

LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE

REVUE DU LOUVRE
2020 – n°3

Les pleurants du tombeau
de Jean de France



Sommaire

2020 – n° 3



Chloé HÉNINGER	4
Valérie CARPENTIER-VANHAVERBEKE	7
Laure DALON	12
Sylvie PATRY	16
Hervé BOESCH	18
Valérie THOMAS	20
Agnès MIRAMBET-PARIS	25
Michel GAUTHIER	28



Dominique BÉNAZETH	32
Pierre-Yves LE POGAM	41
Matteo GIANESSELLI	54
Nikita de VERNEJOU	64
Christophe MARCHETEAU de QUINÇAY	75
Audrey MADEC	89
Sylvie LE RAY-BURIMI	101

ÉVÉNEMENTS

COLMAR. Musée Unterlinden

L'archéologie « près de chez soi »

PARIS. Musée du Louvre

Le buste de Guillaume de Lamoignon par François Girardon

AMIENS. Musée de Picardie

Réouverture d'un musée-modèle

PARIS. Musée d'Orsay

Le *Paysage à Argenteuil* de Gustave Caillebotte, une datation pour le musée d'Orsay

VULAINES-SUR-SEINE. Musée Stéphane Mallarmé

Stéphane Mallarmé invite... James Whistler à Valvins

NANCY. Villa Majorelle

Une maison emblématique de l'Art nouveau nancéien à découvrir

PARIS. Musée de la Poste

Un musée d'entreprise, lieu de vie, lieu de mémoire

PARIS. Musée national d'Art moderne-Centre Pompidou

Six œuvres de Philippe Thomas entrent dans les collections par datation

ÉTUDES

Tritons et Néréides, décor d'une tenture égyptienne de la fin de l'Antiquité

Les pleurants du tombeau de Jean de France, duc de Berry

Un deuil apaisé

Un portrait sur porphyre de Piero Strozzi par Francesco Salviati

Pietro Paolini (1603-1681), un peintre de Lucques très recherché par la France

Malheureuses amoureuses, ou les destins contrariés de trois statues du premier projet de Duban pour la Cour Carrée du Louvre (1850-1852)

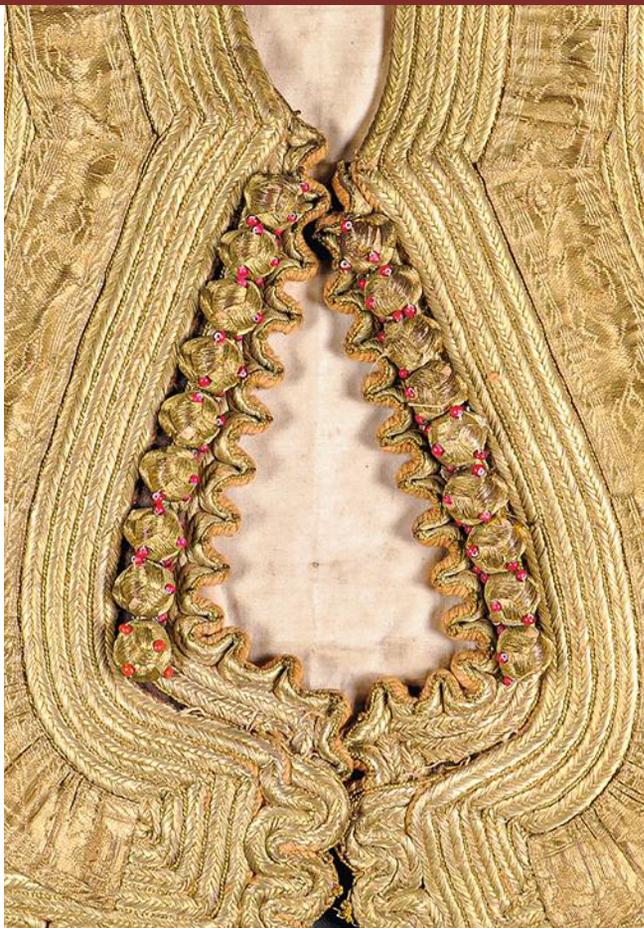
Les costumes en broderie d'or des Balkans : une technique prisée du monde ottoman

Une œuvre d'intérêt patrimonial majeur entre au musée de l'Armée : le mobile *France Forever* (1942) d'Alexander Calder

EXPOSITIONS

MÉMOIRES 2019-2020

École du Louvre. Institut national du Patrimoine



Les costumes en broderie d'or des Balkans : une technique prisée du monde ottoman

par Audrey Madec

Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) conserve une importante collection de costumes brodés d'or en provenance des Balkans, datant de l'occupation ottomane. L'histoire de la broderie d'or balkanique se trouve ainsi intimement liée à celle de l'Empire oriental. L'étude des broderies d'or conservées au Mucem et au musée du quai Branly-Jacques Chirac offre la possibilité d'explorer la diffusion d'un savoir-faire particulier liant les Balkans et le monde ottoman et d'en appréhender toute la complexité.

Véritables marqueurs d'identité, les vêtements révèlent les signes distinctifs d'une appartenance culturelle, mais également les croisements et les métissages qui peuvent s'opérer entre diverses communautés. Analyser plus précisément les textiles, étudier leur provenance, leurs matériaux, leur technique de réalisation, leur usage, est ainsi nécessaire pour mettre en lumière l'existence d'échanges réciproques au sein des sociétés.

Contexte géographique, historique, culturel et technique

Parmi les costumes brodés d'or conservés au Mucem, treize échantillons ont été analysés (voir annexe). Le corpus réunit des typologies de vêtements variées – veste, gilet, manteau, pantalon, paire de guêtres, coiffe, etc. – provenant des Balkans, plus précisément d'Albanie, du Monténégro, de Macédoine et de Grèce. La majorité de cet ensemble est daté du XIX^e siècle, correspondant à la phase d'apogée de la production de broderie d'or dans l'Empire ottoman¹.

S'agissant du cadre géographique, précisons que le concept de « Balkans » est avant tout idéologique et historique, ce qui occasionne de nombreuses confusions dans la définition de la région. Si, dans la terminologie du XIX^e siècle, les Balkans désignent la partie européenne de l'Empire ottoman, aussi qualifiée de Turquie d'Europe et de Roumélie, le terme a été ensuite appliqué aux territoires qui se trouvent entre l'Autriche et la Grèce. Les pays qualifiés de « balkaniques » au moment

de la chute définitive de l'Empire dans la péninsule en 1918 correspondent à l'Albanie, la Bulgarie, la Grèce, le Monténégro, la Roumanie, la Serbie, la Bosnie, la Macédoine et le Kosovo². C'est cette dernière configuration qui a été proposée en référence au corpus étudié ici. Elle permet de rendre compte de la cohérence culturelle qui était celle des « Balkans ottomans », en associant au mieux logique géographique et considérations historiques.

L'aire culturelle des Balkans ainsi circonscrite s'est en effet trouvée sous domination ottomane du ^{xiv}^e au ^{xix}^e siècle, voire au ^{xx}^e siècle pour des pays tels que l'Albanie, la Macédoine et le Kosovo. Plus qu'un territoire conquis, les Balkans étaient considérés comme une province centrale de l'Empire, aux côtés de l'Anatolie. L'histoire balkanique se trouve ainsi intimement liée à celle du monde ottoman, avec sa géographie, sa vie sociale, son économie et son artisanat, y compris en ce qui concerne la technique de la broderie d'or. Cela d'autant plus que la broderie était la technique la plus couramment utilisée dans la décoration des vêtements sous l'Empire.

