Historicité du textile dans les films sur le Moyen Âge

Textile Historicity in Films on the Middle Ages

Yohann Chanoir, Nadège Gauffre Fayolle et Florence Valantin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6422>

DOI : 10.4000/perspective.6422

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 197-203

ISBN : 978-2-917902-31-8

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Yohann Chanoir, Nadège Gauffre Fayolle et Florence Valantin, « Historicité du textile dans les films sur le Moyen Âge », *Perspective* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6422> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6422>

Historicité du textile dans les films sur le Moyen Âge

**Yohann Chanoir, Nadège Gauffre
Fayolle et Florence Valantin**

Depuis 1895, le cinéma manifeste un goût prononcé pour le Moyen Âge. Les studios, dans leur recherche d'effets de temporalité, ne comptent pas que sur les châteaux et les scènes obligées comme le tournoi. Les costumes jouent un rôle déterminant, sans toujours éviter l'anachronisme. La tunique blanche de Rebecca (fig. 1) dans *Ivanhoé* (1952) est ainsi trop éclatante pour un Moyen Âge qui connaît surtout des blancs imparfaits¹. *A contrario*, *Black Death* (2010) offre des tissus trop ternes, reflet de la perception erronée d'une période qui serait coincée entre les fastes colorés de l'Antiquité et le chatoiement vestimentaire de la modernité. Cette quête d'historicité par le textile a longtemps été délaissée par les historiens du cinéma. L'importance accordée au réalisateur dans les années 1950, le mépris pour les films dits à costumes, la centralité du scénario dans les analyses des années 1970 ont abouti à un vide historiographique. La « nouvelle histoire » marque une rupture en faisant du cinéma un territoire de l'historien². Le travail de Marc Ferro, en dépassant la question de l'anachronisme, suscite des vocations³. Malgré une « communauté historique sceptique⁴ », les études se multiplient sur le film en tant que matériau historique. François Amy de La Bretèque, dans ses recherches doctorales, s'est ainsi intéressé au Moyen Âge, comme réservoir thématique, répertoire de motifs et fabrique d'images pour le cinéma occidental⁵. La question se pose toutefois pour nommer le champ de recherches de ces historiens : peut-on parler, en effet, de cinéma médiéval ? Ce terme recouvre plusieurs réalités⁶ : d'abord, celle des films dont l'action est datée avec précision au Moyen Âge, puis celle de l'association d'une esthétique médiévale au langage cinématographique montrant une représentation plus imaginaire.

C'est à l'idée du passé offerte par le film que s'intéressent les chercheurs⁷. Dans ce cadre, le textile à l'écran est étudié, afin de dégager son caractère sémiotique, qu'il concerne l'identité sexuelle⁸ ou nationale⁹. L'impulsion donnée par

les travaux anglo-saxons se concrétise en France par trois contributions sur le thème cinéma et costumes autour des croisements de temporalité lors du colloque « Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815) » en 2009¹⁰. Au cinéma, le textile s'avère bel et bien un point de fixation entre une historicité des costumes plus ou moins aléatoire et leur plasticité toujours signifiante.

Cette étude se propose, par l'association de champs de recherches d'ordinaire hermétiques, d'interroger quelques usages des costumes dans le cinéma occidental mettant en scène la période médiévale. Dans le cadre de cet article, il est néanmoins impossible d'étudier les spécificités de l'interprétation de l'ensemble du vêtement civil par les cinéastes. Dans une filmographie prolifique¹¹, les titres choisis¹² couvrent une période allant de la capture de Richard Cœur de Lion jusqu'au début de la Renaissance. Ils s'inscrivent ainsi dans ce « long Moyen Âge » mis en avant dans les travaux de Jacques Le Goff, d'Alain Guerreau et de Jérôme Baschet¹³. Ceux-ci proposent un Moyen Âge affranchi de la limite classique de 1492. La Renaissance n'est donc plus perçue comme une rupture avec la période précédente mais comme la dernière des renaissances médiévales, après celles des Carolingiens et du XII^e siècle¹⁴. Évoquant un Moyen Âge dilaté, notre corpus se place dans le temps long du cinéma, avec des films produits des origines de ce média

1. Roger Soubie, affiche d'*Ivanhoé* de Richard Thorpe, 1952.

2. Georges Méliès, projet dessiné pour le costume de Barbe-bleue, 1901, Paris, La Cinémathèque française.

à aujourd'hui, permettant ainsi, malgré le caractère réduit de la sélection, de témoigner des contraintes des costumiers, des sources employées et de la place des textiles à l'écran sur plus de cent ans.

