



HAL
open science

Les costumes en broderie d'or des Balkans, témoins de transferts culturels ? Pour une approche archéométrique et anthropologique des textiles

Audrey Madec

► To cite this version:

Audrey Madec. Les costumes en broderie d'or des Balkans, témoins de transferts culturels ? Pour une approche archéométrique et anthropologique des textiles. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04477133

HAL Id: dumas-04477133

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04477133>

Submitted on 26 Feb 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Audrey MADEC

Les costumes en broderie d'or des Balkans, témoins de transferts culturels ?

Pour une approche archéométrique et anthropologique des textiles

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en Muséologie
présenté sous la direction
de M. Christophe MOULHERAT et M^{me} Marina ZVEGUINZOFF

Membres du jury : M. Christophe MOULHERAT / M^{me} Coline
ZELLAL / M^{me} Marina ZVEGUINZOFF

Volume I : Texte

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'aurait pu aboutir sans l'aide de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici.

En premier lieu, je remercie mes directeurs de recherche, Mesdames Marina Zvéguinzoff, chargée des collections et de recherche au pôle « Corps apparence et sexualité » du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée et Coline Zellal, conservatrice du patrimoine responsable du pôle « Corps apparence et sexualité » de la même institution. Toutes nos discussions et les orientations proposées m'ont été d'une aide précieuse. Mes remerciements vont également à Monsieur Christophe Moulhérat, chargé d'analyse des collections au département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac. Grâce à ses conseils, sa bienveillance et ses encouragements répétés, et cela depuis désormais cinq années, j'ai pu mener à bien ma recherche et en apprendre encore davantage à ses côtés.

J'adresse aussi mes remerciements au personnel du GRETA de la Création, du Design et Métier d'Art, tout particulièrement à Madame Marie Fourcade, brodeuse professionnelle et responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or auquel j'ai eu la chance de participer en tant qu'observatrice. Ce fut une expérience inoubliable et très enrichissante, tant pour les connaissances techniques qu'elle m'a apportées que pour les rencontres humaines qu'elle a occasionnées.

Je tiens également à remercier Madame Hana Chidiac, responsable de l'Unité patrimoniale Afrique du nord et Proche Orient du musée du quai Branly-Jacques Chirac, pour le temps qu'elle m'a consacré lors de la consultation des objets.

Une attention toute particulière à Madame Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, pour sa disponibilité et la documentation qu'elle m'a permis de constituer.

Enfin, je remercie Madame Angèle Martin, chargée des archives scientifiques au musée du quai Branly-Jacques Chirac, pour son accueil toujours aussi chaleureux.

Pour finir, je remercie tous mes proches pour leur soutien sans faille. Et bien sûr un grand merci à Clémentine et Eva pour leurs relectures attentives.

AVANT-PROPOS

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que nous avons répondu à la proposition de sujet du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée¹ concernant l'étude d'une collection de broderies d'or en provenance des Balkans, selon l'approche des transferts culturels. Dans un premier temps, il s'agissait, en plus de mener une étude technique des pièces et de les documenter, de s'intéresser à des questions d'ordre muséologique concernant la manière d'exposer les résultats d'une recherche sur les transferts culturels en milieu muséal. Toutefois, au vu du temps imparti et de la complexité inhérente du sujet, cet axe n'a pu être développé, bien que quelques pistes soient exposées en ouverture de ce travail.

Si ce sujet nous tenait particulièrement à cœur, c'est qu'il était l'occasion de réunir nos deux passions, à savoir la muséologie et l'histoire de l'art d'une part, et l'anthropologie d'autre part, une discipline dans laquelle nous nous sommes spécialisée parallèlement à la formation suivie au sein de l'École du Louvre. En outre, un tel sujet s'inscrivait dans la suite logique de notre parcours puisque, durant l'été 2018, nous avons réalisé une mission de recherche au Musée des beaux-arts de Montréal portant sur l'étude approfondie d'une collection de céramiques thaïlandaises au prisme des transferts culturels avec les productions d'autres cultures du Sud-Est de l'Asie.

Cette approche, liée au champ théorique des études postcoloniales, cherche avant tout à déconstruire la vision classificatrice occidentale projetée sur les cultures dites « extra-européennes ». En tant que musée de société, le Mucem peut s'inscrire dans ce courant, étant lui aussi amené à se positionner sur ce type de problématique.

S'agissant du choix de la broderie d'or comme axe de recherche, il convient de préciser qu'il est constitutif de la nature même des collections textiles du Mucem. Néanmoins, un véritable regain d'intérêt pour ce domaine est observable, lié notamment à l'important développement des recherches sur le textile ces dernières années. En témoigne la multiplication des bibliographies commentées sur le sujet : *Patrimoine textile*² proposé par l'OCIM en 2016, *Identification des accessoires métalliques des textiles*³ publié en 2017 par

¹ Ci-après désigné sous l'acronyme « Mucem ».

² *Patrimoine textile : conservation et médiation*, bibliographie commentée, Lyon, Stage organisé par l'OCIM (les 26,27 et 28 avril 2016).

³ *Identification des accessoires métalliques des textiles et premières mesures de conservation*, bibliographie, Paris, Session de formation réalisée par l'INP (les 9 et 10 mars 2017).

l'INP, *Les textiles*¹ mis en ligne par l'INP en 2018, etc. Enfin, nous ne pouvions omettre de mentionner l'exposition qui s'est déroulée au Musée du Louvre jusqu'en juillet dernier, ayant pour thème les *Broderies de tradition byzantine en Roumanie du XVe au XVIIe siècle*².

Afin de faciliter la lecture de ce mémoire, nous tenons également à spécifier certaines des conventions utilisées.

Revenons tout particulièrement sur l'emploi du terme « turc », très souvent rencontré au cours de nos lectures. Dans la grande majorité des publications consultées, ce terme est un analogisme, la Turquie n'existant pas à l'époque de l'Empire ottoman, aire culturelle qui se trouve au cœur de notre sujet. Le vocable « turc » fait ainsi référence à une partie de l'Anatolie (pour la Turquie de l'Est) et de la Thrace (pour la Turquie européenne de l'Ouest). C'est avec cette configuration géopolitique en tête qu'il conviendra donc au lecteur d'appréhender le terme « turc » dans ce travail.

Nous tenons également à préciser que certains des termes employés présentent des possibilités d'écriture multiple. Nous avons donc fait le choix de privilégier l'emploi d'une seule orthographe dans le corps de texte mais de conserver celle d'origine dans les citations.

¹ *Les textiles : constat d'état, manipulation et conditionnement*, bibliographie, Aubervilliers, Session de formation réalisée par l'INP (les 19, 20 et 21 mars 2018).

² *Broderies de tradition byzantine en Roumanie du XVe au XVIIe siècle : autour de l'Étendard d'Étienne le Grand*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre (avril-juillet 2019), Paris : Louvre éditions, 2019.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	
AVANT-PROPOS	
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : ETUDE TECHNIQUE DE LA BRODERIE D'OR.....	8
I. LA BRODERIE D'OR.....	10
A) <i>Brève histoire de la broderie d'or</i>	10
B) <i>Des traditions techniques différentes</i>	11
C) <i>Matériel et matériaux</i>	12
1. Les outils	12
2. Le support de broderie.....	13
3. Les fils à broder	13
4. Les fils métalliques.....	14
5. Autres éléments à broder.....	17
D) <i>Les grandes étapes de la chaîne opératoire</i>	18
1. Le dessin.....	18
2. Le rembourrage	19
3. Principales typologies de points et de techniques	20
3.1 Les points	20
3.2 Les catégories de techniques	21
II. LA BRODERIE D'OR OTTOMANE.....	24
A) <i>Les matériaux</i>	25
1. Le fond de tissu	25
2. Les fils à broder.....	26
3. Les fils métalliques.....	27
4. Autres éléments à broder.....	30
B) <i>La réalisation des motifs</i>	31
1. Conception des motifs et diffusion des modèles.....	31
2. Les techniques de transfert de motifs.....	31
C) <i>Les techniques</i>	32
1. La technique de la couchure ottomane.....	33
2. Les types de broderie qui en découlent	33
2.1 Dival (as maras isi).....	33
2.2 Zerduz.....	34
2.3 Anavata.....	35
3. Les principaux points ottomans.....	35
D) <i>Les lieux de production</i>	36
1. La sphère domestique.....	36
2. Les ateliers spécialisés.....	37
2.1 Localisation	38
2.2 Des brodeurs professionnels.....	38

