] servant à touret levé » d'Anne d'Este**

L'exemple de questionnement autour des mots de la parure que je vous soumetts aujourd'hui est issu de mes propres interrogations au cours de mon travail de thèse sur la culture matérielle des ducs de Guise à la Renaissance. Au cours des dépouillements, j'ai découvert un inventaire des meubles précieux, bagues et bijoux d'Anne d'Este, duchesse d'Aumale – c'est-à-dire de l'épouse de celui qui allait devenir le deuxième duc de Guise, François de Lorraine<sup>1</sup>. Cette pièce, que l'on peut dater de 1549, faisait le point sur les bijoux que la jeune femme avait apportés de sa ville natale de Ferrare, sur ceux qu'elle avait reçus depuis son récent mariage avec François de Lorraine et sur les transformations qui avaient été réalisées sur ces divers bijoux<sup>2</sup>. L'essentiel des perles et pierres précieuses avaient été recombinaisonnées pour confectionner ce que l'inventaire nomme des « bordure[s] servant à touret levé », des « bordure[s] servant à oreillete », voire des « bordure[s] servant de fronteau que l'on appelle lien de teste », toutes richement ornées de diamants, rubis, émeraudes ou perles.

Comme je n'avais alors pas la moindre idée de ce que pouvait être un touret levé, je suis aussitôt allée voir dans ce qui est ma « bible » en pareille circonstance : le *Thrésor de la langue*

---

1 Bibliothèque nationale de France (désormais BnF), manuscrits français (désormais fr.) 22441, fol. 7-9.

2 La datation est rendue possible par la mention initiale du document : « Inventaire des meubles precieulx, bagues et joueiaulx que je apportez de Ferrare en France et que je euz depuis que je suy en France maryee avec monsr. le duc d'Aubmalle mon mary ». Le mariage entre Anne d'Este et François de Lorraine fut en effet célébré à Saint-Germain-en-Laye le 16 décembre 1548. François de Lorraine cessa de porter le titre de duc d'Aumale lorsqu'il prit le titre de duc de Guise, à la mort de son père Claude, le 12 avril 1550.

*françoise* de Jean Nicot, dictionnaire paru en 1606 et excellente source pour connaître les mots et expressions en vigueur au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce dictionnaire a en outre l'avantage d'être consultable facilement en ligne grâce au site de The ARTFL Project, fruit d'une collaboration entre le CNRS et l'université de Chicago<sup>3</sup>. Cette première tentative se révéla malheureusement infructueuse car l'entrée « touret » du dictionnaire de Nicot n'ouvre que sur des définitions sans rapport avec la bijouterie<sup>4</sup>. Les résultats ne furent pas plus satisfaisants en formulant les requêtes « oreillette » et « bordure »<sup>5</sup>. Ce n'est qu'en faisant une recherche dans le texte intégral (*full-text search*) que l'on obtient un premier résultat : on découvre alors que Jean Nicot définissait le « chaperon » comme « l'atour et habillement de teste des femmes de France, que les damoiselles portent de velours à queuë pendant, touret levé et oreillettes attournées de dorures, et sans dorures, autrement appelé coquille, et les bourgeoises de drap, toute la cornette quarrée, horsmis les nourrices des enfans du Roy, lesquelles le portent de velours, à ladite façon bourgeoise »<sup>6</sup>.

Cette définition permettait d'établir un premier fait, à savoir que les « bordures servant à touret levé et à oreillettes » de mon inventaire avaient un rapport étroit avec la coiffe portée par la jeune duchesse d'Aumale. Toutefois, elle ouvrait la porte à de nouveaux problèmes en m'obligeant à essayer de déterminer quelles étaient les différentes parties de la coiffe ainsi désignées tout en révélant la richesse de ce champ sémantique de la coiffe féminine (« atour », « habillement de teste », « queue », « touret levé », « oreillettes », « coquille », « cornette »<sup>7</sup>). Elle posait en outre la question des déclinaisons sociales de cette coiffe, forme, matière et ornements variant en fonction de la condition sociale de la porteuse. Je reviendrai ultérieurement sur ce dernier point.

---

3 <http://artfl-project.uchicago.edu/>. Le dictionnaire de Jean Nicot fait partie du corpus interrogeable dans la base « Dictionnaires d'autrefois ».

4 L'entrée renvoie à trois sens du mot « touret » : « *Touret*, ou touret à caver, ou percer, *Caestrum*. Semble qu'il vient de *torein*, *id est*, *transfigere*, *perforare*. Il signifie aussi ce qui est au bout des jets d'un falcon pour passer la longe. Touret de nez, ou Cachenez, *Epistomium*. *Buccula muliebris*. *Budaeus*. *Touret*, Oiseau autrement nommé Mauvis, *Turdus Iliacus*. Semble que le mot soit dérivé de *Turdus* ».