La délicate quête de l'historicité par le textile

Situer l'action par le textile ne va pas de soi. Selon le costumier Georges Annenkov, les « méthodes, les procédés et l'esthétique de la fabrication ont suivi une évolution permanente à travers les siècles. Pour confectionner les costumes de la Renaissance, par exemple, il faut recourir dans la plupart des cas aux tissus d'ameublement [...] ou à la broderie massive qui est très coûteuse et qui demande beaucoup de temps¹⁵ ». La succession d'innovations techniques dans le cinéma suscite également des difficultés inédites pour les costumiers. Après 1927, l'enregistrement du son impose d'écarter certains matériaux employés pour les costumes dans le cinéma « muet »¹⁶. Les différents procédés couleur obligent les directeurs de la photographie et les costumiers à harmoniser les coloris des décors et des personnages pour un rendu réaliste. Il faut éviter les contrastes, affecter

3. Renee Asherson dans le rôle de Catherine de Valois, dans *Henry V* de Laurence Olivier, 1944.

les couleurs plus fortes aux espaces les plus hauts de la scène et privilégier des couleurs plus douces pour les tenues. La tâche du costumier devient donc plus ardue, d'autant qu'il doit aussi penser à la continuité chromatique entre les séquences¹⁷ ! L'écran large (Cinémascopie) impose aussi de nouvelles règles¹⁸.

Enfin, l'apport des professions techniques à la création cinématographique n'est reconnu que tardivement et, jusqu'en 1914, le travail du costumier est peu nommé sauf lorsque son nom génère une plus-value artistique¹⁹. Aux États-Unis, la profession émerge dès la Grande Guerre²⁰ puis, en 1949 – vingt ans après la première cérémonie – on crée un oscar des meilleurs costumes (Academy Award for Best Costume Design). La France, après 1945, s'engage dans une professionnalisation du métier, illustrée par l'ouverture d'une section de dessinateurs-créateurs de costumes à l'IDHEC en 1946. Le processus de reconnaissance de leur rôle est ainsi amorcé bien qu'elle n'aille pas encore de soi. Annenkov, en 1951, exhorte la profession à sortir ses pairs de leur rôle subordonné d'exécutants²¹ car « des personnages principaux jusqu'au dernier figurant, le costumier moule toute la masse humaine²² ».

Le costumier et ses sources

Dans cette quête d'historicité, le costumier dispose de sources variées. De *Barbe-bleue* à *Robin des Bois*, les films du corpus sont en premier lieu des adaptations de textes originaux, plus ou moins anciens, qui offrent peu d'indications sur les textiles. Dans *Perceval* par exemple, Chrétien de Troyes cite des pièces de vêtements sans pour autant en consigner les formes²³. Henry Dupuy-Mazuel décrit rarement robes et couvre-chefs²⁴. *A contrario*, Walter Scott, dans *Ivanhoé*, multiplie les descriptions textiles. Les illustrations

