

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 4: Kleidung im Mittelalter = Le vêtement au Moyen Age = L'abbigliamento nel Medioevo

Artikel: Les nouveaux habits du Moyen Age : le rôle du costume médiéval dans la peinture d'histoire au XIXe siècle

Autor: Fischer, Elizabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394352>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les nouveaux habits du Moyen Age

Le rôle du costume médiéval dans la peinture d'histoire au XIX^e siècle

Lorsque le Moyen Age devient un thème de la peinture d'histoire, les artistes puisent des modèles pour représenter le décor médiéval dans les nombreux recueils répertoriant les objets anciens copiés d'après les monuments historiques. Le costume joue un rôle non négligeable dans ces évocations du passé. Il confère une vraisemblance historique au tableau. Mais il se charge surtout de significations symboliques qui sont directement reliées aux préoccupations sociales et politiques du XIX^e siècle.

Depuis le milieu du XVIII^e siècle, la peinture d'histoire en Europe ne se consacrait plus seulement à l'évocation de scènes religieuses ou antiques. Elle s'ouvrait à la représentation d'un passé plus récent, partant du Moyen Age, pour relater les hauts faits constitutifs de l'histoire nationale. En Suisse, cette mutation thématique alla de pair avec la recherche d'une identité propre et d'une iconographie pour la célébrer. Parallèlement à la représentation d'événements glorieux, se dessina un Moyen Age idéalisé, gardien de valeurs perdues et de stabilité, dans une époque de transformations sociales constantes dues à la révolution industrielle¹. Le roman historique lancé par Walter Scott au début du siècle incarna cette veine nostalgique qui conquiert les faveurs du public. En peinture se développa la scène de genre historique, avec un net penchant pour les thèmes sentimentaux². Y primait l'intérêt pour la mise en scène du passé plutôt que pour le sujet d'histoire en soi. Le tableau d'Antonio Barzaghi *Adam de Camogask tue le bailli de Guardaval* est exemplaire à cet égard (fig. 1). Comme le note Oskar Bätschmann, «le héros n'est pas montré au moment où il tue le bailli qui voulait abuser de la jeune fille, mais à l'instant du triomphe et de l'appel à d'invisibles fidèles. Cela aboutit à une pose d'opéra. Comme l'indique l'expression de la jeune fille sauvée, l'œuvre a pour but d'impressionner le public, non la reconnaissance de l'histoire³.»

Le regain d'intérêt pour l'histoire suscita l'aspiration à une vérité «palpable»⁴. Pour redonner vie aux personnages historiques,

l'histoire devait être véritablement mise en scène. C'est ainsi que s'imposa une nouvelle exigence d'exactitude historique dans la représentation des objets anciens, tant en peinture, en littérature que sur les scènes de théâtre ou d'opéra. En Suisse, relève Dario Gamboni, il s'agissait de dépeindre la vie quotidienne d'un libre peuple de bergers dans la constitution d'une identité collective⁵. En l'absence de modèles, les artistes allaient s'employer à renouveler les schémas précédents et à créer de nouveaux types grâce à la connaissance solide des objets historiques, tout en se référant à l'héritage artistique occidental. Ainsi Antonio Barzaghi fait allusion à l'œuvre d'un prédécesseur dans *Adam de Camogask tue le bailli de Guardaval*, en reprenant pour la figure du bailli assassiné un personnage d'un tableau d'histoire d'Anselm Feuerbach, *La mort de Pietro Aretino*, peint en 1854⁶. Dans le tableau de Barzaghi deux types sont opposés, incarnant les pôles du bien et du mal, du valeureux opprimé face à l'opresseur malveillant. Ils sont caractérisés par leur costume. L'homme du peuple porte des vêtements de couleurs ternes, ses mollets lacés dans de grossières jambières. L'aristocrate est habillé de couleurs vives et de matières précieuses, velours, dentelle, fourrure et soie. Ses jambes sont fuselées par des chausses noires et de fines bottes de cuir. La malveillance du bailli est signifiée par le rouge et le noir, combinaison de couleurs associées au diable, ainsi que par son long nez et ses doigts crochus. Dans ce tableau, une attention particulière est portée aux objets du décor, comme dans la majorité des peintures de genre historique.