Présentons brièvement l'histoire de cette technique et de ses procédés. Dans son *Art du brodeur* publié en 1780, Charles-Germain de Saint-Aubin la définit ainsi : « Broder est l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie la représentation de tel objet que l'on désire, à plat ou de relief, en or, argent, ou nuances »³. La broderie est donc une technique de décor qui intervient en fin de chaîne opératoire.

Dans l'univers de cette technique, la singularité de la broderie d'or réside dans son utilisation d'éléments étrangers au textile que sont les fils métalliques. Ceux-ci peuvent être classés en deux catégories : les fils métalliques exclusivement composés de métal – le trait⁴, la lame⁵ –, et ceux constitués de fils textiles entourés de métal – le filé⁶, la milanaise⁷. Ces quatre morphologies de fils – trait, lame, filé, milanaise – peuvent ensuite être mis en forme de manière particulière, produisant ainsi d'autres typologies de fils métalliques. À titre d'exemple, citons la cannetille⁸ et le cordonnet métallique⁹. D'autres éléments décoratifs viennent s'ajouter aux ouvrages brodés d'or, tels que les paillettes¹⁰, les perles de verres ou de corail, etc.

Concernant le processus de broderie en tant que tel, il s'organise autour de trois grandes étapes : le dessin, le rembourrage et la pose des fils métalliques. Le dessin est une phase essentielle puisqu'il permet de définir le motif à broder avec précision : des traces jaunes ou blanches de croquis préalable ont été mises en évidence sur des broderies d'or des ^x^e et ^{xii}^e siècles¹¹. Quant à l'opération de rembourrage, elle est nécessaire lorsqu'un effet de relief est recherché, finalité traditionnelle de la broderie d'or. Deux types peuvent être distingués : le rembourrage sur gabarit¹² et le rembourrage à la mèche¹³. L'accomplissement d'une broderie d'or réussie dépend ainsi grandement de la qualité d'exécution du rembourrage, car si ce dernier s'avère insuffisamment robuste, lisse et uniforme, il est impossible pour le brodeur de disposer les fils métalliques avec régularité et d'obtenir une broderie harmonieuse¹⁴. La pose des fils métalliques se traduit alors par la réalisation de points de broderie et de techniques variés. Compte tenu du faible nombre de références bibliographiques concernant la broderie d'or des Balkans, une étude archéométrique a été menée, axée sur la caractérisation des fils métalliques utilisés et l'identification des techniques de broderie mises en œuvre.

Une étude archéométrique de la broderie d'or balkanique

Les échantillons du corpus ont fait l'objet d'une couverture photographique, tant à l'échelle macroscopique que microscopique¹⁵. Trois grandes typologies de fils métalliques ont ainsi pu être mises en exergue : le filé métallique, le cordonnet métallique et la cannetille. Alliés à des fibres de



1. Filés métalliques et cannetilles couchés selon la technique *dival*. Détail de la fig. 11.



2. Broderie de type *dival* sur gabarit en carton. Détail de la fig. 11.



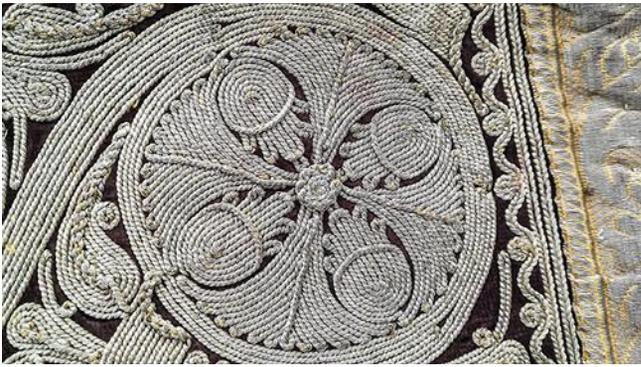
3. Broderie de type *dival* sur rembourrage au fil de coton. Détail de la fig. 11.

coton, ces fils ont été employés dans la réalisation de broderies de type *dival* et *zerduz*, les styles emblématiques de la broderie d'or ottomane. La broderie *dival* est notamment présente sur l'*entari* DMH1959.77.5 : sur un fond de velours prune, les motifs ont été réalisés par couchure¹⁶ de filés métalliques ou de cannetilles frisées (fig. 1). Les fils métalliques sont en effet alignés côte à côte, soit sur un gabarit de carton (fig. 2), soit

sur un rembourrage en fils de coton (fig. 3), et maintenus au niveau des bords du motif par des points de fixation dissimulés. Quant à la broderie de type *zerduz*, elle est employée sur plusieurs pièces, dont le manteau DMH1989.32.2.4 (fig. 4) : les motifs décoratifs ont été brodés à la surface du tissu de fond par couchure de cordonnets métalliques, fixés par de petits points réguliers dissimulés à l'intérieur même du cordonnet (fig. 5).



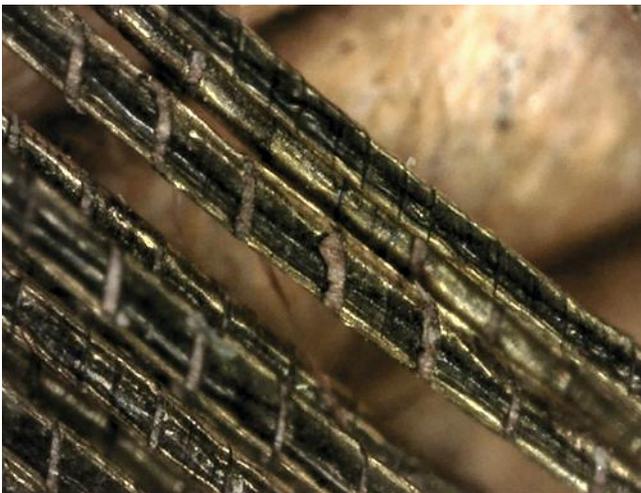
4. *Dzube* (manteau). Balkans, Albanie. XIX^e siècle. Broderie d'or de type *zerduz*. L. 1,104 ; l. 1,164. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1989.32.2.4.



5. Cordonnets métalliques couchés selon la technique *zerduz* (application de cordonnet à l'aiguille). Détail de la fig. 4.

Au-delà de ces observations techniques, des questions d'ordre socio-économiques se posent également.

Nos analyses démontrent notamment le caractère semi-industriel des filés métalliques utilisés dans les broderies d'or balkaniques. En témoignent leur extrême régularité (tant dans la largeur que l'espacement des lames), la présence de traces de laminage et l'identification d'âme textile en coton — en lieu et place de la soie (fig. 6). Ce constat implique l'existence de centres de production semi-industrielle de filés métalliques, ce que confirme Roderick Taylor : « Dans la seconde moitié du XIX^e siècle [...] bien qu'il y ait des exemples de broderies très raffinées, fabriquées de la manière la plus méticuleuse qui soit, la majorité des broderies que l'on rencontre alors était produite de manière semi-industrielle ; l'exécution en était souvent grossière et assez rudimentaire. La soie était souvent remplacée par du coton mercerisé [...] »¹⁷. Grâce à Sumru Belger Krody, nous savons d'ailleurs que des ateliers de fabrication de fils existaient déjà au XVIII^e siècle puisqu'ils sont mentionnés dans les correspondances officielles de cette époque¹⁸. La manufacture des filés métalliques serait néanmoins devenue intensive au XIX^e siècle, avec l'essor de la production de broderies d'or¹⁹. Il reste à déterminer si ces ateliers étaient centralisés à Istanbul et dans les grands centres urbains d'Anatolie, ou directement implantés sur le territoire balkanique.