accompagnant certains textes en sont déjà des réinterprétations. Dans le *Barbe-bleue* de Charles Perrault, ce sont les dessins – tant ceux de 1695²⁵ que ceux de Gustave Doré en 1862²⁶ – qui situent l'action dans un vague Moyen Âge et non le récit, qui n'y fait aucune allusion²⁷. Le croquis exécuté par Georges Méliès en 1901 (fig. 2) oscille entre le xv^e siècle fantasmé de la coiffe féminine et le xvi^e siècle caricatural du vêtement à taillades. L'influence des gravures de Doré, les plus diffusées, est manifeste car on y retrouve les mêmes détails vestimentaires. À ces sources s'ajoutent d'autres représentations visuelles. Dans *Henry V*, les vêtements – leur coupe, leurs tissus, leurs couleurs et leur manière d'être portés – copient avec minutie des enluminures et des peintures italiennes ou flamandes du xv^e siècle²⁸ (fig. 3). Le réalisateur évoque les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1411-1416) pour les scènes françaises²⁹. L'historicité est manifeste dans les freppes³⁰, omniprésentes, qui soulignent l'effort documentaire et le souci du détail de Roger Furse, costumier du film³¹. Pour *Perceval*, Éric Rohmer et son costumier Jacques Schmidt s'inspirent de sources iconographiques datant des xii^e et xiii^e siècles, notamment des enluminures et de la statuaire médiévale³², mais Schmidt emploie des étoffes extensibles issues du xx^e siècle avec des techniques de patronage apparaissant au xiv^e siècle pour arriver à un résultat visuel en adéquation avec l'iconographie de la fin du xiii^e siècle³³. Pour la vêtue du *Nom de la Rose*, Gabriella Pescucci avoue avoir été influencée par les textiles archéologiques comme la tunique de saint François conservée à Assise, mais aussi par la peinture italienne et par des sources littéraires variées³⁴. Catherine Leterrier, recrutée par Luc Besson pour *Jeanne d'Arc*, s'est vraisemblablement inspirée des rares pourpoints de la seconde moitié du xiv^e siècle encore conservés³⁵ en les modernisant au moyen de matériaux plus contemporains. Si les réalisateurs et les costumiers puisent leur inspiration dans l'iconographie, ils l'alimentent aussi par leur perception d'un Moyen Âge romanesque, prégnant depuis le xix^e siècle, matérialisé par les peintures troubadour, les illustrations de Doré, d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc³⁶ et de Charles Auguste Albert Racinet³⁷, ou les images des manuels scolaires.

Dans *Ivanhoé*, les étoffes utilisées pour la confection sont majoritairement unies et issues de matériaux contemporains de l'époque du tournage

4a. Guy Rolfe dans le rôle du prince Jean, dans *Ivanhoé* de Richard Thorpe, 1952.

4b. Textile de lin imprimé à motif de cerfs encadrés par des accolades, imitant la production rhénane médiévale, Allemagne, xix^e siècle, Londres, Victoria and Albert Museum.

(maille ou toile souple en matière synthétique), alors que les tentures de fond – d'ailleurs peu visibles – sont ornées de dessins directement copiés sur les publications textiles du xix^e siècle. Le motif du tissu bleu et or sur lequel est assis le prince Jean (fig. 4a-b) a ainsi été publié plusieurs fois avant 1952³⁸. D'autres décors textiles caractéristiques de la Renaissance italienne comme les ferronneries, les grenades ou les meneaux sinueux, récurrents dans *Henry V*, *Ivanhoé*, *Le Miracle des loups* ou *Jeanne d'Arc*, ont aussi été régulièrement publiés dans les recueils d'ornements des xix^e et xx^e siècles. Dans *Les Aventures de Robin des Bois*, ce sont les détails dans la coupe et dans les accessoires (manches amples, ceintures féminines, mitre épiscopale copiée sur celle dite de saint Thomas Becket³⁹) qui situent l'action dans une historicité tant médiévale que romantique. Les freppes décoratives aux bas

5. Olivia de Havilland dans le rôle de Lady Marian, dans *Les Aventures de Robin des Bois* de Michael Curtiz et William Keighley, 1938.

des vêtements sont également bien représentées dans ce film évoquant la fin du XII^e siècle, bien qu'historiquement, elles ne soient vraiment courantes qu'à partir du milieu du XIV^e siècle⁴⁰. Ce type de décoration, très utilisée par les peintres troubadour, fait partie des éléments symbolisant un Moyen Âge à la chronologie vague. Les freppes font d'ailleurs toujours partie de notre imaginaire collectif du Moyen Âge grâce à cette redécouverte de l'époque médiévale au XIX^e siècle.