Les objets du Moyen Age: un répertoire à l'usage des artistes

Une abondante production éditoriale de répertoires d'artefacts médiévaux, dont des recueils de costumes, répondit à ce regain d'attention pour les objets de l'histoire. Leurs auteurs les destinaient expressément aux artistes, peintres, décorateurs, metteurs en scène de tableaux vivants, afin de les aider dans la mise en scène d'épisodes historiques (fig. 2 et 3)⁷. Ces ouvrages étaient les descendants des recueils de costumes compilés à partir du XVI^e



1

1 Antonio Barzaghi, Adam de Camogask tue le bailli de Guardaval, 1880, huile sur toile, 305 × 228 cm, Musée cantonal d'art, Lugano, dépôt du Musée des beaux-arts, Winterthour, don de Georg Volkart-Ammann, 1894. – Les détails vestimentaires – manches et haut-de-chausses à crevés, ceintures et bourse par exemple – suffisent à situer la scène dans un Moyen Age dont l'évocation est ici influencée par le théâtre et l'opéra. Le costume toutefois subit aussi l'influence de la mode contemporaine, comme la robe à tournure et la coiffure de la jeune fille.

2a, b Frédéric Hottenroh, Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers anciens et modernes dessinés et décrits par Frédéric Hottenroh, A. Guérinet (éd), Paris s.d., lithographie, 31,5 × 23,5 cm, pl. 52 «Suisses (XIII^{ème} au XV^{ème} siècle)» et pl. 53 «Suisses (XV^{ème} siècle)», Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève. – Ce recueil, dont l'édition originale allemande parut en 1840, consacre deux planches aux objets et costumes suisses, ce qui est exceptionnel, la plupart des ouvrages ignorant la spécificité helvétique.

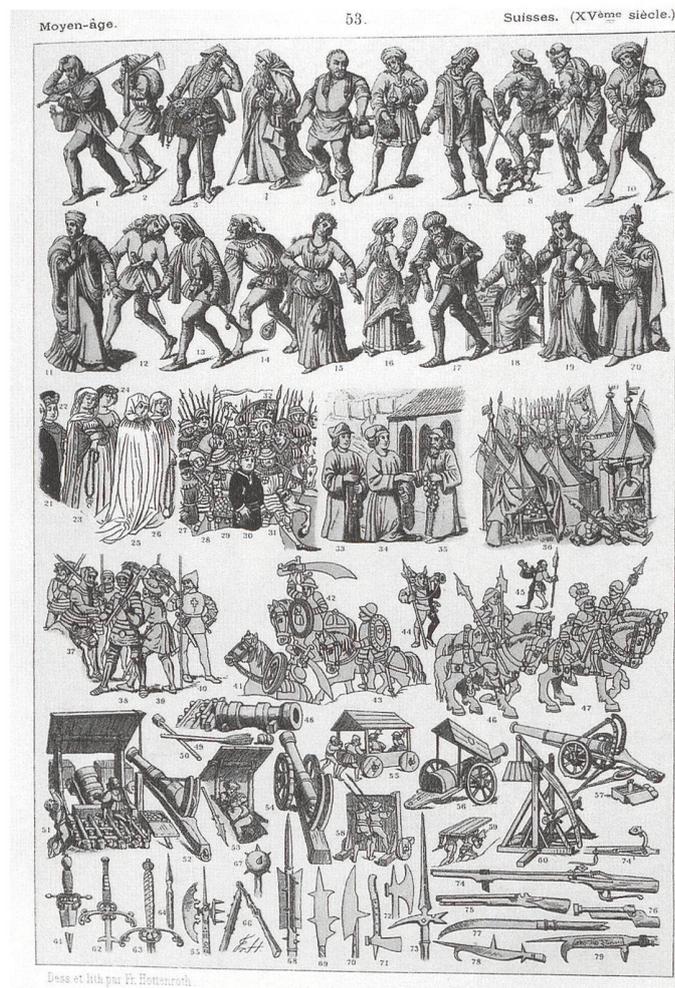
siècle, lorsque les frontières du monde s'élargirent grâce aux grandes découvertes. Présentant un abrégé des us et costumes du monde connu, européen et exotique, ils cherchaient à satisfaire la curiosité des Européens. Certains de ces recueils anciens furent réédités au XIX^e siècle⁸. Les nouvelles compilations qui virent le jour reprenaient des images déjà publiées depuis le XVI^e siècle, et y ajoutaient des reproductions originales, copiées d'après des monuments d'art – peintures, sculptures, architectures, mobilier, vestiges archéologiques. Le recours aux œuvres d'art du passé était considéré comme une garantie de fiabilité, et non comme une méthode tautologique de justification de l'image par l'image. Ces recueils étaient l'une des principales sources de modèles pour les artistes. Comme le note avec ironie un critique d'art en 1856 à propos de la précision archéologique d'Ingres: «[...] les remparts, les faisceaux du *Martyre de Saint Symphorien*, les cariatides du *Don Pedro de Tolède*, les costumes du temps de *Charles V*, et du siècle de Louis XIV, le temple d'Homère, l'intérieur des palais, les ustensiles et les vases sacrés de *Jeanne d'Arc*: tout cela se trouve