6. Filés métalliques de production semi-industrielle : très grande régularité dans la largeur et l'espacement des lames associée à des traces de laminage. Détail de la fig. 11 sous microscope numérique (240.2x).

La localisation d'ateliers de broderie d'or dans les Balkans est toutefois connue. À propos des productions albanaises, Yvonne de Siké précise en effet qu'elles « sont fabriquées dans les ateliers spécialisés des grands centres urbains ; Jannina, Scutari et Skopje sont les plus réputés dans l'ouest balkanique »²⁰. Il est vrai que les grandes cités de l'Empire garantissaient l'accessibilité aux matières premières et aux modèles décoratifs. Les motifs étaient majoritairement conçus au sein de l'atelier du Palais puis transférés sur une variété de supports, qui étaient ensuite diffusés dans les bazars, rejoignant ainsi les ateliers urbains spécialisés²¹.

La broderie d'or exigeant du matériel et des compétences spécifiques, son exécution relève avant tout de la sphère professionnelle²². Si les brodeurs masculins semblent avoir été les principaux protagonistes de ces productions²³, la participation des femmes n'est pas à exclure, notamment pour l'exécution des articles de passementerie (glands, boutons, soutaches, tresses métalliques, etc.). En Tunisie par exemple, la répartition genrée du travail amenait les femmes à réaliser ce genre d'ouvrage plus long et délicat²⁴. L'hypothèse d'un travail commun entre brodeuses et brodeurs professionnels paraît d'autant plus probable que les ateliers ottomans de broderies d'or employaient aussi bien des hommes que des femmes à la fin du XIX^e siècle²⁵.

Des costumes de cérémonie destinés à une bourgeoisie citadine

La richesse des costumes, qui s'exprime tant par la préciosité des tissus de fond (velours, soie) que par la qualité des broderies d'or et l'effet de surenchère décorative, trahit un usage occasionnel. Le poids de ces productions constitue un argument supplémentaire : le gilet DMH1989.32.2.3 (fig. 7) est si lourd (presque 600 grammes) qu'il limite toute amplitude de mouvement, contraignant le porteur à adopter une attitude relativement statique, probablement en majesté, dans une optique d'ostentation. Ces costumes avaient en effet vocation à afficher



7. *Yelek (gilet)*. Balkans, Albanie. XIX^e siècle. Broderie d'or. L. 0,36 ; l. 0,38. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1989.32.2.3.

8. *Dzube (manteau)*. Balkans, Albanie. XIX^e siècle. Broderie d'or de type *zerduz*. L. 1,008 ; l. 1,16. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1897.63.1.2.

9. *Cepken (veste)*. Balkans. XIX^e siècle. Broderie d'or de type *zerduz*. L. 0,30 ; l. 1,505. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1973.9.5.

10. *Salvar (pantalon)*. Balkans, Albanie. XIX^e siècle. Broderie d'or. L. 1,16 ; l. 0,96. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1989.32.2.2.



8



9



10



11. *Bindalli anterija (robe-manteau)*. Balkans, Macédoine. Seconde moitié du XIX^e siècle. Broderie d'or de type *dival*. L. 1,46 ; l. 1,31. Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Inv. DMH1959.77.5.



12. *Bindallı entari (robe-manteau)*. Turquie. ^{xx}e siècle. Broderie d'or de type *dival*. L. 1,44 ; l. 1,49. Paris. Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Inv. 71.1969.127.10.

le prestige social du porteur lors d'occasions spéciales et de rites de passage, notamment les cérémonies de mariage auxquelles étaient réservés les plus beaux ensembles²⁶.

Parmi les catégories de vêtement fréquemment rencontrées dans les costumes de mariage balkaniques, il convient de distinguer le *dzube*²⁷ (*pirpiri*, manteau)²⁸ (fig. 8), l'*anterija*²⁹ (*entari*, robe-manteau), le *cepken*³⁰ (veste) (fig. 9), le *yelek*³¹ (gilet) et le *salvar*³² (pantalon) (fig. 10). Si tous ces éléments font également partie du costume traditionnel quotidien, la préciosité précédemment évoquée et l'occurrence de certains motifs ne laissent aucun doute sur l'appartenance des costumes du Mucem au registre des vêtements de mariage. L'*anterija* DMH1959.77.5 (fig. 11) est à ce titre emblématique. La robe de velours est brodée de fils métalliques selon la technique *dival* et présente un motif *bindalli*, signifiant « mille-branches », élaboré avec une variété infinie de ramifications et de fleurs : elle relève ainsi du groupe des *bindalli anterija*, l'*anterija* le plus cher et le plus richement décoré qu'une femme pouvait porter lors d'événements particuliers³³.

La question se pose alors des destinataires de ces productions. La broderie d'or était avant tout un indicateur de richesse, de pouvoir et de statut. Dans l'Empire ottoman, elle était donc prioritairement destinée aux membres de la cour impériale et aux officiants religieux, selon une tradition remontant aux fastes de l'Empire byzantin³⁴. Mais à partir du XVIII^e siècle, un autre groupe de commanditaires émerge : l'élite sociale des grands centres urbains. Les broderies d'or se démocratisent et deviennent accessibles à des populations éloignées de toute fonction officielle³⁵. Afin de revendiquer leur nouvelle place dans la société, les riches citadins de l'Empire portent alors des costumes abondamment brodés d'or, imitant ceux en vogue à la cour d'Istanbul. C'est notamment ce qu'affirme S. B. Krody : « Le nombre croissant de bureaucrates nouvellement fortunés et éduqués au cours de cette dernière période était désireux de suivre l'exemple du Palais. Ils voulaient imiter tout ce qui pouvait reproduire le travail du Palais et étaient prêts à payer n'importe quelle somme aux artisans. Beaucoup de luxueux textiles brodés, tout comme d'autres objets d'art, trouvèrent une nouvelle place [...] dans les maisons privées d'Istanbul et des grands centres urbains comme Bursa, Izmir, Le Caire, et Damas »³⁶.

C'est à cette bourgeoisie citadine qu'étaient destinés les costumes du Mucem. L'aspect industriel des filés métalliques et l'absence de soie, ici remplacée par du coton, montrent que c'était avant tout l'effet visuel qui était recherché plutôt que la préciosité des matériaux³⁷. Ainsi, plus qu'une production destinée aux hautes sphères du Palais, les échantillons étudiés ici semblent être des imitations, appuyant la thèse de broderies d'or réalisées pour la nouvelle élite sociale de l'Empire. Cette dernière était localisée dans les grands centres urbains, justifiant ainsi l'appellation de « bourgeoisie citadine ». Au cours du XIX^e siècle, les villes ottomanes connaissent en effet une poussée démographique spectaculaire, accompagnée d'une différenciation sociale croissante. Les grandes cités balkaniques n'étaient pas en reste, comme en témoigne Diane Waller : « Au XIX^e siècle, dans les villes de Serbie, du Kosovo et de Bulgarie comme Kotel et Kovprivchitsa, où résidaient de riches familles, le costume citadin était généralement fabriqué à partir de soie, de velours et de lin de qualité, brodé avec des fils d'or et d'argent, avec des vestes garnies de fourrure »³⁸.