2.3 Conditions de travail	40
F) Pour quels destinataires ?	41

III. LA BRODERIE D'OR DES BALKANS A L'EPOQUE OTTOMANE : ANALYSE MATERIELLE ET TECHNIQUE DU CORPUS D'ETUDE

A) Cadre méthodologique	43
1. Le corpus d'étude	43
2. La démarche	43
B) Étude technique	44
1. Caractérisation des fils	44
2. Les techniques de mise en œuvre	45
3. Quelques éléments de passementerie	47
C) Considérations socio-économiques	48
1. Des filés métalliques de production semi-industrielle	48
2. Des ateliers urbains de broderie d'or	49
3. Une production destinée à la bourgeoisie citadine	50

CHAPITRE II : DOCUMENTATION DU CORPUS D'ETUDE

I. HISTOIRE DES COLLECTIONS

A) Intérêt du corpus d'étude	52
B) La collection d'Aumale	54
1. Personnalité de Jacques d'Aumale	54
2. Sa démarche de collectionneur	54

II. PRESENTATION DE L'INDUSTRIE DES COSTUMES EN BRODERIE D'OR DES BALKANS ...

A) Remise en contexte général : cadre géographique, historique et culturel	55
1. Cadre géographique : les Balkans	55
1.1 Terminologie	55
1.2 Une absence de définition géographique rigoureuse	56
1.3 Une configuration géopolitique récente datant du XXe siècle	57
2. Cadre historique et politique : la domination ottomane (XIV-XXe siècles)	58
2.1 La conquête ottomane des Balkans, province centrale de l'Empire	58
2.2 Le système administratif	59
2.3 Les crises balkaniques	59
3. Cadre culturel	60
3.1 Une myriade de peuples	60
3.2 Une mosaïque de communautés religieuses	60
B) Des costumes de cérémonie	62
1. Mariage et occasions spéciales	62
2. Les typologies de vêtement	63
3. Le décor	67
3.1 Localisation des broderies sur les costumes	67
3.2 Un goût pour l'ornementation	67
3.3 Les motifs	68
3.4 Une fonction protectrice	70
4. Une révision des datations	70
C) Une production destinée à une bourgeoisie citadine	71

CHAPITRE III : LES TRANSFERTS CULTURELS, UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES CULTURES	75
I. TERMINOLOGIE	76
<i>A) Revue des pratiques lexicales</i>	<i>76</i>
1. Acculturation	76
2. Transculturation et interculturalité	78
3. Influence	78
4. Traduction	79
5. Métissage et hybridité	80
<i>B) La notion de transfert culturel.....</i>	<i>81</i>
<i>C) Proposition terminologique : dynamiques et transferts culturels.....</i>	<i>84</i>
1. Une compréhension du processus plus que du fait.....	85
2. Mise en évidence d'un réseau de relations.....	85
3. Contre le systématisme du transfert	86
4. Une approche anthropologique de l'identité culturelle	87
II. LES BALKANS, UN CREUSET PROPICE AUX TRANSFERTS CULTURELS	89
<i>A) Les Balkans et la perpétuité du transfert.....</i>	<i>89</i>
<i>B) Les Balkans : un contexte géographique et historico-culturel particulier.....</i>	<i>90</i>
1. Un territoire ouvert.....	91
2. Une fragmentation géographique et culturelle	92
3. L'émergence des nationalismes au XIXe siècle.....	93
<i>C) Quelques exemples de transferts culturels dans les Balkans à l'époque ottomane</i>	<i>94</i>
III. LA BRODERIE D'OR : DYNAMIQUES ET TRANSFERTS CULTURELS ENTRE LES BALKANS ET L'EMPIRE OTTOMAN.....	97
<i>A) Étude technique comparative de la broderie d'or.....</i>	<i>97</i>
1. Constitution du corpus de comparaison	98
2. Observations et résultats.....	100
3. Perspectives de recherches	102
<i>B) Hypothèses quant aux facteurs de médiation culturelle.....</i>	<i>106</i>
1. La circulation des artisans	106
2. Le commerce	108
3. Les migrations	111
4. Le système administratif ottoman	115
CONCLUSION.....	117
BIBLIOGRAPHIE.....	120

INTRODUCTION

« Etude d'une collection de textiles islamiques (broderie métallique) en provenance des Balkans, conservée au Mucem : échanges culturels, influences ottomanes, innovations locales », tel est l'intitulé du sujet qui nous a été proposé dans le cadre de notre mémoire de Master II. Celui-ci a néanmoins évolué au cours de nos recherches, aboutissant ainsi à la formulation suivante : « Etude des costumes en broderie d'or des Balkans selon l'approche des transferts culturels ». Dans ce travail, c'est en effet la terminologie « broderie d'or » qui sera préférée à celle de broderie métallique. Si la première appellation semblait plus adaptée pour qualifier les productions étudiées, les fils utilisés dans ce domaine étant rarement composés d'or pur¹, c'est dans un souci de référencement que le vocable « broderie d'or » a été privilégié. Que cela soit dans les sources anciennes² ou dans les ateliers de haute couture contemporains, c'est en effet la dénomination broderie d'or qui est utilisée. De la même manière, nous avons fait le choix d'évacuer la qualification « textiles islamiques » du fait de sa nature problématique, faisant tantôt référence à la religion de l'islam, tantôt à la civilisation islamique. Par ailleurs, l'aire culturelle des Balkans se caractérise avant tout par sa transconfessionnalité et son cosmopolitisme, limitant de fait la portée du terme « islamique » dans le cadre de notre étude. Enfin, l'expression « échanges culturels, influences ottomanes, innovations locales » a été remplacée par le concept de « transferts culturels », ce dernier reflétant selon nous davantage les avancées de la recherche sur les études culturelles, une révision terminologique sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de ce travail.

L'enjeu d'un tel sujet, axé sur les échanges et transferts culturels, est avant tout d'ordre méthodologique. Ce champ de recherche vise en effet à repenser la manière dont sont appréhendés les phénomènes culturels dans les domaines de l'histoire de l'art et de l'archéologie par une ouverture anthropologique s'efforçant de déconstruire la vision classificatrice occidentale. Il s'agit d'aller au-delà des traditionnelles frontières nationales pour refléter aux mieux la nature des phénomènes culturels qui se sont produits au cours des siècles. Si la distinction d'entités et d'aires culturelles apparaît nécessaire d'un point de vue

¹ Beaucoup sont en argent, en argent doré ou en alliage cuivreux.

² SAINT-AUBIN Charles-Germain de, « Art du brodeur », in *Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences de Paris*, Neuchâtel : Imprimerie de la Société typographique, 1780 ; SAVARY DES BRUSLONS Jacques, *Dictionnaire universel de commerce*, Genève : les héritiers Cramer et les frères Philibert, 1744.

épistémologique, elle reste toutefois un cadre méthodologique dont il s'agit parfois de s'émanciper, au risque de raisonner sans cesse en termes de catégorie et de frontière, et d'aboutir ainsi à une réflexion des plus aseptisée. Par son approche, la recherche sur les transferts culturels tend à analyser de manière plus objective les phénomènes culturels, en y réintroduisant notamment un caractère dynamique.

Pour mener à bien cette recherche, c'est l'axe de la culture matérielle qui a été défini, nos travaux étant fondés sur l'étude d'un corpus de treize objets conservés au Mucem, tous brodés d'or [Fig. 1]¹. Étant inanimés, les objets sont les témoignages les plus objectifs de leur temps et constituent un moyen de reconstruire les situations technologiques et économiques ainsi que les processus relatifs à l'individu et à la société qui les ont côtoyés. L'enjeu est de déchiffrer le sens de ces objets et d'ainsi approfondir notre compréhension de la société qui les a fabriqués et utilisés. Concernant notre corpus d'étude, plusieurs éléments de contextes géographiques, historiques et culturels étaient déjà connus. Les items brodés proviennent ainsi de diverses régions des Balkans [Fig. 2], les toponymes Grèce, Albanie, Monténégro et Macédoine ayant pu être relevés. Par ailleurs, d'après les renseignements fournis par la base de données, ces costumes sont datés de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, ce qui correspond à la phase d'apogée de la production de broderies d'or dans l'Empire ottoman, aire culturelle dont dépendaient les Balkans à cette période. La péninsule balkanique était en effet considérée, avec l'Anatolie, comme l'une des provinces centrales de l'Empire, et ce depuis la conquête du territoire balkanique sous le règne de Murâd Ier (1326-1389) au XIVe siècle², jusqu'à la chute de l'Empire dans ces régions, qui s'est concrétisée en 1912 par l'indépendance de l'Albanie, du Kosovo et de la Macédoine.