5 L'interrogation de ce genre de base est rendue fastidieuse pour le XVI<sup>e</sup> siècle en raison de l'absence d'uniformisation orthographique. Pour être sûr de ne pas rater une entrée, il convient donc de taper successivement « oreillette », « oreillete », « aureillette », « aureillete »... Il faudra penser à tenir compte de cette contrainte si le réseau Vêtements et Textiles décide de construire une base de données des mots de la parure.

6 On peut obtenir le même résultat en utilisant une autre base similaire mise en ligne par le lexicographe canadien T.R. Wooldridge, la base RenDico – Dictionnaires de la Renaissance, qui permet d'interroger simultanément deux éditions du *Thesaurus linguae latinae* de Robert Estienne (1531 et 1536), le *Dictionarium latinogallicum* du même auteur (1552), le *Grand dictionnaire françois-latin* (sous ce titre sont réunies toutes les rééditions datant de 1593-1628 du *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne) et, de nouveau, le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot (1606). Cette base RenDico possède certes une interface moins conviviale, mais elle présente l'avantage d'avoir un corpus plus riche pour la période de la première modernité.

7 Comme il n'en sera plus question dans la suite de l'article, je précise dès maintenant que la cornette était, toujours selon Jean Nicot, « le devant d'un chapperon, soit de drap, soit de velours, qui couvre la fontaine de la teste de la femme », c'est-à-dire la partie située sur le haut du crâne (la « fontaine de la teste » désignant la fontanelle).

## Les historiens du costume, entre précision et confusion

Pour approfondir ces premiers éléments de définition, je me suis tournée vers les ouvrages des historiens spécialistes du vêtement et de l'orfèvrerie. Et c'est là, en fin de compte, que les difficultés ont vraiment commencé. Grâce au précieux enseignement de Jean Nicot, tout le monde s'accorde sur le principal, c'est-à-dire sur le fait que le touret et les oreillettes étaient des parties du chaperon, coiffe féminine française par excellence au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le détail, en revanche, les affirmations se révèlent souvent contradictoires et/ou approximatives. Jules Quicherat, par exemple, ne fait guère qu'ajouter à notre perplexité devant le vocabulaire renaissant en écrivant que « l'accoutrement de tête à la mode française était le chaperon de velours avec templette et queue pendante » et en précisant que la petite coiffe de soie portée sous le chaperon portait le nom de « cale »<sup>8</sup>. Germain Bapst, dans son *Histoire des bijoux de la couronne de France* (1889), renvoyait au travail de Quicherat pour affirmer que le touret était un bonnet<sup>9</sup>. Jacques Ruppert n'était guère plus éclairant lorsqu'il signalait l'existence du « bonnet-chaperon » dont il précisait qu'il était « souvent encerclé d'un rang de perles et [qu']un large voile tombait sur les épaules » ; nulle description ici, mais un simple renvoi à un dessin au crayon représentant sans doute Diane de Poitiers<sup>10</sup>. Plus récemment, François Boucher écrivait dans son *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours* (1965) : « En velours ou en soie, les dames mettent encore le *touret*, voile souvent brodé ou orfévré qui sera ensuite fixé à un cercle enrichi de pierres ou d'émaux, avant de devenir le voile tombant du chaperon en cœur »<sup>11</sup>. Il ajoute un peu plus loin : « Au chaperon posé sur une coiffe de linge que revêtait Anne de Bretagne succède, dès le règne de François I<sup>er</sup>, une résille perlée dite *escoffion*, qui enveloppe les cheveux selon différentes modes ; elle est portée concurremment avec le *bonnet-chaperon*, coiffe légère maintenue par un ou deux cercles de perles ou d'orfèvrerie et recouverte en arrière par une cornette de chaperon, posée soit à plat, soit sur une monture rigide qui la détache de la tête, les pans tombant sur les épaules [...] »<sup>12</sup>.

Ici apparaît un phénomène intéressant pour le sujet des problèmes de terminologie. Bien que la définition de François Boucher soit à mon avis la plus précise et la plus juste (à l'exception notable du rôle joué par les cercles d'orfèvrerie), elle a contribué à ancrer dans l'usage des historiens une expression inexistante, à ma connaissance, dans les sources du XVI<sup>e</sup> siècle, celle de « bonnet-chaperon ». François Boucher n'est d'ailleurs pas le seul responsable, puisque l'on

---

8 Jules Quicherat, p. 360 et 394.

9 Germain Bapst, p. 56.

10 Jacques Ruppert, p. 22-23.

11 François Boucher, p. 230.

12 *Ibid.*, p. 235.

vient de voir que Jacques Ruppert l'employait déjà dans son étude datée de 1947<sup>13</sup> ; le succès de l'ouvrage de Boucher, devenu une véritable référence en matière d'histoire du costume, en a fait toutefois le principal vecteur de diffusion de ce néologisme. Même si Ruppert et Boucher n'employaient sans doute cette expression que pour insister sur la dualité de la coiffe – le chaperon, à proprement parler, étant une pièce de velours que l'on superposait au bonnet de linge – , le « bonnet-chaperon » est maintenant fréquemment considéré par les historiens professionnels ou amateurs comme une coiffure à part entière, ainsi désignée par les contemporains<sup>14</sup>. L'expression est maintenant souvent employée dans des descriptions de portraits du XVI<sup>e</sup> siècle ou dans des présentations du costume féminin à la Renaissance. Tout cela ne fait bien sûr qu'ajouter à une confusion sémantique déjà grande.