Contrairement à ce qu'affirmait René Benezech³⁹, ces costumes ne sont nullement attribuables à des individus islamisés. Les bourgeois juifs et chrétiens étaient eux aussi susceptibles de porter des tenues similaires. Cette confusion s'explique notamment par le fait que les auteurs font souvent mention d'une élite islamisée⁴⁰. Il est vrai que dans les régions conquises, l'islamisation a d'abord concerné les classes aisées désireuses de conserver leur fortune et leurs privilèges, en évitant notamment de payer la taxe supplémentaire due par les individus non-musulmans en échange de leur statut de *zimmi*, c'est-à-dire de « protégés du sultan »⁴¹, opportunisme social particulièrement à l'œuvre en Bosnie et en Albanie⁴². Néanmoins, le phénomène inverse, soit une élite locale désireuse de conserver sa confession, a aussi pu être observé. Dans les deux cas, les costumes portés par les riches individus restent les mêmes, ce que souligne Alexandre Toumarkine : « En Turquie d'Europe, il n'est pas forcément aisé de reconnaître un musulman à son aspect extérieur. Les costumes portés par les populations locales islamisées [...] habillent aussi souvent les populations non islamisées de même ethnie »⁴³. Les collections du musée d'Israël à Jérusalem livrent des exemples éloquentes puisqu'elles attestent que « la mariée juive portait, comme la citadine musulmane et chrétienne, une robe de velours ou de satin brodée au fil d'or ou d'argent sous la forme d'un entrelacs de feuillage, qui lui a donné son nom de *bindalli* »⁴⁴.

Une unification de la technique de la broderie d'or par l'Empire

Après avoir établi les éléments matériels et contextuels se rapportant au corpus étudié, on peut s'interroger sur les phénomènes d'échanges techniques liant Balkans et monde ottoman. D'emblée, le choix d'une méthode comparative s'impose : six costumes brodés d'or conservés au musée du quai Branly-Jacques Chirac (MQBJC), en provenance des quatre coins de l'Empire (Turquie, Syrie, Maroc, Algérie, etc.), ont ainsi été analysés selon les méthodes précédemment mises en œuvre (observations macroscopiques et microscopiques).

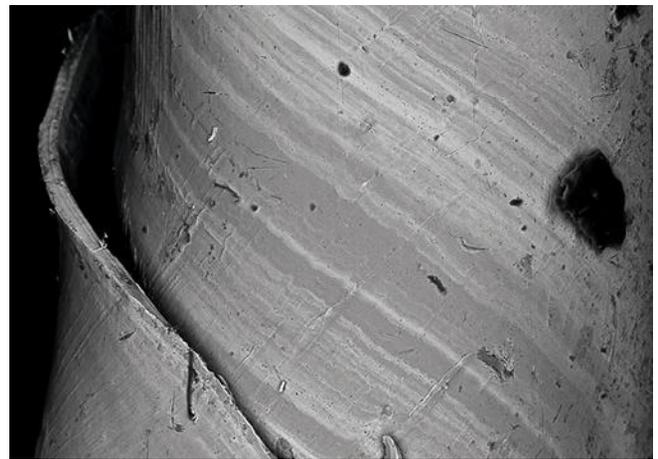
Les ressemblances techniques sont indéniables, tant pour les types de broderie (styles *dival* et *zerduz*), les éléments de passementerie (gland, bouton, soutache, tresse métallique à chevron) que pour les typologies de fils métalliques (filé métallique, cordonnet métallique, canetille mate et frisée). La confrontation des *entari bindalli* 71.1969.127.10 (fig. 12) et DMH1959.77.5 (fig. 11) met ainsi en lumière que les filés métalliques et cannetilles utilisés ont été brodés selon la technique *dival*, sur gabarit en carton et rembourrage souple en fils de coton. Les quelques rares différences observées – variations de la grosseur des fils employés pour la réalisation des glands, visibilité des points de couture – ne sont pas assez discriminantes pour parler de variante technique. Ainsi, la chaîne opératoire semble analogue, voire identique entre les Balkans et le reste du monde ottoman, ce qui laisse présumer d'une unification de la technique de la broderie d'or par l'Empire. Le fait que l'essor de la production dans chaque aire culturelle conquise coïncide avec le début de l'occupation ottomane, et ce malgré des dates de conquête différentes, va également dans ce sens. En outre, la très grande homogénéité des filés métalliques observés sur les deux corpus (fig. 13 et 14) et la présence de traces de laminage (fig. 15) semblent imputables à l'existence d'un centre



13. Filé métallique riant et de torsion S. Détail du manteau marocain 74.1967.5.2 sous microscope numérique (67.9x). Paris. Musée du quai Branly-Jacques Chirac.



14. Filé métallique riant et de torsion S. Détail du manteau albanais DMH1897.63.1.2 sous microscope numérique (250.7x). Marseille. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.



15. Traces de laminage sur les filés métalliques du *yelek* turc 71.1966.48.154 au MEB (microscope électronique à balayage). Paris. Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

de production semi-industrielle commun. Les analyses par microscopie électronique à balayage (MEB) réalisées sur les échantillons du musée du quai Branly-Jacques Chirac confirment cette hypothèse. Que les filés métalliques proviennent d'Algérie, de Tunisie, de Syrie, de Turquie ou du Maroc, la composition et les traces métallographiques sont similaires⁴⁵ : il s'agit de filés à matrice de cuivre recouverte d'une fine couche d'argent doré.

Ce constat d'unification de la technique de la broderie d'or par l'Empire rend dans un premier temps délicat le fait de parler de « transfert » d'un savoir-faire. Si l'appréhension matérielle de ces phénomènes se traduit avant tout par la recherche de similitudes entre des objets provenant d'aires culturelles différentes, une trop grande homogénéisation entraîne la dilution du concept, si bien que ce sont alors les signes distinctifs qui sont recherchés, car témoins d'une « résistance locale », ici à l'impérialisme ottoman. Or, à notre échelle d'analyse, la survivance de traditions balkaniques ou les marques d'une adaptation sont inexistantes d'un point de vue technique. Au vu des conclusions précédemment

émises, certains parleraient même d'une imitation pure et simple des techniques ottomanes de la broderie d'or dans les Balkans. Mais l'intérêt d'une recherche fondée sur la transmission d'un savoir-faire n'est pas de se cantonner à une description factuelle des similitudes/différences entre plusieurs objets d'étude. Il s'agit surtout d'interroger les processus qui en sont à l'origine. Dès lors, c'est tout un champ de réflexions qui se trouve ouvert, permettant de prendre en compte les diverses modalités d'interactions entre Balkans et monde ottoman, et ainsi de se dégager de la théorie toujours prégnante d'une forme d'impérialisme ou d'hégémonie émanant du pouvoir central.

Quels facteurs de transmission des techniques entre les Balkans et l'Empire ottoman ?

La libre circulation des artisans au sein de l'Empire, l'importance conférée au commerce dans la vie quotidienne, les déplacements divers de populations sont autant de facteurs pouvant expliquer des dynamiques de diffusions et d'échanges.