Dans le cadre des études sur la culture matérielle, les textiles sont un support privilégié, qui plus est lorsqu'il s'agit de vêtements. En effet, l'analyse de la matière première (fibres, colorants, fils métalliques, etc.), lorsqu'elle est de production locale, est à même de nous renseigner sur les conditions géographiques et climatiques du contexte de création, tandis qu'en cas de production importée, elle révèle les rouages d'un commerce, et peut permettre d'en saisir l'intensité ainsi que la nature organisationnelle (réseau, relation unilatérale ou bilatérale, etc.). De la même manière, l'analyse des techniques mises en œuvre dans la confection d'un vêtement peut révéler le contexte technologique d'une société (processus de production, savoir-faire, spécialisation, organisation du travail, etc.). Quant à la coupe et au

¹ L'appellation [Fig.] renvoie au volume d'Annexes.

² Lorsque le sultan transfère sa capitale de Bursa à Edirne en 1365 [Fig. 2].

décor, ce sont des indicateurs stylistiques qui nous en apprennent davantage sur les goûts esthétiques des porteurs et de la société dans laquelle ils évoluent. Par ailleurs, les analyses technologiques et stylistiques sont toutes deux en mesure de refléter le « degré de traditionalisme » d'une société. Elles témoignent en effet de phénomènes d'innovation, ou à l'inverse de la persistance de certains traits culturels, de même qu'elles peuvent révéler l'existence d'interactions avec une entité étrangère, rejoignant ainsi la thématique des transferts culturels. Eu égard à tous ces éléments, l'étude technique des vêtements apparaît donc comme une clé de compréhension non négligeable dans l'appréhension des phénomènes culturels.

Il convenait dès lors de définir les modalités de cette étude technique. A cet égard, nous avons opté pour une approche archéométrique centrée sur l'analyse des typologies de fils et des procédés de broderie mis en œuvre. Ceci écartait de fait, au vu du temps imparti, l'analyse approfondie de l'iconographie et de la coupe, de même que l'étude de la relation liant le vêtement à son décor, ce qui aurait davantage relevé d'une étude technique anthropologique. Néanmoins, l'approche anthropologique est loin d'être absente de ce travail puisqu'elle est constitutive des réflexions portant sur les transferts culturels. Notre réflexion avait donc vocation à se situer au croisement de l'analyse technique et de l'anthropologie. Par ce double axe de recherche, il s'agissait de s'interroger sur le fait qu'une étude archéométrique des broderies d'or des Balkans soit discriminante pour affirmer l'existence, ou non, de transferts culturels avec l'Empire ottoman¹.

S'agissant du cadre méthodologique de notre travail, il convient d'identifier les sources disponibles et d'évoquer les contraintes rencontrées ainsi que les solutions envisagées.

La première typologie de sources exploitées concerne les références bibliographiques. Nullement spécialisée dans le domaine de la broderie d'or, il nous a fallu nous familiariser avec les procédés et l'histoire de cette technique. Pour ce faire, nous avons d'abord réalisé des lectures mêlant ouvrages théoriques généraux², articles scientifiques¹ mais aussi manuels

¹ Une telle démarche a motivé la mise en place d'une codirection entre le Mucem et le musée du quai Branly-Jacques Chirac afin de permettre l'analyse scientifique et technique des textiles. Le département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac est en effet équipé d'outils d'examen et d'analyse permettant d'apporter des éléments sur les matériaux et la technologie des objets.

² BOURDAIS Marianick, GOSTELOW Mary, *Le Livre de la broderie : techniques et broderies traditionnelles du monde entier*, Paris : Dessain et Tobra, 1978 ; SAINT-AUBIN, 1780, *op.cit.*

voués à l'apprentissage². Cela nous a permis d'identifier les typologies de fils utilisés en broderie d'or depuis l'Antiquité (filé métallique, trait, lame, cannetille, etc.) ainsi que les différentes techniques de mises en œuvre (couchure, guipure, etc.). Concernant la problématique des transferts culturels, nous nous sommes appuyée sur la lecture d'articles détaillant les implications idéologiques de la notion et ses variantes terminologiques. En outre, la lecture d'ouvrages généraux sur les Balkans et l'Empire ottoman nous a permis d'aboutir à une compréhension fine du terrain de la recherche et d'en dessiner les contours. Durant cette phase de travail, la difficulté majeure fut de faire face au manque de données fiables et rigoureuses. Les propos tenus étaient souvent trop généraux et ne s'appuyaient sur aucun exemple précis, tandis que les notes de bas de page, lorsqu'elles existaient, étaient peu explicites dans la majorité des ouvrages. Afin de hiérarchiser la fiabilité des données, une appréciation du niveau de rigueur a donc été produite pour chaque ouvrage, synthétisée sous la forme d'un encadré en tête de chaque fiche de lecture.

Parallèlement, la consultation des objets a constitué une source d'informations capitale, qui plus est compte tenu du peu de références bibliographiques consacrées à la broderie d'or des Balkans. Grâce à ces consultations nous avons obtenu des données utiles à la compréhension des techniques de broderie d'or mises en œuvre dans la région à l'époque ottomane. En effet, l'analyse archéométrique des textiles nous a permis d'identifier différents aspects techniques tels que les typologies de fils utilisés, les méthodes d'assemblage, les techniques de mises en œuvre, etc. Dans cette optique, la première consultation a été appréhendée comme une étape de familiarisation avec les objets. Toutes les observations ont été consignées dans un tableur présenté en *Annexes* [Fig. 3]. Quant à la seconde, elle a été l'occasion de mener des observations plus précises, à l'échelle microscopique, dont les résultats sont eux aussi présentés en *Annexes* [Fig. 4].

Pour mettre en valeur l'existence ou non de transferts culturels, nous avons également fait le choix d'une méthode comparative. Il s'agissait de confronter notre corpus d'étude, préalablement analysé sous l'angle technique, à un corpus de comparaison étudié selon les mêmes méthodes d'examen (observations à l'œil nu, clichés au microscope numérique). Ce

¹ BOS Agnès, VILLA Antoinette, « Éléments de technique et de vocabulaire sur la broderie d'or à l'époque moderne, autour d'un manteau de l'ordre du Saint-Esprit conservé au musée Louvre », *Technè*, n°41, 2015, p55-64 ; TRONNER Kate, G. NORD Anders, SJÖSTEDT Jennie, HYDMAN Hubert, « Extremely Thin Gold Layers on Gilded Silver Threads », *Studies in Conservation*, vol. 47, n°2, 2002, p109-116.

² MCCOOK Helen, *Broderie d'or* [traduit par Céline Poncet], Chaponost : les Éd. de Saxe, 2014 ; *A-Z of Goldwork with Silk Embroidery. Learn more than 100 beautiful stitches and techniques*, Kent : Search Press Limited, 2015.

second corpus devait réunir des objets provenant d'aires culturelles ayant été sous domination ottomane mais n'ayant pas fait partie des Balkans.

Enfin, précisons que l'une des contraintes majeures rencontrée lors de l'étude des objets concernait l'histoire lacunaire des collections auxquelles ils étaient rattachés. Les modalités de collecte des pièces étant peu documentées, la provenance des costumes en devenait peu fiable, un aspect fortement problématique dans le cadre d'un mémoire mené sous l'angle des transferts culturels. Pour y remédier plusieurs méthodes ont été invoquées, telles que la prospection sur les bases de données d'institutions muséales étrangères et la prise de contact avec une conservatrice serbe¹.

Parmi les contraintes rencontrées au cours de notre recherche, il convient également de souligner la complexité du sujet, d'autant plus que nous n'étions pas spécialiste de la région étudiée. Face à cette problématique, nous avons fait le choix d'écumer les bases de données des grands musées étrangers possédant des collections de costumes balkaniques en broderie d'or². Cet axe méthodologique nous a ainsi permis d'exercer notre regard et de nous constituer une banque de données visuelles et mentales de ces productions. Parallèlement, nous avons également assisté, en tant qu'observatrice, à un atelier d'initiation à la broderie d'or : quatre séances de trois heures ont été dispensées au Lycée professionnel Octave Feuillet par Marie Fourcade, brodeuse professionnelle et enseignante, dans le cadre d'une formation proposée par le GRETA de la Création, du Design et Métier d'Art de Paris. Cette expérience particulièrement enrichissante nous a permis de préciser le vocabulaire employé dans cette discipline, de visualiser les différents matériaux (cannetille mate, cannetille brillante, cordonnet, jaseron, lame, fil guipé, paillettes, etc.), mais aussi et surtout d'appréhender concrètement l'ensemble de la chaîne opératoire à l'œuvre (préparation du métier à broder, pose du rembourrage, découverte des points et techniques récurrents en broderie d'or)³. Ces deux méthodes nous ont ainsi permis, lors de la consultation de notre corpus d'étude, d'avoir en main toutes les clés pour mener une analyse technique complète. Une telle remarque permet également de souligner la très grande interdisciplinarité qu'impliquait notre sujet d'étude. Il convenait en effet de connaître également les productions textiles des aires culturelles comprises dans l'Empire ottoman, soit les productions d'Afrique du Nord et du Proche-Orient. A ce titre, nos échanges avec les conservateurs et notre double formation à

¹ Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade.