dans les recueils⁹.» En effet peu d'objets du Moyen Age étaient visibles ou disponibles pour l'étude, et il n'existait pas au début du siècle en Suisse d'équivalent au Musée des Monuments français¹⁰.

Certains éléments vestimentaires reproduits dans ces ouvrages devinrent rapidement des signes considérés comme caractéristiques du Moyen Age: les crevés dans le tissu des manches ou d'autres parties du costume, les laçages sur les ouvertures de vêtements, la ceinture avec une bourse suspendue, pour les hommes les culottes haut-de-chausses portées sur des chausses, pour les femmes les attaches d'épaule aux manches, les tresses et le hennin. Ils furent utilisés indifféremment quelle que fût l'époque représentée, pour évoquer un passé moyenâgeux s'étendant jusqu'au XVI^e siècle. Ces accessoires restaient à peu de frais le tableau avec tout ce qu'il fallait de médiéval pour lui conférer une note d'authenticité. Plus tard, le cinéma usera de ce procédé, en utilisant exactement les mêmes signes. Plusieurs de ces signes émaillent le tableau de Barzaghi (fig. 1). L'ensemble que porte la jeune fille sauvée des griffes du bailli est tout à fait à la mode de



2a



2b

1880, avec une tournure à l'arrière et la taille très fine. Seul le type de manches à crevés et attaches d'épaule ainsi que la bourse et la fine ceinture portée sur les hanches permettent de situer l'ensemble dans une époque antérieure. Quant à ses traits, les tresses ne peuvent masquer leur grande ressemblance avec l'une des tragédiennes les plus connues de la fin du XIX^e siècle, Sarah Bernhardt.

La création de types, l'utilisation d'objets spécifiques comme indices temporels alliées à l'intégration de références aux modes contemporaines offraient des repères aux spectateurs. Il était plus facile de «reconnaître» un passé constitué d'éléments familiers. La définition de ce vocabulaire vestimentaire moyenâgeux dans les arts allait de pair avec la pérennisation des vêtements paysans traditionnels en costumes folkloriques au cours du XIX^e siècle, dans la tentative de restituer un passé helvétique idéalisé et immuable¹¹.