La circulation des artisans était notamment permise par la *Pax Ottomana*⁴⁶ qui instaurait une absence de frontière. C'est ainsi que, dès le début du ^{xvii}^e siècle, des brodeurs et des fabricants de filés métalliques turcs ont été emmenés à Budapest pour y travailler, près d'un demi-siècle seulement après la conquête ottomane de la Hongrie⁴⁷. Le même scénario s'est déroulé en Pologne, comme en témoigne R. Taylor : « Non seulement mode et motifs ont été importés de Turquie, mais l'aristocratie polonaise a aussi importé des techniciens pour créer de nouvelles industries sur ses terres. Les princes de Radziwill ont implanté à Sluck un atelier avec des tisserands arméniens de l'Empire pour confectionner les écharpes en

soie, devenues un accessoire indispensable pour les nobles polonais dans la première moitié du XVIII^e siècle »⁴⁸. En plus de se déplacer, les artisans ottomans apportaient parfois avec eux leur matériel de travail, allant donc au-delà d'une simple diffusion de leurs compétences techniques et de leurs savoir-faire⁴⁹. Il est possible qu'un phénomène similaire se soit produit dans les Balkans, non pas avec des fabricants de soie mais avec ceux de filés métalliques ou avec des brodeurs d'or professionnels turcs. En outre, le contexte de production du corpus étudié rejoint la situation précédemment décrite, les costumes de mariage en broderie d'or étant particulièrement appréciés de la bourgeoisie urbaine balkanique. Une telle configuration expliquerait ainsi la diffusion de la technique de la broderie d'or à travers l'Empire.

Le vaste réseau commercial qui parcourait l'ensemble du territoire ottoman, autour duquel s'est structuré un système d'importation et d'exportation très dense, dont l'épicentre était Istanbul, figure également au cœur de notre réflexion. En tant que centre de consommation de très grande ampleur, la capitale ottomane importait de nombreuses matières premières – soie, or, perles –, tandis qu'elle privilégiait l'exportation de biens manufacturés – fils de soie entourés d'or appelés *skofion*⁵⁰, brocarts ecclésiastiques, uniformes officiels. À cet égard, il semble que ce soient les Balkans, l'Europe de l'Est et la Moscovie qui aient constitué les principaux marchés d'exportation des soieries ottomanes⁵¹. Cela est attesté par les nombreux brocarts qui ont été exportés vers les trésors des monastères orthodoxes des Balkans et de Russie, dont certains exemplaires sont désormais conservés au musée d'Art de Bucarest⁵². Quant aux uniformes officiels, ils étaient fabriqués dans des centres semi-industriels, tels Yamina ou Bursa, puis exportés à travers l'Empire, ce qui explique que les costumes soient similaires, à Alger comme en Bosnie. R. Taylor précise à ce propos : « Les motifs sont tous réalisés selon la technique *dival* [...]. Ce type de travail était copié à travers tout l'Empire et est devenu un type de décor standard porté par les femmes pour les événements publics ou officiels. Le style a été adopté au Maroc et en Algérie, où il se retrouve encore aujourd'hui. Le costume de cour dans les principautés des Balkans et du sud de la Russie a été développé à partir de ce style [...] »⁵³. Plus que des matières premières et des biens manufacturés, ce sont donc des styles, des décors, voire des techniques qui étaient susceptibles d'être diffusés par le biais de ce réseau commercial.

Les déplacements de populations opérés sous l'Empire ont également contribué à des mélanges de traits culturels. S'agissant des Balkans, deux vagues de migrations sont à signaler. La première concerne l'exode des juifs sépharades d'Espagne qui, à la suite du décret d'expulsion promulgué par les rois catholiques le 31 mars 1492, ont été contraints de quitter le pays⁵⁴. Ils se sont alors massivement réfugiés au sein de l'Empire ottoman, apportant avec eux un bagage culturel dont ils ont préservé l'héritage à travers les siècles. Simultanément, ils se sont adaptés aux mœurs de la société urbaine ottomane⁵⁵. Cette faculté d'adaptation s'exprime notamment dans les costumes, puisque les juifs sépharades ont adopté rapidement la technique de la broderie d'or, tant et si bien qu'elle est devenue un de leur signe distinctif. Il se pourrait ainsi que ce soit par l'intermédiaire de cette communauté que la technique de la broderie d'or se soit répandue dans les Balkans. Au XIX^e siècle, à l'époque de production du corpus étudié, la plus grande communauté juive sépharade de l'Empire ottoman était localisée à Salonique, où elle représentait plus de 60% de la population⁵⁶. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible

que les sépharades travaillaient dans les manufactures de textiles : ils étaient spécialisés dans la fabrication des boutons et la manufacture de la soie⁵⁷, mais étaient aussi artisans des métaux⁵⁸ et de la broderie⁵⁹. Des témoignages attestent également que le fil d'or était produit par les orfèvres juifs locaux, Amélie-Marie Goichon écrivant en 1939, à propos du filé d'or utilisé dans la broderie de Fès : « Il était exclusivement fabriqué au Mellah par les juifs voici encore quelques années ; maintenant, la plus grande partie est importée »⁶⁰.

Dans un second temps, il convient d'évoquer l'émigration massive des musulmans des Balkans (*muhacir*) vers l'Anatolie au moment des crises balkaniques. Les *muhacir* se sont majoritairement installés dans les faubourgs d'Edirne et d'Istanbul et ont apporté avec eux des modes et des savoir-faire, pouvant dès lors favoriser les processus d'échanges. C'est ce qui semble s'être produit dans la tenue balkanique associant *salvar* et *cepken*. Fréquent dans les Balkans, ce costume a été adopté très largement dans les villes anatoliennes où se sont installés des *muhacir*, notamment à Kutahya et Eskisehir⁶¹. Au-delà des typologies de vêtement, ce sont également des transferts d'ordre technologique qui ont pu s'opérer, notamment dans le cas d'une migration des brodeurs professionnels. Les *muhacir* nouvellement implantés en Anatolie reprenaient en effet souvent la profession qu'ils exerçaient dans les Balkans : cela pourrait expliquer le fait que la broderie de type *zerduz*, particulièrement associée aux Balkans, se retrouve aussi largement en Anatolie⁶², mettant ainsi en lumière une symétrie des parcours et des savoir-faire professionnels.

La problématique des « transferts » de savoir-faire nécessite de croiser les disciplines, d'autant plus lorsque se mêlent complexités historiques et culturelles, rendant difficile, voire impossible, de dénouer l'imbricatio des « influences ». Plutôt que d'échapper à tout effort d'analyse ou de compréhension de ces phénomènes, le recours à l'interdisciplinarité s'impose. Si l'étude archéométrique menée sur les costumes brodés d'or du Mucem et du musée du quai Branly-Jacques Chirac a mis en évidence de très grandes similitudes entre les productions des Balkans et du monde ottoman, tant concernant les fils métalliques utilisés – filés métalliques, cannetilles, cordonnets – que les techniques de broderie mises en œuvre – *dival*, *zerduz* –, ce sont des réflexions d'ordre anthropologique qui ont permis d'éclairer les processus à l'œuvre dans ces phénomènes. La libre circulation des artisans au sein de l'empire, la place importante conférée au commerce, et les migrations de populations – exode des juifs sépharades et, bien plus tard, émigration des *muhacir* – sont autant de facteurs pouvant expliquer les dynamiques qui sont au cœur des échanges dans le monde ottoman.