² British Museum, Victoria and Albert Museum, Metropolitan Museum, etc.

³ Participer à cet atelier, c'était aussi faire le choix de l'interdisciplinarité. Cette expérience nous a convaincue sur le fait que pour un tel sujet, il était nécessaire pour le chercheur d'apprendre à broder, ou du moins de bénéficier du point de vue du praticien.

l'École du Louvre et en Anthropologie à l'Université Paris-Nanterre nous ont été très utiles. Cette dernière a grandement facilité notre compréhension lors de la lecture des ouvrages spécialisés et nous a permis d'être familière avec les mécanismes de pensée qu'implique une réflexion sur la notion de transferts culturels.

Pour finir, évoquons aussi, au titre des difficultés rencontrées, le temps imparti pour la recherche. Celui-ci a en effet conditionné notre axe d'approche. Dans l'idéal, nous aurions aimé compléter l'étude technique archéométrique des costumes avec l'analyse iconographique des motifs brodés d'or. Cela nous aurait notamment permis d'élargir notre champ d'étude à d'autres supports, telle que la céramique. On sait en effet que les textiles, parce que facilement transportables, sont un vecteur de transmission formidable pour les motifs qui gagnent alors d'autres mediums. L'étude iconographique aurait ainsi permis de refléter des dynamiques culturelles non envisagées au cours de notre analyse. Toutefois, la complexité de ces jeux de transferts et l'imbroglie total dans lequel elle nous aurait plongée justifient que nous n'ayons pas abordé l'aspect iconographique dans le cadre de cette recherche.

Il s'agit également d'évoquer les contraintes matérielles et logistiques qui, elles aussi, ont guidé nos choix méthodologiques, notamment concernant l'échelle d'analyse envisagée. En effet, différentes échelles de grossissement sont atteignables selon le choix des méthodes d'observation et de caractérisation morphologiques des fils : observations macroscopique, microscope optique, microscope numérique, microscope électronique, etc. Ainsi, il aurait été intéressant, en plus des observations macroscopiques et microscopiques effectuées sur notre corpus d'étude, de procéder à des prélèvements pour permettre des analyses au microscope électronique à balayage. Cette méthode d'analyse nous aurait en effet apporté des données complémentaires quant au mode de fabrication et à la composition des fils métalliques utilisés dans les broderies d'or des Balkans. Si cela a été évoqué au cours de la recherche, le temps imparti, lié aux contraintes précédemment évoquées, a rendu cette opération impossible. Néanmoins, ces examens ont pu être réalisés sur les items de comparaison conservés au musée du quai Branly-Jacques Chirac¹, dégageant ainsi des perspectives de recherche intéressantes pour la suite de notre étude.

Ceci étant posé, il convient à présent d'exposer l'articulation de notre travail portant sur l'appréhension des phénomènes culturels ayant traversé la région balkanique durant l'époque

¹ Facilité par le fait que le musée est équipé *in situ* d'un petit laboratoire.

ottomane par le biais d'une étude archéométrique de costumes en broderie d'or. Trois axes de recherche principaux se dégagent : d'abord, l'étude technique de la broderie d'or ; ensuite, la documentation des items du corpus en insistant sur leur remise en contexte et leur étude approfondie d'un point de vue technique ; enfin, une réflexion anthropologique centrée sur la notion de transferts culturels et mettant l'accent sur l'identification des modalités et des facteurs à l'origine de ces phénomènes.

CHAPITRE I : ETUDE TECHNIQUE DE LA BRODERIE D'OR

Avant toute analyse approfondie des broderies d'or ornant les costumes de notre corpus d'étude, il convient de se familiariser avec l'histoire de cette technique et de ses procédés. Dans cette optique, il s'agit tout d'abord de s'interroger sur le principe même de la broderie. A cet égard, Charles-Germain de Saint-Aubin (1721-1786), dans son *Art du brodeur* publié en 1780, écrit : « Broder est l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire, à plat ou de relief, en or, argent, ou nuances¹ ». Quant au *Dictionnaire encyclopédique des textiles*², il précise : « Broder c'est exécuter une ornementation - des points - manuellement ou à l'aide d'une machine ou sur un métier en produisant un ou plusieurs dessins en relief, à l'aide de fils divers sur un support textile ». La broderie est donc une technique de décor et, à ce titre, elle intervient en fin de chaîne opératoire lors de la confection d'un costume, après la fabrication du tissu et sa transformation en vêtement grâce à un travail de coupe et de mise en forme. Au sein même des techniques de décor, la broderie présente la particularité d'être réalisée non pas pendant mais après le tissage, à l'instar des procédés de teinture par exemple. Cela a son importance au regard de notre sujet, axé sur la question des transferts culturels : parce que la broderie est une technique de décor, elle s'attache par principe à la réalisation des finitions qui viennent structurer l'ensemble du vêtement et lui donner une touche personnelle, en faisant ainsi un marqueur prégnant d'identité. Le fait que la broderie soit un signe identitaire fort est d'autant plus grand que la technique est peu contraignante : on parle de broderie dès que l'on fixe un fil, de quelque nature qu'il soit³, sur un fond textile à l'aide d'une aiguille⁴ ou d'un crochet. Seul le fond peut dès lors être astreignant par ses dimensions, sa forme ou la nature de son matériau plus ou moins facile à broder. La broderie est ainsi une technique accessible au plus grand nombre et fortement appréciée pour son potentiel d'expression identitaire. En découlent des variations infinies selon l'époque, le pays, l'usage, etc.

¹ SAINT-AUBIN, 2006, *op.cit*, p 174.

² BAUM Maggy, BOYELDIEU Chantal, *Dictionnaire encyclopédique des textiles*, Paris : Eyrolles, 2018 (éd. Augmentée).

³ Du moment que celui-ci soit assez souple pour se plier au travail de l'aiguille ou du crochet.

⁴ L'étymologie du mot broderie en garde la trace. Comme le souligne Claude Fauque, « le celtique *brozd*, qui signifie pointe, serait à l'origine de la dénomination en Occident de cet exercice à l'aiguille », in FAUQUE Claude, *La broderie : splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*, Genève : Aubanel, 2007, p 10.

L'origine de la broderie est très ancienne et semble universelle. Parmi les plus anciens témoignages qui nous soient parvenus, se trouve notamment une tunique scandinave découverte au Danemark dans la sépulture dite de Skrydstrup, datant de l'âge du bronze, vers 1300 avant notre ère. L'encolure du vêtement et la majorité des bordures ont en effet été décorées au point de feston¹. Dans le même ordre d'idée, il convient d'évoquer les applications de cuir et de feutre trouvées dans les monts Altaï de Sibérie². Saint-Aubin évoque quant à lui l'importance de cet art chez les Grecs et les Romains. Il serait ainsi possible de multiplier les exemples, tant la broderie imprègne les productions textiles de tous les continents et ce à toutes les époques.

Face à cette abondance, il est vite apparu nécessaire de classer la broderie pour en faciliter l'identification et la compréhension. Deux schémas semblent ainsi se dégager : l'un consiste à nommer les broderies d'après le matériau dont elles sont faites, l'autre à privilégier la technique employée. C'est ainsi que l'on parle de broderie de lin, de laine, de soie mais aussi de broderie à plat, broderie en croix, broderie par application, etc. Dans son ouvrage sur la broderie³, Colette Ferrari procède à un classement par groupe et sous-groupe qui nous est apparu très éclairant. Elle distingue ainsi trois grandes catégories de broderies selon leur mode de production : la broderie à l'aiguille ou au crochet exécutée à la main sur un métier ; la broderie à la machine ; la broderie mécanique exécutée sur les métiers industriels. Elle subdivise ensuite la broderie à l'aiguille en broderie blanche, tapisserie à l'aiguille et broderie de couleur. C'est de cette dernière catégorie que relève la broderie d'or.

¹ Dit aussi point de languette ou point de boutonnière. C'est un « point formé d'une succession de points dessinant des U plus ou moins larges exécutés par un fil venant du revers, bouclé partiellement sur lui-même avant de passer à l'envers à la base de la boucle, et revenant à l'endroit au fond de la boucle pour effectuer le même travail » in CORON Sabine (dir.), LEFEVRE Martine (dir), *Livres en broderie : reliures françaises du Moyen âge à nos jours*, Paris : BNF, 1995, p 168.

² *Ibid.*, p 9.

³ FERRARI Colette, *La Broderie*, Paris : Dessain et Tolra, 1979.