L'accessoire médiéval au-delà de son temps

Dans l'*Adieu de Winkelried à sa famille* de Theodor von Deschwanden (fig. 4), les accessoires indiquant l'époque médiévale désignent aussi le statut et le rôle des protagonistes. Avant de considérer plus avant ces détails du costume, il importe de décrire la composition dans son ensemble. Les références vestimentaires sont éclectiques. L'épouse de Winkelried porte une robe et une coiffe qui évoquent le costume féminin de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. De sa coiffe s'échappent de longues tresses, tandis que sa taille est ceinte d'une fine ceinture avec une bourse. Winkelried porte une cotte de maille sous une tunique, ensemble qui apparaît tout en haut à gauche de la planche représentant les costumes suisses dans le recueil de Hottenroth (fig. 2a) et qui n'est pas sans rappeler les soldats dessinés par Villard de Honnecourt lors de son périple en Europe entre 1220 et 1230. S'y ajoutent une épaisse ceinture en cuir et une épée avec un bouclier.

Le groupe familial est compact mais pourtant scindé en deux. Les tensions engendrées tiraillent littéralement Winkelried, placé



Femme de Strasbourg,



3

au centre. L'un de ses plus jeunes fils, encore dans les jupes de sa mère, tente de retenir son père en s'agrippant à sa jambe. De l'autre côté, le garçon plus âgé, tenant une arbalète, attire Winkelried par le bras sur le chemin où il a déjà posé un pied. Les plus jeunes enfants sont du côté de la mère, qui se tient devant la porte du foyer. Son habillement noir annonce le deuil qu'elle va bientôt vivre. L'aîné tient une arme comme son père et se détourne du foyer. Ses gestes incitent Winkelried à partir accomplir son devoir, la défense de la patrie, symbolisée par le paysage alpestre. La croix qui s'y détache préfigure le destin tragique du héros.

Les armes et accessoires – ceintures et bourse – marquent la dichotomie des univers et des tâches de l'épouse et du mari. Au XIV^e et XV^e siècles, ceintures et bourses étaient portées par les deux sexes, tous états et classes sociales confondus. Leurs principales fonctions étaient de maintenir le vêtement et de servir de poches, encore inexistantes. Ils avaient aussi un caractère décoratif. Ils figurent en bonne place dans les trouvailles archéologiques, car les éléments métalliques, contrairement aux parties

3 Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts [...]. Choix de costumes civils et militaires, armes et armures, instruments de musique, meubles de toute espèce, et décorations intérieures et extérieures des maisons, dessinés, décrits, gravés et coloriés d'après les originaux*, Paris 1825, 32 × 21 cm, n. n., «Femme de Strasbourg», Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève. – Ce recueil, compilé entre 1806 et 1839, fut l'un des premiers publiés en France au XIX^e siècle; ses nombreux souscripteurs comptaient non seulement des artistes, mais aussi des décorateurs de théâtre et des fabricants d'étoffes ou de papiers peints.

4 Theodor von Deschwanden, *Adieu de Winkelried à sa famille*, 1860/61, huile sur toile, 155 × 108 cm, Nidwaldner Museum, Stans, dépôt du Musée des beaux-arts, Berne. – L'épée et la ceinture de Winkelried le consacrent comme un héros de la patrie, incarnation de l'identité nationale, tandis que la bourse à la ceinture de son épouse l'inscrit dans l'idéal bourgeois de la gardienne du foyer.

en tissu ou en cuir, résistent bien au temps. Les inventaires médiévaux les mentionnent fréquemment parce qu'ils sont le support d'orfèvrerie ou de tissus précieux¹².

La ceinture de cuir masculine sans ornements autre que la boucle dénote un individu qui travaille de ses mains, paysan ou artisan, et qui appartient aux classes inférieures. L'épée est par contre l'arme caractéristique du chevalier, de celui qui défend le reste de la société, à la fois devoir et prérogative de l'aristocratie. L'épée marque en tous les cas l'appartenance à une classe ou à un groupe social d'élite. Celle de Winkelried est une lame longue et large, à deux tranchants, pour frapper de taille et de revers. D'ascendance germanique, elle s'oppose à la dague courte de l'Antiquité et au fleuret latin, utilisé pour frapper d'estoc, c'est-à-dire avec la pointe. Elle est un marqueur de la culture nordique¹³.