ANNEXE

Tableau d'inventaire des treize échantillons du corpus étudié, conservés au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

Référence objet	Dénomination	Provenance	Datation	Dimensions	Matériaux et techniques
DMH1897.63.1.1	<i>Schqipëtarë</i> (coiffe de mariée)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 0,16 ; L. 0,11	Broderie d'or (filés métalliques, glands, paillettes, perles, carton, fils de coton)
DMH1897.63.1.2	<i>Dzube</i> (manteau)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 1,008 ; L. 1,16	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, soutaches, passementeries tressées sur corde, boutons, perles)
DMH1897.63.1.3	<i>Salvar</i> (pantalon)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 0,91 ; L. 1,30	Broderie d'or (filés métalliques, cordonnets métalliques, soutaches, passementeries tressées sur corde)
DMH1897.63.10.3	<i>Cepken</i> (veste)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 0,338 ; L. 1,57	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, soutaches, passementeries tressées sur corde)
DMH1952.6.37	Tunique	Monténégro		H. 1,025 ; L. 1,00	Broderie d'or (filés métalliques, soutaches, boutons, papier)
DMH1959.77.5	<i>Bindalli anterija</i> (robe-manteau)	Macédoine	Seconde moitié du XIX ^e siècle	H. 1,46 ; L. 1,31	Broderie d'or de type <i>dival</i> (filés métalliques, cannetilles frisées, carton, fils de coton, velours)
DMH1973.9.5	<i>Cepken</i> (veste)		XIX ^e siècle	H. 0,30 ; L. 1,505	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, passementeries tressées sur corde, boutons, perles, velours)
DMH1989.32.2.2	<i>Salvar</i> (pantalon)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 1,16 ; L. 0,96	Broderie d'or (filés métalliques, cordonnets métalliques, soutaches)
DMH1989.32.2.3	<i>Yelek</i> (gilet de femme)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 0,36 ; L. 0,38	Broderie d'or (filés métalliques, cannetilles mates, paillettes, soutaches, passementeries tressées sur corde, boutons, perles)
DMH1989.32.2.4	<i>Dzube</i> (manteau)	Albanie	XIX ^e siècle	H. 1,104 ; L. 1,164	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, paillettes, glands, soutaches, passementeries tressées sur corde)
DMH1989.32.3	Manteau de femme	Grèce	Seconde moitié du XIX ^e siècle	H. 1,17 ; L. 0,79	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, passementeries tressées sur corde, fourrure de renard)
DMH1989.32.11.4.1-2	Guêtre Costume d'enfant	Grèce		H. 0,225 ; L. 0,13	Broderie d'or (filés métalliques, velours)
DMH2005.0.246	<i>Dzube</i> (manteau)		XIX ^e siècle	H. 0,95 ; L. 0,887	Broderie d'or de type <i>zerduz</i> (filés métalliques, cordonnets métalliques, soutaches, passementeries tressées sur corde, boutons)

NOTES

- 1 R. Taylor, *Ottoman embroidery*, Londres, 1993, p. 199.
- 2 P. Garde, *Les Balkans : héritages et évolutions*, Paris, 2010, p. 10.
- 3 C.-G. de Saint-Aubin, *Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences de Paris*, Neuchâtel, 1780, p. 174.
- 4 Le trait est un fil de métal de section circulaire.
- 5 La lame est une bande de métal de section rectangulaire, mince et étroite.
- 6 Le filé métallique est un fil textile (en soie, lin, coton, etc.) autour duquel une lame est enroulée en spirale.
- 7 La milanaise est un fil textile autour duquel un trait est enroulé en spirale.
- 8 La cannetille est un trait (ou une lame) façonné en une spirale serrée qui fait penser à un petit ressort.
- 9 On parle de cordonnet métallique quand plusieurs filés métalliques sont assemblés.
- 10 Les paillettes sont de petits disques de métal ou de verre plat qui sont percés en leur centre.
- 11 S. Müller-Christensen, M. Schuette, *La broderie*, Paris, 1963, p. 8.
- 12 Le gabarit (souvent en carton, mais qui peut aussi être en feutrine, cuir, vélin, papier, drap, liège sculpté, etc.) est découpé à la forme souhaitée puis fixé sur le fond de tissu.
- 13 Le rembourrage à la mèche (souvent des fils de coton ou de laine, parfois de la corde) est cousu directement sur le fond de tissu.
- 14 Communication orale de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle, responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 13 mai 2019.
- 15 L'examen au microscope numérique transportable Dino-Lite a fourni des images atteignant un grossissement de x260, rendant possible la visualisation précise de l'aspect morphologique des fils, et ainsi la distinction entre les filés métalliques (riants, c'est-à-dire aux spires espacées, ou couverts) et les cannetilles (mates ou brillantes).
- 16 La couchure ottomane consiste à poser des fils métalliques sur le tissu de fond et à les fixer à l'aide d'un fil à broder textile qui passe au travers de l'étoffe. *Dival* et *zerdus* sont les principaux types de broderie qui utilisent cette technique.
- 17 Taylor, cit. n. 1, p. 184.
- 18 S.-B. Krody, *Flowers of silk and gold : four centuries of Ottoman embroidery*, Londres, 2000, p. 39.
- 19 Taylor, cit. n. 1, p. 205.
- 20 *L'Orient d'un diplomate : costumes de la collection d'Aumale, 1914-1938*, cat. exp., Paris, musée de l'Homme, 1990-1991, p. 48.
- 21 Krody, cit. n. 18, p. 28.
- 22 *Ibid.*, p. 40.
- 23 *Ibid.*, p. 30 : « La plus ancienne liste d'ateliers qui nous soit parvenue nous dit qu'il y avait soixante boutiques à Istanbul en 1628, avec une centaine d'hommes brodeurs. Ces derniers travaillaient principalement avec des matériaux coûteux, tels que des perles, de l'or et des pierres précieuses ou semi-précieuses, sur de grands morceaux en matières lourdes, ce qui supposait d'avoir la force d'un homme pour pousser l'aiguille ».
- 24 *De soie et d'or : broderies du Maghreb*, cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, 1996, p. 44.
- 25 Krody, cit. n. 18, p. 28.
- 26 M. Bourdais, M. Gostelow, *Le livre de la broderie : techniques et broderies traditionnelles du monde entier*, Paris, 1978, p. 151.
- 27 Le *dzube* est une sorte de manteau sans manche ouvert sur le devant. Il est l'un des éléments vestimentaires traditionnels les plus emblématiques portés par les femmes des Balkans (L. Görünür, *Women's costume of the Late Ottoman era from the Sadberk Hanim museum collection*, Istanbul, 2010, p. 49-50).
- 28 Si des différences d'appellation peuvent déjà être observables dans le lexique français, les termes « veste » et « gilet » pouvant par exemple se confondre d'une base de données à l'autre, la complexité n'en est que plus grande lorsqu'il s'agit de prendre en compte les terminologies ottomanes et balkaniques. Dans un souci de clarté et de cohérence culturelle, nous avons privilégié la dénomination balkanique lorsqu'elle était connue, suivie entre parenthèse de ses équivalents turcs et français.
- 29 Terme général désignant une robe longue généralement constituée d'une seule pièce et portée par dessus des sous-vêtements (Görünür, cit. n. 27, p. 295).
- 30 Le *cepken* est une sorte de veste courte à manches longues avec une ouverture sur le devant, souvent portée sur une chemise ou un *anterija*.
- 31 Le *yelek* est un vêtement court, sans manche, orné au niveau de l'ouverture par de gros boutons de passementerie.
- 32 Le *salvar* est un pantalon bouffant, porté par les hommes et les femmes, attaché à la taille par une ceinture ou un simple cordon.
- 33 Görünür, cit. n. 27, p. 297.
- 34 Du *xiv^e* au *xviii^e* siècle, des lois somptuaires édictées par le pouvoir central ottoman limitaient ainsi l'utilisation de la broderie d'or sur les costumes des Balkans, celle-ci étant réservée aux tenues officielles. Une telle réglementation visait à préserver les frontières sociales et ainsi garantir la structure de l'État (E. Wayland Barber et B. Belle Sloan, *Resplendent dress from Southeastern Europe : a history in layers*, Los Angeles, 2013, p. 147).
- 35 *Ibid.*, p. 149.
- 36 Krody, cit. n. 18, p. 53.
- 37 D'autant plus que la soie était un matériau accessible dans les Balkans, évacuant de fait l'argument des difficultés d'approvisionnement pour expliquer cette quasi-inexistence dans les costumes étudiés.
- 38 D. Waller, *Textiles from the Balkans*, Londres, 2010, p. 13.
- 39 Ethnographe et photographe, membre des missions menées dans les Balkans en 1938 et 1946 par le laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme. Il était aussi le rédacteur des fiches à 10 points des objets conservés par l'institution pour cette région, notamment les vêtements albanais, parmi lesquels les échantillons DMH1897.63.1.1, DMH1897.63.1.2 et DMH1897.63.1.3.
- 40 G. Castellan, *Histoire des Balkans : *xiv^e*-*xx^e* siècles*, Paris, 1991, p. 141.
- 41 J.-A. Derens, L. Geslin, *Comprendre les Balkans : histoire, sociétés, perspectives*, Paris, 2007, p. 29.
- 42 A. Toumarkine, *Les migrations des populations musulmanes balkaniques en Anatolie*, Istanbul, 1995, p. 7.
- 43 *Ibid.*, p. 10.
- 44 E. Juhasz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire : aspects of Material Culture*, Jérusalem, 1990, p. 12.
- 45 Sur onze échantillons examinés, sept correspondent à cette description.
- 46 Terme faisant référence à la stabilité économique et sociale qui régnait dans l'ensemble du monde ottoman.
- 47 Taylor, cit. n. 1, p. 171.
- 48 *Ibid.*, p. 171.
- 49 *Ibid.*, p. 171 : « Les tisserands ont apporté leurs propres métiers à tisser et les techniques dont ils étaient spécialistes ; ils apportèrent même une meule métallique qui était utilisée pour brunir l'argent et l'or avec lesquels les écharpes étaient tissées ».
- 50 Taylor, cit. n. 1, p. 193.
- 51 N. Atasoy, *Ipek : the crescent and the rose, imperial Ottoman silks and velvets*, Londres, 2001, p. 181.
- 52 C. Nicolescu, *La Broderie de l'époque ottomane en Roumanie*, s.l., 1978, p. 641-642.
- 53 Taylor, cit. n. 1, p. 58.
- 54 R. Mantran, *Histoire de l'empire ottoman*, Paris, 1998, p. 135.
- 55 C'est ce que souligne E. Juhasz, cit. n. 44, p. 16 : « [...] à la fin du *xix^e* siècle, les juifs sépharades étaient déjà bien enracinés dans la culture ottomane contemporaine, et leur style de vie reflète ce qui prévalait dans l'Empire. [...] même les artefacts uniquement juifs, comme les objets cérémoniels, étaient fabriqués dans le style de l'art local ».
- 56 Juhasz, cit. n. 44, p. 7.
- 57 *Ibid.*, p. 4 à 7.
- 58 Castellan, cit. n. 40, p. 121.
- 59 *Noces tissées, noces brodées : parures et costumes féminins de Tunisie*, cat. exp., Paris, musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 1995, p. 20.
- 60 A.-M. Goichon, *La broderie au fil d'or à Fès*, Paris, 1939, p. 57.
- 61 Görünür, cit. n. 27, p. 48.
- 62 Toumarkine, cit. n. 42, p. 97.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Dominique BENAZETH