I. La broderie d'or

A) Brève histoire de la broderie d'or

Pour reprendre les mots de Saint-Aubin, la broderie d'or est une « technique extrêmement ancienne, extrêmement complexe, et qui mériterait qu'un ouvrage complet lui soit consacré¹ ». Aujourd'hui encore, très peu de choses sont connues sur cette technique avant le Moyen-Âge, et si des ouvrages de l'époque moderne abordent la question, tel l'*Art du brodeur* de l'auteur précédemment cité ou le *Dictionnaire universel du commerce*² concernant la fabrication des fils métalliques, aucune publication n'a été entièrement consacrée à la question, excepté quelques manuels d'apprentissage contemporains³. Cela est d'autant plus paradoxal que la broderie d'or est sans conteste l'une des techniques ornementales qui perdura le plus longtemps, celle-ci étant encore à l'œuvre aujourd'hui dans l'industrie du luxe et les ateliers de haute couture.

Dans la littérature, des témoignages de l'existence de la broderie d'or peuvent être relevés dès les premiers siècles de notre ère. C'est ainsi que dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien en attribue l'invention à Attalus, roi de Pergame⁴. De la même manière, la Bible, dans le psaume XLIV, célèbre « la fille du roi éblouissante dans sa robe toute travaillée d'or ». Le goût pour la broderie d'or semble également avoir été très grand à Rome. Comme le précise Colette Ferrari, « les hauts dignitaires de l'Empire portaient la toge triomphale de pourpre à bande et broderie d'or⁵ ». Quant à la civilisation byzantine, beaucoup d'auteurs⁶ affirment qu'elle a porté la technique à son plus haut degré d'expression, au point que les « broderies enchâssant les pierreries furent raidies par l'abus de fils d'or [...] la surcharge des ornements ne laissait plus deviner la ligne du corps humain⁷ ». Cet engouement s'est poursuivi à travers les siècles et les cultures, tant et si bien que des ateliers de broderie d'or s'établissaient au gré de l'implantation des cours royales ou princières : un phénomène auquel

¹ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 94.

² SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op.cit.*

³ Tels MCCOOK Helen, *Broderie d'or* [traduit par Céline Poncet], Chaponost : les Éd. de Saxe, 2014 ; FOURISCOT Mick, CHATEAU Simone, CESAR Marie-Hélène, *La broderie or de Rochefort*, Paris : D. Carpentier, 2000 *etc.*

⁴ FAUQUE, 2007, *op. cit.*, p 10.

⁵ FERRARI, 1979, *op. cit.*, p 13.

⁶ Tel l'historien du textile Gaston Migeon.

⁷ FERRARI, 1979, *loc. cit.*, p 13.

n'échappa pas l'Empire ottoman¹. De même, dès l'époque moderne, les costumes brodés d'or furent particulièrement recherchés dans les domaines religieux et militaires.

B) Des traditions techniques différentes

L'ampleur du champ d'application de la broderie d'or à travers le temps et l'espace est à l'origine de traditions techniques différentes. Ainsi, si nous avons pu observer de grandes similitudes entre les descriptions de Saint-Aubin et les procédés techniques employés dans les ateliers occidentaux contemporains², il n'en est rien lorsqu'il s'agit de comparer broderie occidentale et orientale. Bien que les grandes caractéristiques techniques se retrouvent d'une aire culturelle à l'autre, il y a des variantes qui empêchent une stricte mise en correspondance des techniques et typologies de fils.

A cela s'ajoute la diversité terminologique qui complique encore davantage la compréhension des processus puisqu'une tradition technique qui s'est poursuivie à des époques différentes souffre dès lors de dénominations hétéroclites ayant évolué avec le temps³. De même, il convient de prendre en compte la variété des appellations d'une langue à l'autre, particulièrement entre le turc, l'anglais et le français en ce qui concerne notre étude.

Au vu de ces contraintes, nous avons fait le choix de présenter d'abord les principes fondamentaux de la broderie d'or occidentale moderne, avant de nous lancer plus en avant dans la compréhension des traditions techniques ottomanes et balkaniques. Ce faisant, il s'agit de mener notre analyse à partir de connaissances techniques solides, tout en replaçant notre corpus d'étude dans un panorama technique complet de la broderie d'or.

¹ Nous approfondirons ce point dans la suite de ce chapitre, *cf.* p 37.

² Nous faisons ici référence à nos observations personnelles lors de notre participation à l'atelier d'initiation à la broderie d'or dispensé par le GRETA, *cf.* Introduction, p 5.

³ Face à cette contrainte, notre démarche a été de se référer aux vocabulaires normalisés actuels du Centre International d'étude des textiles anciens (CIETA) et de les faire suivre, lors de leur première mention, de leurs synonymes d'époques diverses. En effet, comme le soulignaient déjà Agnès Bos et Antoinette Villa dans leur article portant sur l'étude technique d'un manteau brodé d'or conservé au musée du Louvre, la « terminologie ancienne reste intéressante à plusieurs titres : elle nous informe sur les perceptions qui diffèrent d'une époque à l'autre et donne des nuances qu'un vocabulaire normalisé ne peut transmettre » in BOS et VILLA, 2015, *op.cit.*, p 59.

C) Matériel et matériaux

1. Les outils

En tête des outils indispensables à la réalisation de la broderie d'or se trouve l'aiguille, dont l'usage est attesté dès le paléolithique supérieur, il y a 20 000 ans environ¹. Leur pointe était fine et leur tête arrondie, percée d'un trou rond que l'on nomme le chas. Les premières aiguilles étaient faites avec des épines, des arêtes de poisson, des os, etc. Ce n'est qu'en Angleterre, au début du XVI^e siècle, que les aiguilles telles que nous les connaissons aujourd'hui ont été mises au point afin de servir à la couture et aux broderies². Il existe plusieurs sortes d'aiguilles, dont la taille et le calibre varient. Il est important d'utiliser une aiguille adaptée à l'ouvrage en cours, c'est-à-dire convenant à la taille du fil métallique que l'on cherche à broder. En effet, si le chas est trop étroit pour la grosseur du fil, celui-ci risque d'être scié par le frottement et se casser, un danger d'autant plus grand concernant les fils métalliques, plus fragiles. A titre d'exemple, il faut une aiguille très fine pour broder la cannetille³ (taille 10⁴), cette typologie de fil risquant sinon de se détricoter⁵. A cet égard, notons l'usage de cire, généralement de cire d'abeille, pour enduire le fil textile : la cire permet de le renforcer et de le lisser afin d'empêcher de casser la cannetille au moment d'enfiler cette dernière sur le fil textile⁶.

Un autre outil fréquemment employé en broderie d'or est le mellore [Fig. 5]. L'extrémité arrondie sert à façonner les fils métalliques couchés ou coupés, tandis que la pointe permet de les manipuler avec plus de précision ou de les mettre en forme afin qu'ils se courbent plus facilement, réduisant ainsi le risque de craquelure ou de défaut⁷. Le mellore est surtout utilisé pour la pose du jaseron⁸.

Enfin, il convient d'évoquer l'importance du métier à broder. Il est « indispensable pour assurer une tension régulière des broderies sur canevas et autres broderies à fils comptés, ainsi

¹ Source : site internet du Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye.

² FAUQUE, 2007, *op. cit.*, p 40.

³ Type de fil métallique sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce chapitre, p 14. Il s'agit d'une sorte de petit ressort métallique dans lequel est enfilé un fil textile.

⁴ Les aiguilles se reconnaissent à leur numéro, les plus élevés correspondant aux aiguilles les plus fines.

⁵ Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 8 avril 2019.

⁶ MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 22.

⁷ *Ibid.*

⁸ Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 8 avril 2019.

que pour l'exécution de tous les points nécessitant deux mouvements ou plus¹ ». Il existe deux sortes de métier : le métier rond ou tambour à broder d'une part, et le métier rectangulaire dit métier à broder d'autre part. Une fois encore, le type de métier choisi dépend de l'ouvrage en cours. C'est généralement le métier rectangulaire qui est privilégié en broderie d'or [Fig. 6].

2. Le support de broderie

Le support de broderie, aussi appelé fond, est le tissu sur lequel est effectuée la broderie ou sur lequel est appliquée une broderie rapportée. En broderie, il est possible d'avoir recours à des supports de toutes provenances : satin, crêpe, gaze, toile de laine, toile de coton, feutrine, etc. Néanmoins, la broderie d'or est traditionnellement réalisée sur des tissus luxueux dont la préciosité fait écho à celle des fils métalliques utilisés. A cet égard, les étoffes les plus couramment rencontrées sont les soies et les velours.