Un Moyen Âge plastique

L'ambivalence du costume de cinéma, ancré à la fois dans le passé représenté et le présent du tournage, a été souvent soulignée⁴¹. Dans *Les Aventures de Robin des Bois*, Milo Anderson, costumier de la Warner, tisse, on l'a vu, un XII^e siècle imaginaire, peu fidèle historiquement hormis les détails déjà cités⁴². En effet, les années 1190-1200 sonnent le glas des vêtements ajustés sur le buste et le ventre des femmes pour aller vers des cottes et le surcots amples à emmanchures larges, dissimulant le corps, qui seront portés jusqu'au début du XIV^e siècle. Les vêtements du film appartiennent pleinement aux années 1930, avec leurs tissus lamés, leurs matières synthétiques souples et leurs plissés caractéristiques de la haute couture de l'entre-deux-guerres⁴³ (fig. 5). Furse explique aussi qu'il recherche un équilibre entre l'exactitude historique et les exigences modernes afin de contenter les spectateurs amateurs d'histoire et ceux intéressés par le monde d'aujourd'hui⁴⁴. Si, dans *Henry V*, il utilise des textiles nobles

et des coupes proches de celles employées au XV^e siècle (houppelandes à plis, velours brodés), pour *Ivanhoé* il a recours à des coupes et à des matières originales, bien ancrées dans leur temps (mailles synthétiques élastiques, broderies d'application aux dessins géométriques contemporains). *Le Miracle des loups* est dans la même veine, avec des costumes masculins réalistes, tels ceux de Louis XI. Le vêtement féminin n'est pas traité toutefois avec la même attention. La costumière Mireille Leydet

confectionne des vêtements féminins fins, fluides et près du corps, qui renvoient davantage à la haute couture française des années 1960 qu'aux houppelandes féminines du XV^e siècle, qui, portées sur une cotte, étaient aussi lourdes et encombrantes que celles des hommes. Les costumes de ce film mettent l'accent sur les codes sexués de la société du milieu du XX^e siècle : étoffes épaisses pour les hommes soulignant la virilité et la force, étoffes légères pour les femmes, gage de féminité et de séduction qui ne tiennent pas compte des réalités médiévales. Pour l'historien, ces tenues féminines ressemblent aux déguisements de princesse, agrégeant sur une même robe des éléments appartenant à différentes couches d'habits superposés, afin de correspondre à la fois à la mode du Moyen Âge et au canon de la mode de l'époque du tournage⁴⁵. Il n'y a guère que le *Robin des Bois* de Scott (2010) qui se détache du corpus en proposant costumes, matières et décors textiles très fantaisistes.

La mode a toujours marqué les créations médiévales des costumiers, en particulier pour la vêtue féminine. Les robes de *Barbe-bleue* sont identiques à celles portées à la ville dans les années 1900. Les tenues de Rebecca et Rowena (*Ivanhoé*) sont plutôt rêvées et inventées qu'historiques⁴⁶. Elles rappellent le New Look alors en vogue avec leur taille cintrée et leur buste souligné. Bien que les larges décolletés ne soient vraiment répandus qu'à partir du XIV^e siècle, Thorpe les emploie pour mettre en valeur la féminité des personnages du XII^e siècle⁴⁷. La *Jeanne d'Arc*

de Besson est aussi une véritable gravure de mode appartenant pleinement au XX^e siècle (allure filiforme, cheveux méchés), les autres personnages arborant des vêtements confectionnés dans des étoffes actuelles, empruntées à l'ameublement ou à la haute couture. La Lady Marian de Scott a une silhouette sombre – quasi gothique – issue de l'*Heroic Fantasy*, omniprésente dans tous les médias à partir des années 2010⁴⁸. Ces exemples montrent que le public, depuis le premier cinéma, plébiscite un Moyen Âge taillé entre historicité, inventivité et un ensemble de codes propres au temps du tournage. Plus qu'une reconstitution du passé, le textile à l'écran offre une narration sur le présent, en dépit d'une collaboration plus fréquente entre historiens et studios.