Un glissement similaire est détectable dans la notice rédigée par Marianne Grivel à propos du portrait par Clouet d'Elisabeth d'Autriche, l'épouse de Charles IX, dans le catalogue d'exposition *L'Orfèvrerie parisienne à la Renaissance. Trésors dispersés*<sup>15</sup>. On y lit ceci : « [La reine] est coiffée en arcelets, porte un escoffion, une bordure de touret qui coiffe la tête et un bandeau de perles ou diadème de second plan appelé « bordure d'oreillettes » ». Or cette description semble directement inspirée d'un passage de *l'Histoire des bijoux de la couronne de France* dédié au même portrait et dont voici la teneur : « Nous y voyons figurer chaque partie de l'accoutrement. La tête est ornée d'un premier diadème ou bordure de touret, et du bandeau de perles ou diadème du second plan appelé « bordure d'oreillettes », que l'on exécutait quelquefois identique à la bordure du touret »<sup>16</sup>. Le passage de l'expression « diadème *du* second plan », qui n'était là que pour donner une indication de localisation de l'objet considéré dans l'image, à l'expression « diadème *de* second plan », qui tend à ériger le terme en catégorie bien établie d'objet est là encore révélateur. Il montre qu'en ces matières délicates de désignation, les historiens ajoutent eux-mêmes à la confusion en prenant parfois les indications de leurs prédécesseurs et confrères pour une terminologie bien fixée et, partant, rassurante.

Loin de moi l'idée de vouer aux gémonies les auteurs de tels glissements sémantiques, car je suis bien placée pour connaître toute la difficulté qu'il y a à identifier clairement et précisément les innombrables objets que les sources anciennes, et en particulier les inventaires, nomment. Je ne peux d'ailleurs écarter l'éventualité que j'aie moi-même commis de semblables erreurs dans les conclusions que je vais vous détailler. Cette constatation doit simplement nous rappeler, au

---

13 J. Ruppert, p. 22.

14 Pour mesurer l'impact de ce phénomène chez les historiens amateurs et les passionnés de costumes anciens, il suffit de taper « bonnet-chaperon » dans tout moteur de recherche et de visiter les sites internet répertoriés.

15 Michèle Bimbenet-Privat (dir.), p. 138. Références du portrait : *Élisabeth d'Autriche, reine de France*, par François Clouet, huile sur bois, XVI<sup>e</sup> siècle, 36 x 26 cm, musée du Louvre (Paris), INV3254. Tous les portraits évoqués dans la présente communication peuvent aisément être retrouvés en faisant une recherche par numéro d'inventaire sur la base photographique en ligne de la Réunion des musées nationaux : <http://www.photo.rmnm.fr>.

16 G. Bapst, p. 116.

moment où nous envisageons la rédaction d'un glossaire du vêtement et de la parure, que nous devons adopter une démarche similaire, en fin de compte (et toute révérence gardée !), à celles des humanistes de la Renaissance : nous méfions des définitions reprises sans vérification d'ouvrage en ouvrage, à tout le moins les confronter inlassablement au témoignage des sources contemporaines de l'usage des objets, et ce en dépit de leur difficile manipulation. Il nous faut débarrasser les lexiques et histoires du costume des scories et erreurs laissés par un siècle de glose en revenant aux sources.

## Retour aux sources

Pour mener à bien ce travail, nous disposons, en ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> siècle, de tout un éventail de sources permettant d'éclairer le vocabulaire repéré dans les inventaires et comptes. Les lexiques et dictionnaires, comme on l'a vu, fournissent déjà quelques éléments. Les sources normatives, qu'elles prennent la forme de lois somptuaires, de manuels de la parfaite femme de cour ou, à l'inverse, de pamphlets anti-curiaux, apportent de précieuses informations sur les objets de la parure et leurs usages. La littérature distille aussi quelques allusions au gré des aventures des héros et héroïnes. Enfin, bien sûr, les portraits apportent les données visuelles essentielles à la bonne compréhension de l'ensemble. De l'entrecroisement de ces sources, on peut alors tirer non seulement des précisions sur les différentes parties de la coiffe féminine en usage en France au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi, au fil des recherches, des indications riches de sens sur les usages de la coiffe et leur signification sociale.