Winkelried combine les deux accessoires, en principe socialement antagoniques, de la ceinture de l'homme du peuple et de l'épée de l'élite qui protège la patrie. Cette combinaison définit Winkelried en tant qu'homme du peuple qui s'est affranchi de son



4

statut. Il est devenu un combattant libre, défendant sa patrie contre le joug de l'opresseur aristocratique. La ceinture de cuir est portée par la majorité des héros de la libération dans la peinture d'histoire suisse. Elle en devient le symbole d'une virilité patriotique qui dépasse la notion de classe. Alors que l'iconographie nationale cherche à retracer les fondements d'une identité helvétique, cet accessoire devient un emblème de la force, du courage et de l'esprit de liberté des fondateurs de la patrie. La combinaison de la ceinture et de l'épée est omniprésente dans la représentation du serment du Grütli, quel que soit le type de costumes portés par les protagonistes. A l'époque du serment, en 1291, les hommes du peuple se vêtaient de tuniques plutôt amples faites de pièces de tissus rectangulaires, en laine, enfilées sur une chemise en toile. Ces tuniques descendaient aux genoux voire plus bas, et semblent n'avoir que peu varié depuis les temps carolingiens¹⁴. A titre d'exemple, ce type de vêtement apparaît dans les vitraux de la rose du transept de la cathédrale de Lausanne, datés vers 1230, porté notamment par le paysan symbolisant le mois d'octobre. Les

costumes dont les peintres revêtirent les fondateurs de la patrie helvétique sont d'un grand éclectisme. Jean-Léonard Lugardon, en 1826, les habilla de bérets, pourpoints et chausses fin XV^e-début XVI^e siècle (fig. 5). Vers 1830 Martin Disteli les dessina bien en tuniques, mais avec des formes à la mode du XVI^e siècle (fig. 6)¹⁵. Ernst Stückelberger les drapa dans des sortes de toges à la romaine dans les fresques réalisées entre 1878 et 1882 pour la chapelle de Tell au bord du Lac des Quatre-Cantons¹⁶. Quelles que soient les versions, la ceinture de cuir, parfois agrémentée d'une bourse, ainsi que l'épée deviennent les attributs obligés des héros de l'histoire nationale. La figure du paysan qui ouvre la deuxième planche consacrée aux Suisses dans le recueil de Hottenroh en fait foi (fig. 2b). L'arbalète par contre, arme plébéienne et helvétique par excellence, ne figure souvent pas dans les représentations du serment du Grütli. Dans l'*Adieu de Winkelried à sa famille*, c'est le fils aîné qui n'est pas encore adulte qui tient l'arbalète, fait qui le situe en digne successeur de son père dans la défense de la patrie.



5



6

5 Jean-Léonard Lugardon, Le Serment du Grütli, 1826, huile sur toile, 150 × 145 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève. – Bérêts, pourpoints et chausses fin XV^e–début XVI^e habillent des héros du XIII^e siècle.