3. Les fils à broder

Dans son ouvrage sur la *Broderie d'or*, Helen McCook souligne qu'« il n'y a pas de règles absolues en ce qui concerne les fils à broder à employer avec les fils de métal. Cela repose essentiellement sur les préférences de chacun et sur le choix de la palette des couleurs qui s'accordera avec le sujet² ». Si cela nous semble avéré pour la couleur des fils, quoique celle-ci soit souvent comprise dans des teintes jaunes, orangées et blanches pour s'accorder avec les nuances de couleur de l'or et de l'argent, notons néanmoins que les fils de soie et de coton semblent largement privilégiés. Plusieurs typologies peuvent dès lors être distinguées³ : le coton mat, qui consiste en un fil mat torsadé assez épais, adapté à la couchure⁴ ; le coton et la soie à broder, qui se résument à des fils fins et torsadés, principalement utilisés pour la broderie ordinaire ; la soie floche, une soie à six brins convenant pour la couchure ; et enfin la soie maltaise, une soie de couleur or appréciée pour la couchure des fils métalliques.

¹ BOURDAIS et GOSTELOW Mary, 1978, *op.cit.*, p 272.

² MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 20.

³ BOURDAIS et GOSTELOW, 1978, *op. cit.*, p 273.

⁴ Technique de broderie d'or sur laquelle nous reviendrons dans la suite de ce chapitre, p 21.

4. Les fils métalliques

La singularité de la broderie d'or dans l'univers des techniques textiles réside dans son utilisation d'éléments étrangers au textile : les fils métalliques¹. Là encore, la variété est grande, et il convient d'en présenter les principales typologies.

Dans un premier temps, nous pouvons distinguer quatre morphologies de fils métalliques : le trait, la lame, le filé métallique et la milanaise [Fig. 7]. Le trait est un fil de métal de section circulaire. Quant à la lame (clinquant²), il s'agit d'une bande de métal de section rectangulaire, mince et étroite. Elle est généralement lisse mais peut aussi présenter un profil en chevron, auquel cas on parle de lame plissée (clinquant plissé³). Dépendant toujours de cette morphologie, il convient d'évoquer la lamelle métallisée (or de Chypre⁴), qui correspond à une longue bande étroite découpée dans une matière organique (cuir, parchemin, baudruche⁵, papier) et recouverte de métal sur une face⁶. Vient ensuite le filé métallique : c'est un fil constitué d'une lame enroulée en spirale (avec une torsion S ou Z⁷) sur une âme composée d'un fil textile (en soie, lin, coton, etc.). Le filé peut être riant, si les spires espacées laissent apparaître l'âme, ou couvert, si les spires sont jointives. Pour finir, évoquons la milanaise, un fil composé d'un trait enroulé en spirale (avec une torsion S ou Z) sur une âme composée d'un fil textile⁸ : le principe est donc le même que pour le filé, l'un faisant intervenir la lame, l'autre le trait.

Ces quatre types de fils peuvent ensuite être mis en forme de manière particulière, produisant ainsi d'autres typologies de fils métalliques. Ainsi, du trait et de la lame sont issus la cannetille, le jaseron et la lame guipée de trait ou de soie [Fig. 9]. La cannetille (cannetille) est un trait ou une lame façonné en une spirale serrée qui fait penser à un petit ressort. Elle peut être calibrée par le brodeur et coupée selon la longueur souhaitée. Avant

¹ Bien que les fils métalliques soient souvent employés en combinaison avec des fibres textiles.

² SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 216.

³ *Ibid.*

⁴ RINUY Anne, « Fils d'or des textiles anciens : étude de leur mode de fabrication au cours du temps », *L'œuvre d'art sous le regard des sciences*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1994, p 124 ; BRAUN-RONSDORF Margarete, « Les tissus d'or et d'argent du Moyen-Age à l'époque moderne », *Les Cahiers Ciba*, vol. 3, 1961, p 5-6.

⁵ Pellicule faite du gros intestin du bœuf ou du mouton.

⁶ Selon Margarete Braun-Ronsdorf, l'or de Chypre serait apparu vers le XI^e siècle et aurait été très apprécié pour sa souplesse et sa légèreté, ainsi que pour son faible coût économique. Néanmoins, il avait le défaut d'être moins durable qu'une lame de métal pur et se dédorait facilement au moindre frottement. C'est probablement pour ces raisons que dès la fin du XIV^e siècle, l'usage de la lame de métal pur est revenu en force. In BRAUN-RONSDORF, 1961, *loc. cit.*, p 6.

⁷ « Le sens de torsion s'indique par les lettres « S » ou « Z » suivant que l'inclinaison des spires du fil formé correspond à celle de la barre médiane de la lettre indiquée [Fig. 8] » in *Revue Technè*, Arts textiles antiques et modernes, p 4.

⁸ Dans certaines définitions, le fil textile en question est obligatoirement formé de deux bouts de soie.

d'être fixée sur un fond, elle doit être enfilée à l'aide d'un fil textile, comme on enfilerait un tube [Fig. 10]. Plusieurs cannetilles différentes peuvent être rencontrées : la cannetille mate (cannetille lisse, frisure¹, jonc) qui correspond à une cannetille formée par un trait ; la cannetille brillante (cannetille semi-frisée, bouillon²) qui est constituée d'une lame ; la cannetille frisée qui est elle aussi composée d'une lame mais présente une surface plus irrégulière liée à un enroulement sur un fer triangulaire. Quant au jaseron, il s'agit soit d'une lame creusée en canal et ainsi rigidifiée, soit d'un trait au diamètre épais mis en forme de façon à constituer une spirale que l'on peut étirer au moment de la pose. A l'œil nu, le jaseron ressemble beaucoup à la cannetille mais est nettement plus épais et robuste. Il ne se pose pas de la même manière et est surtout utilisé en broderie pour réaliser les contours de motifs. Concernant les fils issus de trait ou de lame, il convient aussi d'évoquer la lame guipée de trait ou de soie, qui correspond à une lame autour de laquelle est enroulé un trait ou un fil de soie. Doivent enfin être mentionnés les fils métalliques issus de la mise en forme du filé tels que le cordonnet métallique ou le filé sur âme [Fig. 11]. Ainsi, on parle de cordonnet métallique (torsadé³) quand plusieurs filés métalliques sont assemblés, souvent par une torsion inverse à celle qui forme les filés. Quant au filé sur âme (fil guipé, fil à couchure, soie guipée de filé), il s'agit d'un filé métallique enroulé lui-même autour d'une âme textile⁴.

Puisque les typologies de fils métalliques ont été distinguées, il s'agit à présent de s'interroger sur la composition du métal en question. Bien que l'on parle de broderie d'« or », le terme broderie « métallique » serait plus approprié, les fils précédemment décrits étant rarement constitués d'or pur. C'est pour cette raison que les traits et lames de métal employés dans l'Antiquité et au début du Moyen-Âge sont jugés de meilleure qualité car il s'agissait d'or pur finement battu⁵. Cependant, comme le souligne Anne Rinuy, « peu de textiles très anciens comportant des lames d'or ont survécu⁶ » puisque « beaucoup ont été transformés et réutilisés ou détruits, afin de récupérer l'or⁷ ». Cela s'explique également par le fait qu'à partir de la fin du Moyen-Âge, le métal le plus fréquemment employé dans la fabrication de fils métalliques est l'argent doré⁸. Ceci nous est confirmé par Saint-Aubin, qui écrit : « tout

¹ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 215 et 221.

² *Ibid.*, p 214-215.

³ MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 17.

⁴ CORON et LEFEVRE Martine, 1995, *op.cit.*, p 165.

⁵ MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrïd, SCHUETTE Marie, *La broderie*, Paris : A. Morancé, 1963, p 8.

⁶ RINUY, 1994, *op. cit.*, p 123.

⁷ *Ibid.*

⁸ MÜLLER-CHRISTENSEN et SCHUETTE, 1963, *loc.cit.*, p 8. Par ailleurs, A. Rinuy précise que les lames d'argent doré seraient apparues au Xe siècle, in RINUY, 1994, *op. cit.*, p 124.

l'or qu'on emploie en broderie n'étant que de l'argent doré, il y a beaucoup de degrés de dorure, qui augmentent ou diminuent le prix et la solidité¹ », attestant ainsi qu'il n'existait plus de fils en or pur à l'époque moderne. Néanmoins, il convient de nuancer les propos de l'auteur concernant cet « argent doré » qui n'en est pas toujours : au XVIIIe siècle, il existait en effet de l'argent doré (or fin²), du cuivre doré (or faux³), du cuivre argenté (or faux⁴) et du cuivre argenté doré (or faux).

Ceci étant posé, intéressons-nous désormais à la manufacture des fils métalliques, c'est-à-dire à leur mode de production.