Le chaperon de velours n'était qu'un « accoutrement de teste » parmi d'autres. Cette expression d'« accoutrement de teste » ou d'« habillement de teste » était alors tout à fait générique et désignait toute pièce de parure portée sur la tête<sup>17</sup>. Le heaume empanaché du chevalier chargeant l'ennemi était de ce point de vue un « accoutrement de teste » au même titre que le charmant escoffion d'une jolie dame de la cour<sup>18</sup>. Celui de ces accoutrements qui se portait, pour reprendre les termes de Nicot, « à queue pendant, touret levé et oreillettes attournées de dorures » fut toutefois à la mode durant un long XVI<sup>e</sup> siècle, en dépit de légères variations de forme. La lecture d'un passage de *l'Instruction pour les jeunes dames* (1572) de Marie de Romieu donne accès à plus de précisions sur les différentes parties qui composaient le chaperon des

---

17 Jean Nicot définissait « accoutrement » en ces termes : « se prend pour tout habillement d'homme ou de femme » . Dans le chapitre des *Œuvres* d'Ambroise Paré consacré aux oreilles, on peut aussi lire : « pour-ce qu'estant aucunement molles & cartilagineuses, [les oreilles] obeissent à ce que l'on met dessus, comme un chapeau, ou bonnet, ou morion, ou autre accoustrement de teste » (Ambroise Paré).

18 Dans l'oraison funèbre qu'il prononça en 1610 en l'honneur d'Henri IV, Jacques Suarès affirmait par exemple que le défunt roi, lors de la bataille d'Ivry (14 mars 1590), « se fait mettre un plumache blanc en son accoustrement de teste » (cité par Denise Turrel, p. 219).

dames de France : « [une jeune femme] portera [...] son chaperon de velours, mais si bien fait, selon la proportion de sa teste et de sa taille, que la queuë ne soit trop longue ny trop courte ; que le tour de la teste, le touret, les aureilles, et l'assiette et cresse, et aussi les bordures, quant elle en portera, luy donnent si bonne grace au visage, qu'il n'y ait rien à reprendre »<sup>19</sup>.

La mention par Marie de Romieu d'une « assiette et cresse » est de la plus grande importance. Elle suggère en effet que le chaperon à proprement parler était posé non pas directement sur les cheveux, mais sur un linge fin à l'aspect ondulé. Cela est confirmé par l'observation des portraits féminins de la Renaissance, sur lesquels on distingue clairement une bande de tissu finement plissé dans la partie la plus avancée de la coiffe<sup>20</sup>. Il s'agit sans doute de la petite coiffe de soie portée sous le chaperon dont Jules Quicherat affirmait qu'on l'appelait « cale »<sup>21</sup>. L'existence de ce linge pourrait bien être l'origine de l'expression « bonnet-chaperon » forgée par Jacques Ruppert et François Boucher. Je ne peux bien sûr pas le prouver, mais je ne serai pas étonnée si ces deux historiens avaient été inspirés par la définition que le dictionnaire de Furetière donnait du chaperon porté jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle par les bourgeoises (et non plus les nobles dames) de France. On peut en effet y lire : « A l'égard des femmes, le chaperon étoit une bande de velours qu'elles portoient sur les bonnets ; & c'étoit une marque de bourgeoisie »<sup>22</sup>.

Revenons toutefois aux nobles dames du XVI<sup>e</sup> siècle. Sur leur linge de crêpe, elles posaient donc le chaperon en lui-même. La partie de la coiffure directement en contact avec l'assiette de crêpe était celle que l'on nommait « oreillettes » parce qu'elle venait recouvrir les oreilles<sup>23</sup>. Dans son *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle* (1925-1967), Edmond Huguet citait à l'appui de cette définition une remarque extraite du *Dialogue et devis des demoiselles* (1581) de François d'Amboise : « Les aurillettes ne viennent pas bien quand elles passent trop les aureilles, mais elles doivent arriver sur le bord de l'aureille »<sup>24</sup>. Cette partie de la coiffe eut en effet tendance à se réduire au cours du siècle et à s'ajuster de plus en plus étroitement à la forme du visage. Lorsque l'on observe attentivement les portraits des nobles

---

19 Marie de Romieu. La citation est tirée de l'extrait publié par Paul Lacroix, p. 150). L'œuvre de Marie de Romieu était une traduction profondément remaniée du *Dialogo de la bella creanza de le donne* d'Alessandro Piccolomini, paru à Venise en 1539. Alors que le *Dialogo* était une dénonciation humoristique de la rhétorique trompeuse des maquerelles, l'*Instruction* de Marie de Romieu délivrait sans dimension parodique des conseils à une jeune mariée, dans une alliance étroite entre machiavélisme et castiglionisme. Pour une première approche de ce dialogue, voir le résumé de la thèse de Claude La Charité.

20 Parmi les portraits réalisés par les Clouet et conservés dans la collection de Catherine de Médicis (musée Condé, Chantilly), voir par exemple : *Judith d'Assigny, dame de Canaples*, par Jean Clouet, vers 1525, crayon noir et sanguine, MN263 ou *Portrait d'une dame inconnue*, par François Clouet, vers 1540, crayon noir et sanguine, MN337.

21 J. Quicherat, p. 394.

22 Antoine Furetière.

23 La bordure d'oreillettes n'était donc pas, comme l'indiquent Germain Bapst et Marianne Grivel à sa suite, le diadème situé au second plan sur le portrait d'Élisabeth d'Autriche, mais au contraire le plus proche de l'observateur du tableau.