6 Martin Disteli, Le Serment du Grütli, env. 1830, dessin à la plume, 35 × 60 cm, Musée des beaux-arts, Olten.

L'épouse de Winkelried porte une ceinture à laquelle est attachée une bourse d'où pendent des clés et un tranchet, petite lame utilisée pour couper les tissus et le cuir. Ainsi conçue, cette bourse est une référence manifeste à la châtelaine du XIX^e siècle. Il s'agit d'un crochet plat que les femmes portaient chez elles fixé à la ceinture. Elles y accrochaient au bout d'une chaîne les instruments de couture, les clés et tout autre petit objet nécessaire aux activités domestiques. Au XIX^e siècle, cet accessoire était le plus significatif de la condition féminine, symbole du pouvoir de l'épouse sur la maisonnée et de ses attributions domestiques¹⁷. La représentation de la «Femme de Strasbourg» dans le recueil de *Monumens français* de Willemin présente un exemple de ces accessoires devenus symboles féminins par excellence (fig. 3). L'accessoire moyenâgeux désigne l'épouse de Winkelried comme modèle de l'idéal féminin bourgeois. Les références picturales y contribuent également. Son visage est modelé sur le type des Madones de Raphaël. Avec le déclin de l'art religieux au XIX^e siècle, l'iconographie de la maternité domestique rem-

place celle de la Vierge à l'Enfant. Les Madones domestiques incarnent l'ange du foyer bourgeois, dont l'iconographie se met en place à ce moment.

Dans ce tableau, les accessoires médiévaux racontent une histoire en avance sur leur temps, bien qu'ils fonctionnent également comme des symboles moyenâgeux. S'ils possèdent une quelconque vraisemblance historique, ils ne sont pas là pour faire vrai, mais bien plutôt pour valider l'authenticité d'un discours idéologique. Attributs des protagonistes du passé, ils symbolisent un Moyen Age idéalisé qui contient les fondements du monde contemporain et de son ordre social, ainsi que les ferments de l'unité nationale. C'est ainsi que la bourse moyenâgeuse portée par les femmes dans la peinture d'histoire confirme leur inscription dans l'idéologie bourgeoise de la femme au foyer. La ceinture de cuir de l'homme du peuple médiéval alliée à l'épée du chevalier, quant à eux, se chargent de symbolismes et de valeurs constitutifs de l'identité nationale suisse.

Riassunto

Nel XIX secolo il Medioevo diventa un soggetto della pittura di storia quale elemento dell'iconografia nazionale. Accanto alle scene storiche si sviluppano scene di genere a soggetto sentimentale. Questa messa in scena della storia incoraggia la pubblicazione di raccolte di oggetti storici, tra le quali numerose antologie dedicate ai costumi di cui gli artisti si servono come modello. I costumi medievali raffigurati in queste opere, caratterizzati da dettagli specifici, definiscono un vocabolario del vestiario medievale che sarà in seguito ricorrente nell'iconografia. In pittura, il costume medievale serve a situare il soggetto nel passato. Parallelamente, una certa distanza rispetto alla ricostruzione puramente storica fa sì che alcuni elementi risultino carichi di significato in anticipo sul loro tempo. Così, la borsa portata alla cintura dalle donne rappresenta un riferimento diretto al loro ruolo di custodi del focolare domestico, un ruolo attribuito loro dalla borghesia del XIX secolo. Lo stesso vale per l'iconografia nazionale svizzera, in cui la cintura di cuoio e la spada abbinata diventano gli attributi degli eroi fondatori della patria e simboleggiano da allora in poi valori costitutivi dell'identità nazionale svizzera.

Zusammenfassung

Im 19. Jahrhundert wird das Mittelalter als Element nationaler Ikonografie zu einem Thema der Historienmalerei. Neben den Historienbildern entwickeln sich Genreszenen mit alltäglichen Motiven. Diese Inszenierung der Vergangenheit regt die Veröffentlichung von Repertorien an, die historische Objekte vorstellen – zahlreiche sind der Kleidung gewidmet. Solche Werke dienen den Künstlern als Vorlagen. Die mittelalterliche Kleidung wird darin durch spezifische Details gekennzeichnet, und das so definierte mittelalterliche Kleidervokabular wird in der Ikonografie leitmotivisch immer wieder erscheinen. In der Malerei dient das mittelalterliche Gewand dazu, das Sujet in der Vergangenheit anzusiedeln. Weit entfernt davon, eine rein historische Nachbildung darzustellen, weisen bestimmte Elemente eine Bedeutung auf, die ihrer Zeit voraus ist. So verweist die von den Frauen am Gürtel getragene Tasche in der Historienmalerei direkt auf ihre Rolle als Hüterin von Haus und Herd, die ihr von der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts zugestanden wird. Auch in der nationalen Ikonografie der Schweiz wird der Ledergürtel in Verbindung mit dem Schwert zu den Attributen der Gründungshelden des Vaterlandes. Ab diesem Zeitpunkt symbolisieren sie Werte, welche die nationale Identität der Schweiz ausmachen.