De Méliès à Scott, cinéastes et historiens se sont rapprochés. Les réalisateurs du premier cinéma s'inspirent aussi bien de l'opéra que du théâtre pour costumer les acteurs. Soucieux d'offrir une reconstitution crédible, les studios hollywoodiens s'entourent de conseillers. Étrangers aux cercles académiques⁴⁹, sans disposer de qualifications universitaires spécifiques, ces derniers viennent d'horizons divers. Louis van den Ecker, conseiller pour les *Aventures de Robin des Bois*, est un ex-archiviste de l'État belge, Hilda Grenier, conseillère de la MGM, est une ancienne habilleuse et une actrice éphémère⁵⁰. Ils ont su toutefois s'imposer comme des experts. Sans doute, comme pour Louis van den Ecker, en raison de leur capacité à sacrifier « l'authenticité quand elle entraine en conflit avec les impératifs de la mise en scène⁵¹ ». Après 1945, les réalisateurs prônent une libre interprétation où la reconstitution historique et l'actualité de la mode se mêlent. Le film à costume français des années 1950, à travers les tenues, exalte le savoir-faire français, source de fierté nationale⁵². Les années 1970 marquent une rupture. Les cinéastes, en quête d'une plus grande historicité, cherchent le concours de savants reconnus. Éric Rohmer consulte Michel Pastoureau pour *Perceval*, surtout à propos des armoiries et des costumes⁵³. Dans le cadre de la superproduction du *Nom de la Rose*, Jean-Jacques Annaud s'est, quant à lui, appuyé sur la collaboration de plusieurs historiens de l'EHESS, sous la direction de Jacques Le Goff. Françoise Piponnier, spécialiste de la culture matérielle, a été chargée notamment des costumes⁵⁴. L'incroyable effort documentaire, qui a duré plus d'un an, n'a pas été toujours suivi. Les vêtements paysans témoignent d'un rare « misérabilisme⁵⁵ »,

évoquant plus les populations de bidonvilles du Tiers Monde que les paysans de l'Italie du Nord au XIV^e siècle⁵⁶. Cela n'empêche pas les producteurs de faire la promotion de cette collaboration, utilisée comme argument commercial. Plus récemment, Catherine Leterrier a profité des conseils du directeur adjoint du Centre Jeanne-d'Arc d'Orléans pour fabriquer les trois mille costumes du *Jeanne d'Arc* de Besson⁵⁷.

Après 2000, les réalisateurs impriment davantage leur vision personnelle du Moyen Âge dans un cinéma résolument postmoderne, où on ne cherche plus l'illusion du passé mais l'allusion au présent⁵⁸. Dans *Robin des Bois* de Scott, les vêtements des héroïnes reproduisent ainsi la sensualité contemporaine et non la vêtue médiévale du XII^e siècle. Janty Yates habille Cate Blanchett d'une cotte ajustée typique des XIV^e et XV^e siècles⁵⁹ et d'un ensemble à chevaucher composé d'un corset baleiné lacé dans le dos sur une chemise et une jupe, type qui n'apparaîtra pas avant plusieurs siècles⁶⁰. Isabelle d'Angoulême est vêtue de robes à profonds décolletés⁶¹ pour coller à son rôle de séductrice.

Dans les films étudiés, les costumes témoignent d'une historicité aléatoire, devant se plier aux impératifs techniques, aux lacunes documentaires et au goût du public, désireux d'admirer un Moyen Âge scénarisé. Si le textile reflète ainsi la contemporanéité du film, il n'en dit pas moins une vérité, celle de cet incroyable « goût du Moyen Âge⁶² » de notre société.