24 Edmond Huguet, p. 538.

dames de la cour des Valois, on s'aperçoit par ailleurs que cette partie de la coiffe n'était pas nécessairement en velours noir mais qu'elle offrait au contraire un terrain pour l'expression d'une certaine originalité quant à la matière ou à la couleur, avec une prédilection toutefois pour le tissu de satin rose ou rouge<sup>25</sup>. Les expériences « torcheulatoires » de Gargantua confirment cette constatation : parmi les nombreux objets testés par le géant de Rabelais pour s'essuyer le derrière, on compte en effet « des aureillettes de satin cramoisy »<sup>26</sup> ! Cette bande de tissu de couleur pouvait en outre être enrichie d'un semis de petites perles de nacre ou d'or, comme on le devine à la lecture de l'inventaire des meubles de Charlotte d'Albret, dressé en 1514, où il est fait mention d'« unes orilhetes de satin cramoisy esquelles y a quatre vingts huit perles »<sup>27</sup>, ou bien sur le portrait de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac, peint par Corneille de Lyon (PE 247). Cela explique d'ailleurs la fureur de Gargantua dont le fondement avait été égratigné par « la dorure d'ung tas de spheres de merde qui [...] estoient » cousues aux oreillettes de satin et qui vouait aux pires maux le « boyau culier de l'orfevre qui les fait, et de la damoiselle qui les portoit »<sup>28</sup> !

Le touret levé et la queue pendante se rapportaient plus directement au voile de la coiffe qui, lui, était systématiquement de velours noir. La « queue » ne pose pas de problème à identifier, puisqu'il s'agit de la longueur du voile pendant du sommet de la tête jusqu'à la hauteur des omoplates. La mère donnant des conseils d'élégance à la jeune mariée dans *l'Instruction pour les jeunes dames* de Marie de Romieu insistait sur la nécessité d'adapter la longueur de cette queue à la morphologie de la porteuse afin de créer une impression de mesure et d'harmonie<sup>29</sup>. Cela n'empêchait cependant pas Montaigne, à peu près à la même époque, de tourner en ridicule « cette longue queue de veloux plissé qui pend aux testes de nos femmes »<sup>30</sup> !

L'identification claire du touret est plus problématique. La morphologie du mot est une première aide. Le terme est en effet formé par l'adjonction du suffixe diminutif *-et* au nom commun *tour*, dont l'une des acceptions attestées depuis la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle est la suivante : « objet qui se dispose autour de quelque chose » (tour de lit, tour de cou, etc.)<sup>31</sup>. Cela suggère par conséquent qu'il s'agissait d'une partie du chaperon qui faisait le tour de la tête. L'observation des portraits de cour incite à penser que le touret était la partie située à la naissance du voile, juste à la jonction avec les oreillettes. Son aspect rigide laisse deviner l'existence d'une structure – bourrelet

---

25 Voir par exemple les deux portraits de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac, par Corneille de Lyon (XVI<sup>e</sup> s., huile sur bois, 25 x 13 cm, musée Condé (Chantilly), PE247 ; XVI<sup>e</sup> s., huile sur toile, 16 x 14,7 cm., musée Condé (Chantilly), PE246)

26 François Rabelais, chapitre XII : « Comment Grantgousier congneut l'esperit merueilleux de Gargantua à l'invention d'un torcheul ».

27 *Inventaire de la duchesse de Valentinois Charlotte d'Albret*, p. 58

28 F. Rabelais, *op. cit.*

29 Marie de Romieu, *op. cit.*, p. 150.

30 Michel de Montaigne, chapitre 22 : « De la coustume, et de ne changer aisement une loy receuë ».

31 Analyse morphologique et lexicographique menée à partir de la base de données en ligne du Centre national de ressources textuelles et lexicales (<http://www.cnrtl.fr/>).

ou armature légère en fer ou en osier (?) – s'écartant légèrement du crâne dans ses terminaisons et servant à surélever le voile au sommet de la tête et à décoller ainsi du cou le tissu pendant dans le dos. Il prit d'ailleurs un peu d'altitude au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui justifia sans doute qu'on se mît à ajouter à son nom l'adjectif « levé »<sup>32</sup>.

Une fois ces différentes parties de la coiffe enfin identifiées, les mentions de bordures d'orfèvrerie relevées dans les inventaires ne posent plus de problème majeur. Les bordures d'oreillettes doivent dès lors être comprises comme une chaîne d'orfèvrerie destinée à orner le bord de la bande de satin rouge de la coiffe, ce qui explique que, sur les portraits, on ait parfois l'impression qu'elles étaient situées au milieu de la coiffe : si l'on se rappelle que la coiffe reposait en fait sur un bonnet que l'on laissait dépasser, l'emplacement de la bordure d'oreillettes s'éclaire, de même que l'arrêt du plissé au-delà de la bordure. De même, la bordure de touret ne peut être que la chaîne de pierreries ou de perles placée au plus haut de la coiffe, sur la structure destinée à donner du volume au voile de velours. Signalons ici qu'il arrive fréquemment que, par une sorte de glissement métonymique, les bordures de touret et d'oreillettes soient désignées dans les inventaires sous l'appellation simple de « touret » et « oreillettes ».