Conservateur général du patrimoine honoraire

Hervé BOESCH

Responsable des musées de Barbizon, Bourdelle et Mallarmé

Valérie CARPENTIER-VANHAVERBEKE

Conservateur au département des Sculptures du musée du Louvre

Mohamed DALLEL

Ingénieur de recherche, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques

Laure DALON

Conservateur en chef du patrimoine, Directrice des musées d'Amiens

Michel GAUTHIER

Conservateur au musée national d'Art moderne-Centre Pompidou

Matteo GIANESSELLI

Conservateur du patrimoine chargé des collections de peintures, tapisseries, arts graphiques, textiles et cuirs au musée national de la Renaissance, château d'Écouen.

Chloé HÉNINGER

Attachée de conservation du patrimoine, Responsable des collections archéologiques au musée Unterlinden de Colmar

Cécile LAPEYRIE

Restauratrice textile, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes

Pierre-Yves LE POGAM

Conservateur en chef du patrimoine au département des Sculptures du musée du Louvre

Sylvie LE RAY-BURIMI

Conservateur en chef du patrimoine, Chef du département des Beaux-Arts et du Patrimoine du musée de l'Armée à Paris

Audrey MADEC

Diplômée du 2^e cycle de Muséologie de l'École du Louvre

Christophe MARCHETEAU DE QUINÇAY

Attaché de conservation du patrimoine au musée des Beaux-Arts de Caen

Agnès MIRAMBET-PARIS

Conservateur en chef, Directrice du patrimoine et des expositions au musée de La Poste à Paris

Sylvie PATRY

Conservateur général du patrimoine, Directrice de la conservation et des collections du musée d'Orsay

Valérie THOMAS

Conservateur en chef du patrimoine, Directrice du musée de l'École de Nancy et de la Villa Majorelle à Nancy

Nikita de VERNEJOU

Doctorante à l'École pratique des Hautes Études

ARTICLES À PARAÎTRE

Lionel ARSAC

Le retour à Versailles de l'*Enlèvement d'une Sabine*

Angelica POGGI

Carlo Donelli, dit Vimercati
Les œuvres des collections françaises

Michèle BIMBENET-PRIVAT et Florian DOUX

Découverte d'une œuvre inédite de Juste-Aurèle Meissonnier dans les collections du Louvre

Peter FUHRING

Juste-Aurèle Meissonnier et la monture en or de l'aiguière en cristal de roche de la collection de la reine Marie-Antoinette

Camille BROUCKE

Poursuivre et développer l'enrichissement des collections dans un musée fermé : les acquisitions récentes du musée Dobrée

Rachelle VIENNOT HÜWEL

Fantômes du Dimanche (par exemple !) de Max Ernst : une singulière promenade à vélo

Florent MOLLE et Caroline CHENU

Act up-Paris dans les collections du Mucem

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Tous droits réservés

Malgré ses efforts, certains auteurs ou ayants droit de photographies et/ou d'œuvres représentées sur les photographies de la revue n'ont pu être identifiés ou retrouvés par l'éditeur. Nous prions les auteurs ou leurs ayants droit que nous aurions omis de mentionner de bien vouloir nous excuser et de nous contacter.