Yohann Chanoir, Nadège Gauffre Fayolle,
Florence Valantin, EHESS, CRH-GAM, UMR 8558
 yohann.chanoir@ehess.fr
 n.gauffrefayolle@ehess.fr
 florence.valantin@ehess.fr

1. Michel Pastoureau, « Les couleurs du blanc », dans Claude Coupry, Françoise Cousin (dir.), *Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile*, actes de colloque (Paris, musée du quai Branly, 2013), Paris, 2014, p. 11-15, p. 15.
2. Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire – Nouveaux objets*, Paris, 1974, I, p. 236-255, p. 240.
3. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, 1977.
4. Stéphane Haffemayer, « Le passé révolutionnaire à l'écran : enjeux de la question », dans Stéphane Haffemayer (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran, Europe moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, Rennes, 2015, p. 4-22, p. 10.
5. François Amy de La Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, 2004. Son dernier ouvrage montre un changement de perspective en interrogeant la vision de la période historique par le cinéma, *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*, Paris, 2015.
6. Voir Amy de La Bretèque, 2015, cité n. 5, p. 6.
7. Natalie Zemon Davis, « Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity », dans *The Yale Review*, 76, 4, 1987, p. 457-482.
8. Jane Gaines, Charlotte Herzog, *Fabrications: Costume and the Female Body*, Londres/New York, 1990.
9. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*, Londres, 1996.
10. Isabelle Paresys, Natacha Coquery (dir.), *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*, actes de colloque (Versailles, château de Versailles, 2009), Lille/Versailles/Villeneuve-d'Ascq, 2011.
11. Plus de trois cent cinquante films mettant en scène la seule période comprise entre le XII^e et le XV^e siècle ont été recensés dans le cadre de la thèse en cours de Yohann Chanoir sur l'image du château médiéval au cinéma, sous la direction de Perrine Mane, à l'EHESS (CRH-GAM, UMR 8558).
12. Barbe-bleue (Méliès, 1901), *Les Aventures de Robin des bois* (Curtiz-Keighley, 1938), *Henry V* (Olivier, 1944), *Ivanhoé* (Thorpe, 1952), *Le Miracle des loups* (Hunebelle, 1961), *Perceval le Gallois* (Rohmer, 1978), *Le Nom de la Rose* (Annaud, 1986), *Jeanne d'Arc* (Besson, 1999), *Robin des bois* (Scott, 2010).
13. Jacques Le Goff, « Pour un long Moyen Âge », dans *Europe*, 654, 1983, p. 19-24 ; Alain Guerreau, *Le féodalisme. Un horizon théorique*, Paris, 1984 ; Jérôme Baschet, *La civilisation féodale de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2006.
14. Marie-Sophie Masse (dir.), *La Renaissance ? Des Renaissances ? VIII^e-XV^e siècles*, Paris, 2010.