Si l'on en croit un amusant *Blason de l'épingle* daté de 1536, ces bordures d'orfèvrerie n'étaient pas cousues sur le chaperon mais maintenues en place par des épingles<sup>33</sup>. Cela permettait sans aucun doute de pouvoir utiliser le même chaperon sans ornement au quotidien et embelli de ses bordures dans les moments importants de représentation. La mère du dialogue de Marie de Romieu disait d'ailleurs on ne peut plus clairement que l'ajout des bordures était directement lié aux grands événements de la vie d'une femme : « Aux jours qu'il se faudra parer davantage, sur la coiffe ou au touret et oreillettes du chaperon, [une jeune dame] portera des bordures de pierreries, mises en œuvre bien à propos, et des plus belles et nouvelles façons »<sup>34</sup>. Cette remarque amène ainsi à rectifier légèrement la définition du chaperon donnée par François Boucher, définition dans laquelle les bordures d'orfèvrerie étaient présentées comme des cercles censés *maintenir* en place le voile de velours<sup>35</sup>. Elles n'étaient là en fait que pour ajouter à la dimension ostentatoire de la coiffe.

## Du vocabulaire aux usages : pratiques sociales du chaperon

---

32 Voir par exemple la différence de hauteur du touret entre le portrait autrefois dit d'Anne de Bretagne (XVI<sup>e</sup> s., huile sur bois, 31 x 49 cm., musée Condé (Chantilly), PE573) et celui de Jeanne d'Albret par François Clouet dans les dessins de la collection de Catherine de Médicis (vers 1548, aquarelle, crayon noir et sanguine, musée Condé (Chantilly), MN52).

33 « Par toi est toute gouvernée / La parure du corps joly. / Premier, le front ample et poly, / Quand tu le serres d'une toille, / Se monstre plus cler que l'estoille. / Après, tu tiens le chaperon, / Et la doreure d'envyron, / Qui donne lustre et doux ombrage / A cest angélique visaige » (Hugues Salel, *Blason de l'épingle*, 1536, cité par P. Lacroix., p. 320).

34 Marie de Romieu, p. 151.

35 F. Boucher, p. 235.

Le rapport entre l'ajout des bordures d'orfèvrerie au chaperon et les moments à fort enjeu de représentation s'explique en bonne partie par la place accordée à la tête dans la hiérarchie du corps. Les hommes et femmes du XVI<sup>e</sup> siècle considéraient en effet qu'il existait une correspondance entre le haut du corps, plus proche du ciel, et la nature des anges ; le corps était ainsi pensé selon une hiérarchie qui faisait des parties inférieures le simple socle des parties supérieures, plus nobles<sup>36</sup>. A cette conception verticale de la beauté s'ajoutait une constatation de simple bon sens, encore une fois relayée par la mère de l'*Instruction pour les jeunes dames* : « chacun doit avoir grand jugement à s'accoustrer bien à propos en cest endroit, d'autant que c'est ce que l'on veoit le plustost, et où se descouvre incontinent l'imperfection »<sup>37</sup>. Dans la société de cour où la maîtrise des apparences était une compétence vitale, le conseil n'était pas à négliger.

L'importance de l'« accoustrement de teste » est par ailleurs sensible dans le souci de créer de véritables parures coordonnées. Les inventaires des bijoux des grandes dames de la Renaissance, au premier rang desquelles Anne d'Este, révèlent en effet que les bordures de touret et d'oreillettes étaient généralement faites à l'identique pour créer un élégant effet d'harmonie. Sur les onze bordures de touret ou d'oreillettes mentionnées dans l'inventaire des bijoux de la duchesse d'Aumale, dix fonctionnaient par paire, comme on le voit à la récurrence de l'indication « de semblable façon » accompagnant le signalement de la bordure d'oreillettes, énoncé juste après celui de la bordure de touret. Lorsque l'indication ne figure pas sur le document, la gémellité des bordures apparaît encore dans la succession des items et dans la description des pièces (en particulier la description de la disposition des pierres et perles). Le deuxième ensemble décrit dans l'inventaire de 1549 comportait ainsi « une bordure servant à touret levé donné par madame de Guyse en laquelle y a six dyamans cinq rubis et douze chatons de perle chascun chaston portans deux perles » et « une bordure servant à oreillete aussi donnée par madicte dame de Guyse en laquelle y a cinq dyamans et six rubis et douze chatons à deux perles pour chaton »<sup>38</sup>. Le souci d'harmonie pouvait dépasser le chaperon et toucher les bijoux arborés sur la tête ou à proximité immédiate. L'une des parures de diamants et de perles d'Anne d'Este comprenait, outre les bordures de touret et d'oreillettes, une « bordure servant de fronteau que l'on appelle lien de teste de semblable facon »<sup>39</sup>.