Amiens

© Cl. Alice Sidoli – Musée de Picardie : p. 3, p. 12 (fig. 1), p. 14 (fig. 3, 4), p. 15 (fig. 5) ; © Musée de Picardie / © France Nouvelle illustrée. Galerie Nieuwerkerke : p. 13 (fig. 2) ; © Cl Gauthier Gilman – Musée de Picardie : p. 15 (fig. 6)

Bourges

© Collection des Musées de Bourges/Cliché Musée de la ville de Bourges : p. 46 (fig. 6, 7)

Budapest

© Hungarian National Museum/©MNM : p. 36 (fig. 6)

Caen

© Musée des Beaux-Arts de Caen, cliché Ernest Le Deley : p. 79 (fig. 6) ; © Musée des Beaux-Arts de Caen : p. 86 (fig. 14)

Colmar

© Bibliothèque municipale de Colmar : p. 4 (fig. 1) ; © Musée Unterlinden/Vincent Husser : p. 5 (fig. 2) ; © Musée Unterlinden/Christian Kempf : p. 5 (fig. 3) ; © INRAP, Philippe Lefranc : p. 6 (fig. 4, 5)

Dijon

© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay : p. 45 (fig. 4)

Florence

© Musei Civici Fiorentini, Firenze : p. 57 (fig. 6) ; © Courtesy of Trinity Fine Art Ltd, photo Paolo e Claudio Giusti, Firenze : p. 58 (fig. 7) ; © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi : p. 59 (fig. 10), p. 60 (fig. 13), p. 61 (fig. 15) ; © 2020. Photo Scala, Florence : p. 59 (fig. 11)

Le Caire

© American University of Cairo Press : p. 35 (fig. 4)

Lucques

© Église de San Michele in Foro a Lucca/photo Lucio Ghilardi : p. 71 (fig. 11)

Marseille

© Ville de Marseille, Archives municipales : p. 85 (fig. 13)

Milan

© le Milan, collection Etrò : p. 69 (fig. 7) ; © Paolo e Federico Manusardi, Milano : p. 72 (fig. 14, 15)

Montpellier

© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - Photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation : p. 80 (fig. 9)

Nancy

© Siméon Levaillant/Musée de l'École de Nancy : p. 20 (fig. 1), p. 22 (fig. 3), p. 23 (fig. 4), p. 24 (fig. 5) ; © Musée de l'École de Nancy : p. 21 (fig. 2)

Nantes

© Musée d'arts de Nantes, cliché Cécile Clos : p. 79 (fig. 7)

New York

© 2020 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris ; Mailingue, 2019 : p. 101, p. 102 (fig. 1). © 2020 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris ; Hugo P. Herdeg ; © Christian Herdeg ; courtesy Calder Foundation, New York/Art Resource, New York : p. 104 (fig. 4). © 2020 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris ; courtesy Calder Foundation, New York/Art Resource, New York : p. 104 (fig. 5). © 2020 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris ; Herbert Matter © 2020 Calder Foundation, New York ; courtesy Calder Foundation, New York/Art Resource, New York : p. 108 (fig. 8). © 2020 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris ; courtesy Calder Foundation, New York/Art Resource, New York : p. 109 (fig. 9).

Nogent-sur-Seine

© Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine, cliché Marco Illuminati : p. 75, p. 84 (fig. 12)

Paris

© Artcurial : p. 80 (fig. 8)
© akj-images : p. 70 (fig. 10)
© Bridgeman Images : p. 46 (fig. 5), p. 47 (fig. 11), p. 59 (fig. 12)
© Christie's Images/Bridgeman Images : p. 73 (fig. 16)
© Alain Lonchamp/Centre des monuments nationaux : p. 47 (fig. 10)

© Guillaume Benoit : p. 58 (fig. 8)
© Moulherat/MqB-JC : p. 97 (fig. 15)
© Succession Picasso 2020 : p. 104 (fig. 4)

ADAGP

© ADAGP, Paris, 2020 : p. 101, p. 102 (fig. 1), p. 103 (fig. 2), p. 104 (fig. 4), p. 108 (fig. 8), p. 109 (fig. 9)
Agence photographique RMN-Grand Palais
© RMN-Grand Palais / Federico Manusardi : p. 65, 73 (fig. 1) ; © RMN-Grand Palais / Gérard Blot : p. 67 (fig. 5) ; © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Gérard Blot : p. 9 (fig. 2) ; © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Franck Raux : p. 57 (fig. 4) ; © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojeda : p. 57 (fig. 3) ; © RMN-Grand Palais (MuCEM)/image MuCEM : p. 89, p. 91 (fig. 4), p. 92 (fig. 7), p. 93 (fig. 8, 9, 10), p. 94 (fig. 11) ; © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen)/Stéphane Maréchal : p. 54, p. 55 (fig. 1, 2) ; © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski : p. 82 (fig. 11) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchal : p. 8 (fig. 1), p. 9 (fig. 3), p. 10 (5, 6), p. 43 (fig. 2) ; p. 66 (fig. 4) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Christian Decamps : p. 31, p. 32, p. 33 (fig. 1) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Béatrice Hatala : p. 37 (fig. 7) ; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Jean-Gilles Benizzi : p. 62 (fig. 16) ; © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais/Raffaello Bencini : p. 72 (fig. 12) ; © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais/Christophe Fouin : p. 9 (fig. 4) ; p. 64, p. 66 (fig. 2) ; © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Bardet : p. 49 (fig. 13) ; © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt : p. 17 (fig. 1) ; © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Poncet : p. 35 (fig. 3), p. 38 (fig. 9) ; © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Fuzeau : couverture, p. 41, p. 42 (fig. 1), p. 51 (fig. 17) ; © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais/image musée du quai Branly - Jacques Chirac : p. 95 (fig. 12) ; © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/Émilie Cambier : p. 107 (fig. 7) ; © Victoria and Albert Museum, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/image Victoria and Albert Museum : p. 37 (fig. 8)

Bibliothèque nationale de France

© Paris, Bibliothèque nationale de France : p. 44 (fig. 3), p. 46 (fig. 8), p. 50 (fig. 14) ; p. 70 (fig. 9) ; p. 76 (fig. 1), p. 78 (fig. 5)
Musée de la Poste
© Musée de la Poste – La Poste/Michel Fischer, 2011 : p. 25 (fig. 1) ; © Musée de la Poste – La Poste/Thierry Débonnaire, 2020 : p. 25 (fig. 2), p. 26 (fig. 3), p. 27 (fig. 4, 5)
Musée du Louvre
© Musée du Louvre/Anne Chauvet : p. 43 (fig. 1) ; © Musée du Louvre, cliché Pierre Philibert : p. 87 (fig. 15)

Pierrefitte-sur-Seine

© Archives nationales/Droits réservés : p. 76 (fig. 2, 3)

Puerto Ricco

© Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc. : p. 72 (fig. 13)

Riggisberg

© Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2004 ; (photo : Christoph von Viräg) : p. 36 (fig. 5)

Rome

© galleriacolonna : p. 58 (fig. 9) ; © courtesy of the Gallerie Nazionali di Arte Antica, MIBACT - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck for the History of Art/Enrico Fontolan : p. 68 (fig. 6)

Toulouse

© Fondation Bemberg : p. 67 (fig. 3)

Vienne

© Österreichische Nationalbibliothek, Papyrssammlung : p. 34 (fig. 2)

Valaines-sur-Seine

© Yvan Bourhis-Département 77 – Musée Stéphane Mallarmé : p. 18 (fig. 1), p. 19 (fig. 2, 3, 4)

Washington

© National Archives and Records Administration/ Droits réservés : p. 103 (fig. 3)

© Tous droits réservés : p. 29 à 30 (fig. 1 à 6), p. 61 (fig. 14), p. 69 (fig. 8), p. 107 (fig. 6)

© Philippe Bon : p. 47 (fig. 9), p. 49 (fig. 12), p. 50 (fig. 15), p. 51 (fig. 16)
© Copyright Géraldine Albers : p. 47 (fig. 5)
© Collection Quimçay-Karlinsmarck, cliché Patricia Touzard : p. 77 (fig. 4), p. 81 (fig. 10)
© Audrey Madec : p. 90 (fig. 1, 2, 3), p. 92 (fig. 5, 6), p. 97 (fig. 13, 14)
© Marion Golmard scénographe : p. 103 (fig. 2)