15. Georges Annenkov, *En habillant les vedettes*, Paris, 1951, p. 316-318. Catherine Leterrier pour *Jeanne d'Arc*, en 1999, est confrontée au même souci. Si habiller Jeanne de lin, de chanvre et de cuir n'était pas un problème, vêtir la noblesse et le haut clergé avec un équivalent médiéval eût été impossible ou « très coûteux », *Costumer le pouvoir : opéra et cinéma*, Nicole Giret, Martine Kahane (dir.), cat. exp. (Moulins, Centre national du costume de scène, 2013), Lyon/Moulins, 2012, p. 54.
16. En 1938, le costumier de *Robin des Bois* est contraint à renoncer aux cottes de mailles forgées, trop bruyantes pour les microphones, Carol Craig, « A New Robin Hood in Color! », dans *Motion Picture*, 54, janvier 1938, p. 42-43, p. 60.
17. Léon Barsacq, *La Cinématographie française*, 1358, 17 octobre 1953, p. 38.
18. Inventé en 1952, le Cinémascope pose « aux cinéastes le problème de l'utilisation des extrémités de l'image (ou de l'écran), modifiées seulement à la projection dans la largeur ». Voir Roger Boussinot (dir.), *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris/Montréal, 1995, II, J-Z, p. 1818.
19. On peut citer le couturier Paul Poiret qui confectionne les costumes de *La Reine Elizabeth* (1912), dont le rôle principal est interprété par Sarah Bernhardt. Voir Madeleine Delpierre, « Les films à costumes. La mode de l'Antiquité à 1919 vue par le cinéma français », dans Madeleine Delpierre, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun (dir.), *L'Élégance française au cinéma*, 1988, Paris, p. 13-36, p. 33.
20. Michelle Tolini Finamore, *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*, New York, 2013, p. 107-140.
21. « Les colères d'Annenkov, "costumier-portraitiste" », dans *Cinévue*, 1, 26 avril 1946, p. 7.
22. Annenkov, 1951, cité n. 15, p. 28.
23. Charles Potvin, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal publié d'après les manuscrits originaux*, I, Mons, 1866, p. 23. Pour réaliser son film, Éric Rohmer a lui-même traduit les vers du roman de Chrétien de Troyes.
24. Henry Dupuy-Mazuel, *Le Miracle des loups* (1924), Paris, 1954, p. 50.
25. Copie manuscrite des *Contes de ma Mère l'Oye* de Charles Perrault, 1695, New York, The Pierpont Morgan Library (MA 1505).
26. [Charles Perrault], *Les contes de Perrault*, dessins par Gustave Doré, Pierre-Jules Stahl (préface), Paris, 1862, p. 56-57.
27. Catherine Velay-Vallantin, « Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté », dans *Romantisme*, numéro thématique « Le conte et l'image », 22, 78, 1992, p. 75-90, p. 80-81.
28. Le duc de Berry (39') porte un costume proche de ceux peints par les frères de Limbourg vers 1411, qui le montrent partant en pèlerinage dans les *Petites Heures de Jean de Berry* (BnF, Ms. Lat. 18014, fol. 288 v^o).
29. Laurence Olivier, *Confessions of an Actor*, Londres, 1982, p. 132-133.
30. Les freppes sont des découpures bordant le vêtement.
31. Il est possible de comparer les costumes du film avec ceux illustrés par Nadège Gauffre Fayolle, « Les freppes. Une décoration du vêtement à la fin du Moyen Âge », dans *Histoire et images médiévales*, 6, 2006, p. 66-71.

32. Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer. Biographie*, Paris, 2014, p. 283-284 ; Rosário Santana Paixão, « *Perceval le Gallois*. Entre le texte de Chrétien de Troyes et le film d'Éric Rohmer », dans Séverine Abiker, Anne Besson, Florence Plet-Nicolas (dir.), *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac (*Eidolon*, 86), 2010, p. 291-296, p. 294-295.
33. Les robes des jeunes filles du tournoi (98') sont patronnées en corsage et jupe assemblés avec un froncillé au niveau des hanches alors qu'au XII^e siècle l'évasé est constitué par l'insertion de plusieurs quilles triangulaires à partir de la ligne de hanche.
34. *Le Nom de la Rose*, livret technique, s.l.n.d., p. 28-29.
35. Notamment le pourpoint dit de Charles de Blois conservé au musée des Tissus de Lyon (inv. 30307) et celui du musée des Beaux-arts de Chartres reproduit par Sophie Desrosiers, « Dessous royaux du XIII^e siècle », dans *Histoire et images médiévales*, 6, 2006, p. 72-78, ici p. 77.
36. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, 10 vol.
37. Charles Auguste Albert Racinet, *Le Costume historique*, Paris, 1876-1888, 6 vol. De nombreux autres ouvrages compilent des modèles de vêtements.
38. 39'. Il s'agit d'un faux tissu imprimé médiéval fabriqué au XIX^e siècle dont des fragments sont conservés au Victoria and Albert Museum (inv. 1523-1899) et au Cooper Hewitt Museum (inv. 1902-1-983), publié notamment dans *Brief Guide to the Western Painted, Dyed and Printed Textiles*, cat. exp. (Londres, Victoria and Albert Museum, 1924), Londres, 1924, pl. II-2.
39. 126'. Mitre conservée au trésor de la cathédrale de Sens, reproduite par Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1872, III, fig. 6 et 1873, IV, pl. XVI.
40. Gauffre Fayolle, 2006, citée n. 31, p. 66-71.
41. Celle-ci concerne toutes les périodes, voir Annette Borrell, « Ancient Female Costume: From Silent Cinema to Hollywood Glamour », dans Margarita Gleba, Cherine Munkholt, Marie-Louise Nosch (dir.), *Dressing the Past*, Oxford, 2008, p. 158-165. Pour un exemple particulier, voir Daniel Decouvoux, « L'Élisabeth I^{re} de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », dans *Apparence(s)*, 6, 2015, en ligne : <http://apparences.revues.org/1331>, consulté le 9/10/2015.
42. « Costumes, château et forêt sont idéalisés, le film n'est donc pas un document sur la vie médiévale, il est plutôt un conte de fée en Technicolor », Tino Balio (dir.), *The Adventures of Robin Hood*, Madison, 1979, p. 39.
43. Alessandra Geromel Pauletti, Paolo Peri (dir.), *Oro filato. Il romanzo dei fili metallici preziosi dalle origini ad oggi*, s.l., 2001, p. 36-40.
44. Roger Furse, « Middle Ages Through Modern Eyes », dans *Films and Filming*, 1, 8, mai 1955, p. 10-11.
45. *Le Miracle des loups*, 14'.
46. *Ivanhoé*, 43' et 84'.
47. *Ivanhoé*, 15'.
48. On peut trouver à la fois les éléments de ce gothisme vestimentaire et des allusions au Moyen Âge dans les collections Valentino pour femmes développées à partir de 2009. De même, la série *Game of Thrones* abuse de cette référence gothique qui, en outre, irrigue ou s'inspire de la haute couture. Voir <http://www.elle.com/culture/movies-tv/g8663/game-of-thrones-meets-the-runway-season-4/>, consulté le 06/03/2016.
49. David N. Eldridge, *Hollywood's History Films*, Londres/New York, 2006, p. 133. Dans les années 1950, âge d'or des films à costume, les conseillers hollywoodiens sont une dizaine.
50. Eldridge, 2006, cité n. 49.
51. Eldridge, 2006, cité n. 49.
52. Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s. Fashioning Politics in Film*, Bristol, 2010, p. 18-19.
53. Les conseils ont été d'ailleurs peu respectés. Voir Xavier Sene, Bastien Beverini, « La collaboration historique au cinéma : entretien avec Michel Pastoureau », dans *Revue de l'association historique des élèves du lycée Henri IV : L'émoi de l'histoire*, I, 21, printemps 2000, p. 6-23, p. 9.
54. Elle est toutefois oubliée dans « l'armada de conseillers spécialisés » évoquée par un historien du cinéma. Voir Amy de La Bretèque, 2015, cité n. 5, p. 200.
55. Selon le mot de Pastoureau, dans Sene, Beverini, 2000, cité n. 53, p. 15.
56. Jean-Claude Schmitt, membre de l'équipe d'historiens mobilisés pour *Le Nom de la Rose*, évoque que dans cette scène, « on a vraiment l'impression d'être au fin fond de la déchéance, dans un pays du tiers monde », voir Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes. Rencontre de deux écritures*, Paris, 2004, p. 312.
57. *Costumer le pouvoir...*, 2012, cité n. 15, p. 54.
58. Pour reprendre le titre d'un ouvrage, voir Laurent Jullier, *L'Écran postmoderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, 1997.
59. *Robin des Bois*, 66'. La robe est inspirée de celle portée par la paysanne représentée au mois de juin des *Très riches Heures du duc de Berry* (Frères de Limbourg, v. 1411, Chantilly, musée Condé, m. 65, fol. 6).
60. *Robin des Bois*, 83'.
61. *Robin des Bois*, 92'. Cette érotisation est étrangère au Moyen Âge, où les seins, organes de la maternité, étaient délaissés au profit de la chevelure ou du ventre. Blanchefleur, incarnation de la beauté et de la sensualité dans *Perceval*, aurait dû ainsi arborer un petit ventre rebondi.
62. Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, 1996.