NOTES

- 1 François Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris 2004, p. 125.
- 2 Elizabeth Fischer, «Le lendemain de l'Escalade sous les regards croisés de l'histoire et des émotions», in: *Genava*, 50, Album «C'était en 1602 Genève et l'Escalade», 2002, pp. 121–125.
- 3 Oskar Bätschmann, *La peinture de l'époque moderne*, Disentis 1989 (Ars Helvetica VI), p. 156.
- 4 Stephen Bann, «Une nouvelle vision de l'histoire», in: *Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Paris-Nantes-Montpellier, 1997, pp. 44–54.
- 5 Dario Gamboni, «Pourquoi étudier la peinture de genre?», in: *Art + Architecture en Suisse*, 1994, 4, p. 326. Ce numéro est entièrement consacré à la question de la peinture de genre et de son rapport à l'histoire.
- 6 Öffentliche Kunstsammlung, Bâle. Cf. Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich 1973, p. 87.
- 7 Sylvain Amic et Sylvie Patry, «Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIII^e–XIX^e siècles): un genre éditorial au service de la peinture d'histoire?», in: *Histoire de l'art*, 46, juin 2000, pp. 39–66.
- 8 Notamment Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo*, Venise 1590, réédité en 1859–60 par Firmin Didot à Paris.
- 9 Théophile Silvestre, in: *Histoire des artistes vivants, français et étrangers, études d'après nature*, Paris 1856, pp. 30–33, cité par Amic, Patry 2000 (cf. note 7), p. 64, n. 77.
- 10 Fondé en 1796 par l'archéologue Alexandre Lenoir qui en publia un catalogue en 1805.
- 11 Ursula Karbacher, «L'invention du costume ou l'histoire d'une idée», in: Elizabeth Fischer, Catherine Lepdor (éd.), *Modes et tableaux*, cat. exp.,

Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 2000, pp. 49–57.

- 12 Céline Vandeuren-David, communication orale au colloque de 3^e cycle *Corps et parure*, Universités de Genève et de Lausanne, novembre 2003. Les tapisseries bâloises de la seconde moitié du XV^e siècle conservées au Musée historique de Bâle présentent de nombreux exemples de bourses et ceintures arborées par les jeunes gens des deux sexes.
- 13 De la Bretèque 2004 (cf. note 1), p. 1081.
- 14 Françoise Piponnier, Perrine Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, Paris 1995, pp. 51–69.
- 15 Cf. Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie nationale*, Disentis 1992 (Ars Helvetica X), pp. 227–230.
- 16 *Ibid.*, pp. 127–129 et 230. Zelger 1973 (cf. note 6) consacre quelques pages à l'éclectisme vestimentaire dans la peinture d'histoire suisse, pp. 202–204.
- 17 «Les bijoux traditionnels français, art et artifices», in: *Le Petit Journal des grandes expositions*, hors série, Musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, oct. 1998–janv. 1999, p. 8.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1: Musée des beaux-arts, Winterthour. – 2, 3: E. Fischer. – 4: Musée des beaux-arts, Berne. – 5: © Musée d'art et d'histoire, Genève. – 6: Musée des beaux-arts, Olten

ADRESSE DE L'AUTEUR

Elizabeth Fischer, lic. ès lettres, historienne du costume, Chargée de cours, Haute école d'art et de design Genève, 15 bd James Fazy, 1201 Genève