La dimension ostentatoire et solennelle du chaperon est encore confirmée par d'autres allusions relatives aux usages convenables de cette coiffure. Là encore, l'*Instruction pour les jeunes dames* s'avère être d'une aide précieuse. La mère recommandait à la jeune femme de

---

36 Georges Vigarello, , p. 20-21.

37 Marie de Romieu, p. 150.

38 BnF, fr. 22441, fol. 7 v<sup>o</sup>.

39 *Ibid.*, fol. 8 r<sup>o</sup>.

porter l'escoffion, sorte de résille emperlée dans laquelle étaient retenus les cheveux, comme plus à même de flatter sa beauté naturelle et l'éclat de sa jeunesse que le chaperon<sup>40</sup>. La jeune femme pouvait toutefois opter pour le chaperon, notamment en hiver lorsque le froid rendait judicieux l'usage d'une coiffure plus couvrante et confectionnée dans un épais tissu de velours. Dans les conseils de la mère, le chaperon était clairement associé à la maturité et aux occasions où la plus grande dignité était requise : « Je ne voudrais principalement que en esté une belle et jeune damoiselle portast un chaperon de velours, *comme mieux séant à une vieille* ». Une position analogue était exprimée par Rabelais dans le chapitre de *Gargantua* consacré à la façon de se vêtir des habitants de l'abbaye de Thélème puisqu'on peut y lire : « L'accoustrement de la teste estoit selon le temps. En l'hyver à la mode francoyse. Au printemps, à l'espagnole. En esté, à la tusque [toscanne]. Exceptez les festes et dimanches, esquelz portoient acoustrement francoys, *parce qu'il est plus honorable et mieulx sent la pudicité matronale* »<sup>41</sup>. On retrouve ici à la fois l'adaptation possible de la coiffe aux conditions climatiques et la remarque concernant la dignité supérieure du chaperon sur les autres coiffures féminines. Le choix de cette coiffure par une jeune femme signifiait donc clairement aux yeux de ceux qui la voyaient qu'elle entendait solenniser son apparence et les circonstances qui l'avaient amenée à se parer de la sorte.

Il y a quelques enseignements à tirer de cette promenade autour du petit chaperon noir des nobles dames du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce qui pouvait apparaître de prime abord comme une recherche érudite s'est peu à peu révélé être une opération heuristique féconde au-delà du champ strict de l'histoire du costume et des besoins de classification des institutions muséales. Compulser un corpus varié d'images et de textes dans l'espoir de préciser les différentes parties de la coiffe féminine a en effet ouvert la voie à une prise de conscience de la finesse du langage social à l'œuvre derrière le choix d'un type de parure. En ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> siècle, un tel résultat n'est

---

40 Marie de Romieu, p. 150. Le témoignage de l'ambassadeur vénitien Jérôme Lippomano, daté de 1577, confirme l'aspect de résille de l'escoffion : « le nobili portano il caperone in testa di velluto nero, o lo scuffione di rete fatto di nastro d'oro o di seta, e di gioie ancora » (Niccolo Tommaseo, Paris, Imprimerie royale, 1838, tome II, p. 556). L'escoffion semble avoir été clairement associé, dans l'esprit des contemporains, à la beauté des cheveux des jeunes femmes. Marie de Romieu, la première, affirmait : « l'escoffion luy sera mieux à propos, regardant de le tenir grand ou petit, selon la proportion de son visage et de sa teste, *qui aura assez de cheveux et non trop laids* » (Marie de Romieu, p. 150). Ronsard, dans le sonnet XI des *Amours de Marie* (1555), se souvenait avec une cruelle nostalgie de sa maîtresse surprise endormie : « Sa tête, en ce beau mois, sans plus, était couverte / D'un riche escoffion ouvré de soie verte, / Où les Grâces venaient à l'envie se nicher ; / Puis, en ses beaux cheveux, choisissaient leur demeure ».

41 F. Rabelais, chapitre LIV : « Comment estoient vestuz les religieux et religieuses de Theleme ». Le chaperon était clairement pensé au XVI<sup>e</sup> siècle comme une coiffure typiquement française. En témoigne, outre la définition de Jean Nicot, cette réflexion de Brantôme au sujet de l'élégance de Marguerite de Valois : « Ceste belle reyne, en quelque façon qu'elle s'habillast, *fût à la francoise avec son chaperon*, fût en simple escoffion, fût avec son grand voile, fût avec un bonnet, on ne pouvoit juger qui luy siedsoit le mieux » (Pierre de Bourdeille, p. 31).