Le trait s'obtient à partir d'un lingot de métal par le procédé du tirage. Le lingot cylindrique, doré ou non, est passé dans plusieurs séries de filières en acier et augmente progressivement de longueur tandis que son diamètre diminue. En cas de lingot préalablement doré, il convient de le cirer avant chaque passage en filière afin de préserver l'or⁵. Ce procédé est parfaitement détaillé dans le *Dictionnaire universel du commerce*, qui précise :

Or trait [...]. C'est un lingot d'argent de forme cylindrique, superficiellement doré au feu, que les Tireurs d'or ont fait passer successivement par une infinité de pertuis ou trous de filière très ronds, toujours en diminuant de grosseur, et qu'ils ont réduit par ce moyen à n'être pas plus gros qu'un cheveu, sans rien perdre de la dorure⁶.

La lame peut quant à elle être obtenue selon deux méthodes : soit par battage d'un lingot, soit par laminage d'un trait. Le battage de l'or est une technique très ancienne. L'une des premières descriptions de ce procédé nous est donnée par la Bible, dans le passage de l'Exode, puisque comme le souligne A. Rinuy : « On y décrit l'utilisation de feuilles d'or battu, puis découpées en lames fines avant d'être introduites dans les textiles. Les plus anciens fils étaient donc constitués d'or et obtenus par martelage à partir d'un lingot⁷ ». Le battage de l'or était également en vigueur à Paris au XIIIe siècle, comme le souligne Margarete Braun-Ronsdorf : « Dans le Livre des Métiers rédigé probablement de 1254 à 1258 - c'était le statut

¹ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 224.

² SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op. cit.*

³ Terme employé par Saint-Aubin pour désigner les fils de cuivre plus ou moins dorés, in SAINT-AUBIN, 1780, *loc. cit.*, p 224.

⁴ Terme employé par Savary pour évoquer tout ce qui est à base de cuivre et imite l'argent doré : donc aussi bien le cuivre doré, que le cuivre argenté, que le cuivre argenté doré, etc. in SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op. cit.*, p 419.

⁵ DELLUC et ROMAN, 1900, *op.cit.*, p 1010-1011.

⁶ SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op. cit.*, p 1545.

⁷ RINUY, 1994, *op. cit.*, p 123.

des corporations parisiennes -, on cite expressément les “batteurs d’or et d’argent”¹ ». Concernant le laminage [Fig. 12], Delluc et Roman nous en donnent une belle description au début du XXe siècle puisqu’ils écrivent :

Le laminoir dont on se sert est constitué par deux meules en acier trempé, qui, grâce à un contrepoids, se rapprochent suffisamment pour ne laisser entre elles qu’à peine la place du trait. [...]. Dans cette opération, le trait, qui était mat et cylindrique, s’allonge, s’aplatit et devient brillant ; il constitue la *lame*. [...]. La lame étant le résultat de l’allongement et de l’écrasement du trait, il est facile de voir que la surface en est plus considérable : deux à trois fois plus².

Ces deux modes de production de lame sont mentionnés par J. Savary (1657-1716), qui écrit à propos de l’or en lame : « Est de l’or trait qu’on a écaché ou aplati entre deux rouleaux d’acier poli, pour le mettre en état d’être filé sur la soie, ou pour être employé tout plat sans être filé [...] on lui donne aussi le nom d’or battu³ ».

S’agissant du filé métallique, celui-ci s’obtient après avoir produit une lame, grâce à un système de rouet. La lame est placée sur une bobine et vient s’enrouler sur une âme textile, généralement de soie ou de coton. La grosseur des filés varie selon la lame employée et le nombre de fils qui forment l’âme. Cela est précisément décrit par Savary : « Filé d’or. Est de l’or en lame dont on a couvert un très long brin de soie, en le tortillant dessus par le moyen d’un rouet, et de quelques rochets ou bobines, passées dans de menues broches de fer⁴ ».

Enfin, nous pouvons évoquer la manufacture des cannetilles. Pour les préparer, il est nécessaire d’utiliser des rouets spéciaux qui viennent enrouler le fil métallique (trait ou lame) autour d’une broche, une tringle ronde ou carrée mobile sur son axe horizontal⁵.

5. Autres éléments à broder

En plus de cette variété de fils métalliques, d’autres éléments décoratifs viennent s’ajouter aux ouvrages brodés d’or, participant de sorte à l’impression d’opulence qui se dégage généralement de ces travaux textiles.

C’est notamment le cas des paillettes [Fig. 13], de petits disques de métal (or, argent, plus rarement en acier) ou de verre plat qui sont percés en leur centre. Elles présentent toutes une petite fente sur un côté, du fait de la méthode de fabrication utilisée. En effet, lorsque la

¹ BRAUN-RONSDORF, 1961, *op. cit.*, p 3-4.

² DELLUC et ROMAN, 1900, *loc. cit.*, p 1012.

³ SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *loc. cit.*, p 1545.

⁴ *Ibid.*

⁵ DELLUC et ROMAN, 1900, *op. cit.*, p 1016.

cannetille vient d'être fabriquée et est encore enroulée sur la broche, il suffit de sectionner les spires et de les écraser pour obtenir des paillettes¹.

Peuvent également être brodés des paillons, que Sabine Coron et Martine Lefevre définissent de la manière suivante : « petit élément fabriqué en série, souvent embouti et coloré, soit de forme géométrique (ovale, losange, carré...), percé de trous opposés ou placés sur tout le pourtour, soit de forme plus complexe (amande, cœur, rosette, étoile...), parfois alors non percé² ».

Il est également fréquent d'observer des perles, de verre ou de corail, sur les ouvrages en broderie d'or. C'est pourquoi nous rencontrons souvent, dans les listes de professions, des « brodeurs de perles » à côté des « couseurs de soie »³.

L'ensemble du matériel nécessaire à la broderie d'or ayant été détaillé avec précision, il convient à présent de se pencher sur les principales étapes du processus de broderie en tant que tel.

D) Les grandes étapes de la chaîne opératoire

1. Le dessin

Le dessin est une étape primordiale de la broderie, comme en témoignent les propos de Saint-Aubin :

Je ne serais pas dessinateur, que je soutiendrais (et il ne me serait pas difficile de le prouver) que le dessin est la base et le fondement de la broderie. Il détermine les formes et la belle distribution ; il donne de l'harmonie, règle les proportions, ajoute un nouveau mérite à l'ouvrage, par l'économie de différentes matières, et l'opposition ou le mélanges des différents procédés⁴.

A l'aide d'un trait net réalisé à la craie, au pinceau ou à la plume, le dessin permet en effet de définir le motif à broder avec précision. C'est ainsi que des traces jaunes ou blanches de croquis préalable ont été mises en évidence sur des broderies d'or des XIe et XIIe siècles⁵.

¹ *Ibid.*

² CORON et LEFEVRE, 1995, *loc. cit.*, p 165.

³ MÜLLER-CHRISTENSEN et SCHUETTE, 1963, *loc.cit.*, p 8.

⁴ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 176.

⁵ MÜLLER-CHRISTENSEN et SCHUETTE, 1963, *loc.cit.*, p 8.

2. Le rembourrage

Le rembourrage (bourrage¹, enlevure²) est une opération seulement nécessaire pour la broderie en relief (broderie enlevée³, broderie emboutie, broderie haute), c'est-à-dire une broderie qui se trouve surélevée par rapport au tissu de fond. La broderie d'or étant très souvent une broderie en relief, il convenait de détailler cette phase à cet endroit du travail, et non parmi les différentes techniques de broderie. Ainsi, l'accomplissement d'une broderie d'or réussie dépend grandement de la qualité d'exécution du rembourrage, puisque si ce dernier s'avère insuffisamment fort, lisse et régulier, il est impossible pour le brodeur de disposer les fils métalliques avec régularité et d'obtenir une broderie harmonieuse⁴.

L'effet de relief, plus ou moins prononcé⁵, est obtenu par pose d'un gabarit découpé à la forme souhaitée ou par un rembourrage établi directement sur le support⁶. Parmi les broderies réalisées sur gabarit, plusieurs matériaux sont employés, en tête desquels se trouve le carton. Celui-ci est découpé et éventuellement modelé au couteau de façon à créer des effets de lumière. Sont également utilisés, parfois en plusieurs épaisseurs, la feutrine, le liège sculpté, la ouatine, le cuir, le vélin, le papier, le drap, etc. Dans son *Art du brodeur*, Saint-Aubin décrit la façon de poser ces gabarits comme suit :

Quand le brodeur a tous ses coupons prêts, il ponce le dessin général sur l'étoffe, en dessine seulement les retraites ou points de rencontre de ces coupons de vélin ; il dessine aussi les queues, graines, fleurs, et tout ce qui ne doit pas être exécuté en vélin ; ensuite il place ses coupons sur la ponçure, suivant ce que le dessin lui indique, [...] et il les fixera avec des points de soie fine. [...] Quand tout sera bâti et arrêté, il coupera toutes les brides avec des ciseaux, et les supprimera⁷.