pas sans intérêt pour l'historien du social et, plus encore, pour l'historien du politique au sein de la société de cour. L'une des voies actuelles du renouvellement de l'histoire politique de la Renaissance est en effet à chercher du côté d'une analyse quasi anthropologique des pratiques des acteurs de la vie politique tenant compte de leurs gestes, de l'expression de leurs émotions et du contrôle de leurs apparences<sup>42</sup>. A une époque où la cour était devenue le centre de la vie politique du royaume, la maîtrise du paraître du courtisan prônée par Baldassare Castiglione et ses épigones était de la plus haute importance. Guichardin affirmait ainsi : « l'abondance de toutes ces bonnes manières [jouer d'un instrument, danser, chanter, monter à cheval, se vêtir] ouvre la voie aux faveurs des princes et devient parfois, pour qui en abonde, le commencement ou la cause de grand profit et de grande élévation »<sup>43</sup>. Pour reprendre le parallèle employé par Nicolas Le Roux, la grâce (élégance) du courtisan appelait la grâce (faveur) du prince<sup>44</sup>. Or l'historien passe bien souvent à côté des subtils jeux d'apparences des courtisans, faute de connaissance précise des vêtements, bijoux et objets sur lesquels les courtisans exerçaient, eux, un regard aiguisé. La constitution d'un lexique de référence dans le domaine du vêtement historique permettrait de réduire cet écart culturel préjudiciable à la compréhension des positionnements sociaux et politiques. Il est clair en effet que les histoires du costume existantes, pour précieuses qu'elles soient, ont besoin d'être dépoussiérées, et ce de façon d'autant plus urgente que les définitions fausses ou approximatives s'enracinent très vite par la magie d'internet.

**Marjorie Meiss-Even** est maître de conférences à l'Université Lille 3 Nord de France (IRHiS, UMR 8529). Elle a soutenu une thèse de doctorat en histoire moderne sous la direction de Gérald Chaix et Pascal Briost à l'université de Tours en 2010 : « Être ou avoir. Les ducs de Guise et leur paraître (1506-1588) ».

---

42 Voir notamment Xavier Le Person.

43 Francesco Guicciardini, p. 119-120.

44 Nicolas Le Roux, p. 135.

## Bibliographie

Germain Bapst, *Histoire des joyaux de la couronne de France*, Paris, Hachette, 1889, p. 56.

Michèle Bimbenet-Privat (dir.), *L'Orfèvrerie parisienne de la Renaissance. Trésors dispersés*, Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995, p. 138.

François Boucher, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965.

Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, éditées par Ludovic Lalanne, Paris, Veuve J. Renouard, 1864-1882, tome VIII, p. 31

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam, 1701 [2e édition revue, corrigée et augmentée par Jacques Basnage de Bauval], tome I.

Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1925-1967, vol. 5, p. 538.

Edmond Bonnaffé (éd.), *Inventaire de la duchesse de Valentinois Charlotte d'Albret*, Paris, A. Quantin, 1878, p. 58

Claude La Charité (« L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de « savoir-paraître » à l'usage des femmes », thèse de l'université Paris-IV-Sorbonne, dir. Mireille Huchon, 2000) publié sur le site de la SIEFAR : <http://www.siefar.org/theses-articles/du-dialogo-de-la-bella-creanza-de-le-donne-1539-d-alessandro-piccolomini-a-l-instruction-pour-les-jeunes-dames-1572-de-marie-de-romieu-ou-quand-le-paradoxe-fait-l-opinion.html>

Francesco Guicciardini, *Avertissements politiques (1512-1530)*, édités par Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, 1988, p. 119-120.

Paul Lacroix, *Recueil curieux de pièces originales rares ou inédites en prose en vers sur le costume et les révolutions de la mode en France pour servir d'appendice aux Costumes historiques de la France*, Paris, Administration de la Librairie, 1852, p. 150

Michel de Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre 22.

Ambroise Paré, *Les Œuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du Roy. Divisées en vingt huict livres, avec les figures & portraicts, tant de l'Anatomie, que des instruments de Chirurgie, & de plusieurs Monstres*, Paris, Gabriel Buon, 1585 [4<sup>e</sup> édition augmentée par l'auteur], livre VI, chapitre 10

Xavier Le Person, « Pratiques » et « pratiqueurs ». La vie politique à la fin du règne de Henri III (1584-1589), Genève, Droz, 2002.

Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du*

XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Hachette, 1875.

François Rabelais, Gargantua, s.l. (Lyon ?), s.d. (1534 ?), chapitre XII.

Marie de Romieu, *Instruction pour les jeunes dames*, Paris, 1572.

Nicolas Le Roux, « Codes sociaux et culture de cour à la Renaissance », *Le Temps des savoirs*.

Revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France, n° 4 (« Le code »), 2002, p. 135.

Jacques Ruppert, *Le Costume*, tome 2 : *Renaissance-Louis XIII*, Paris, Flammarion, 1947.

Niccolo Tommaseo (éd.), « Les femmes nobles portent sur la tête le chaperon de velours noir, ou l'escoffion de filet fait de ruban d'or ou de soie, et bien orné de bijoux ». *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Imprimerie royale, 1838, tome II, p. 556

Denise Turrel, *Le Blanc de France. La construction des signes identitaires pendant les guerres de religion (1562-1629)*, Genève, Droz, p. 219

Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 20-21.