Quant au rembourrage cousu directement sur le fond de tissu, il s'agit majoritairement de rembourrage de fils (rembourrage à la mèche), voire de corde. A l'origine, seuls les fils de lin étaient utilisés, remplacés ensuite par des mèches de coton et de laine⁸. Concernant le processus opératoire [Fig. 14], les gros fils de laine et de coton sont d'abord passés dans de la

¹ PAYEN-APPENZELLER Pascal, *La broderie : histoire et technique de la broderie libre*, 1994, p 31.

² SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 220.

³ *Ibid.*, p 219.

⁴ Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 13 mai 2019.

⁵ Saint-Aubin parle ainsi de « broderie en ronde-bosse » et de « broderie en bas-relief », in SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 183.

⁶ Il est aussi fréquent de distinguer rembourrage souple et rembourrage rigide, in MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 39.

⁷ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 188-189.

⁸ PAYEN-APPENZELLER, 1994, *op. cit.*, p 80.

cire puis coupés en brins avant d'être assemblés pour former une mèche¹. Cette mèche est fixée au support par son milieu. Lorsque la forme du rembourrage doit se rétrécir pour former une pointe, il faut dégrossir la mèche en coupant quelques fils situés sur le dessous.

Une fois le dessin et le rembourrage effectués, le brodeur peut passer à la pose des fils métalliques, ce qui se traduit par la réalisation de points de broderie et de techniques variés, dont l'association est à même de produire une gamme d'effets presque illimitée. Ne pouvant en fournir la liste exhaustive, nous avons cherché à livrer une sorte de résumé des points et techniques couramment employés en broderie d'or.

3. Principales typologies de points et de techniques

3.1 Les points

Il convient d'abord de définir ce qu'est un point de broderie, à savoir une direction particulière imprimée à un fil². Il en existe une variété infinie, dont les plus répandus en broderie d'or sont : le passé, le point de tige, le point de chaînette, le point de nœud, le point de boulogne, le point lancé, etc.

Le passé (point plat³) [Fig. 15] est un point où le fil vient de l'arrière du tissu de fond, passe sur la surface pour former le motif, traverse une nouvelle fois le tissu de fond, passe ainsi à l'envers du motif en sens inverse, puis réapparaît à la surface du côté du point d'émergence. Il convient alors de réitérer la même action parallèlement au travail précédent ou de façon divergente si le motif recherché est courbe. Sont compris dans cette typologie de point le passé plat et le passé empiétant, respectivement un passé effectué en rangées dont les fils sont verticaux et un passé dont les fils s'imbriquent d'un rang sur l'autre⁴.

Le point de tige (point de cordonnet⁵) réalisé avec des fils métalliques donne ce que H. McCook⁶ nomme une « torsade en “S” » [Fig. 16]. C'est un point passant légèrement en oblique et doublant la moitié du point précédent, de façon répétée afin de former une ligne continue.

¹ Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 13 mai 2019.

² MÜLLER-CHRISTENSEN et SCHUETTE, 1963, *loc.cit.*, p 8.

³ *Ibid.*, p 10.

⁴ CORON et LEFEVRE, 1995, *op. cit.*, p 166.

⁵ MÜLLER-CHRISTENSEN et SCHUETTE, 1963, *loc.cit.*, p 9.

⁶ MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 66.

Quant au point de chaînette [Fig. 17] il s'obtient en formant une boucle de fil et en piquant l'aiguille dans cette boucle. Le fil est ensuite de nouveau posé en boucle, puis l'aiguille passe sous le tissu et ressort à l'intérieur de la boucle et ainsi de suite¹. Le point de chaînette tire son nom de l'effet qui en résulte, les boucles se succédant comme les maillons d'une chaîne. Il s'agit du point le plus répandu à travers les siècles du fait de sa facilité d'utilisation. Colette Ferrari écrit ainsi : « Il peut être utilisé pour tracer des contours ou des lignes à l'intérieur d'une forme. Employé en rangées parallèles ou en spirales, il peut couvrir des surfaces. Il peut aussi sertir des applications² ».

Le point de nœud [Fig. 18] se traduit sous forme de petites boules de fils en relief sur la surface du tissu de fond. Il est obtenu par enroulement du fil autour de l'aiguille avant qu'elle ne soit piquée.

3.2 Les catégories de techniques

Parmi les techniques les plus fréquemment employées en broderie d'or se trouve la broderie en couchure [Fig. 19a]. Finement décrite par Saint-Aubin³, cette technique consiste à placer les fils métalliques à plat sur le tissu de fond, ou sur un rembourrage, et à les aligner côte à côte en les maintenant par des points de fixation. Un même point peut permettre de coudre deux voire trois fils ensemble. C'est une technique qui convient parfaitement aux fils métalliques car elle leur évite de traverser le tissu de fond, réduisant ainsi le risque d'altération. A ce sujet, Saint-Aubin écrit d'ailleurs que « l'or frisé ne peut être que couché, il s'écarterait en passant au travers de l'étoffe⁴ ». En effet, c'est le fil textile servant au point de fixation qui traverse l'étoffe et passe au revers des fils de métal, comme en témoignent nos observations réalisées lors de l'atelier d'initiation à la broderie d'or [Fig. 19b]. Selon le type de fils métalliques utilisés (typologie, taille, couleur) et selon les points avec lesquels ceux-ci sont couchés, il est possible d'obtenir des effets variés de texture et de moduler le jeu de lumière à la surface de la pièce⁵ [Fig. 19c]. Il convient en effet de souligner que dans cette technique, les points de fixation font partie intégrante de l'effet recherché, et ce à tel point que Saint-Aubin précise : « Comme les points de soie de la couchure paraissent beaucoup, on lui donne le nom de la figure que ces points expriment à leur rencontre ; ainsi [...] couchure [...]

¹ FERRARI, 1979, *op. cit.*, p 61.

² *Ibid.*, p 61.

³ SAINT-AUBIN, 1780, *op. cit.*, p 190-191.

⁴ *Ibid.*, p 191.

⁵ MCCOOK, 2014, *op. cit.*, p 45.

en chevron [...], en écaille, en losange, en serpenseau, etc.¹ ». Notons néanmoins que dans certaines broderies en couchure, les points peuvent être dissimulés.

Existe aussi la broderie en guipure [Fig. 20a], très similaire à la couchure mais dont la nature et l'emplacement des points de fixation varient. Elle consiste en la pose de fils métalliques d'un bout à l'autre du motif, selon un processus d'aller et retour. Ces fils sont maintenus au niveau des bords du motif par un point de fixation dissimulé, effectué par un fil à broder venant du revers et y repartant. Ainsi, tout comme la couchure, la guipure préserve les fils métalliques qui n'ont pas à traverser l'étoffe [Fig. 20b]. Très souvent, la broderie en guipure est réalisée sur un rembourrage. Par ailleurs, Saint-Aubin précise qu'il est fréquent de liserer la broderie en guipure « pour dessiner et exprimer davantage les contours² ». Soulignons enfin que lorsque les fils métalliques utilisés en guipure sont des traits, des filés, des milanaises ou des cannetilles, ils doivent être bien alignés les uns à côté des autres, tandis que l'utilisation de lames entraîne un léger chevauchement [Fig. 20c].

Une troisième technique très répandue est la broderie à paillettes [Fig. 21]. Les paillettes peuvent être fixées soit une par une, auquel cas on parle de broderie à paillettes séparées, soit en ligne dans le cadre de la broderie à paillettes comptées. Dans les deux cas, il est possible de les fixer au tissu de fond avec n'importe quelle typologie de fils (fil textile simple, cannetille, filé, cordonnet, etc.) et de les associer à d'autres éléments décoratifs telles que les perles. Le processus technique a été décrit avec précision par Saint-Aubin :

Pour broder en paillettes, [...] il faut en avoir [...] de différentes grandeurs, par petits tas [...] ainsi que du bouillon [cannetille brillante] et de la frisure [cannetille mate] : l'ouvrier enfle une très fine aiguille de soie cirée [...] ; après avoir arrêté un premier point dans l'étoffe, il enfle dans cette aiguille un grain de frisure, puis une paillette, qu'il fait couler le long de son aiguillée jusque sur l'étoffe ; il fiche son aiguille dans l'étoffe, la tire de l'autre main, et la ramène tout de suite en dessus, à la distance d'une demi-paillette ; il enfle une seconde, puis un grain de frisure qu'il fait comme la première fois : il fiche son aiguille dans le trou de la première paillette, retire l'aiguille en dessus, ce qui fait recouvrir la moitié de cette première paillette par la moitié de la seconde. [...] le brodeur [...] continue ainsi tant que l'objet l'exige, en changeant de grandeurs de paillettes, suivant les places et la forme de l'objet qu'il exécute [...]³.

¹ SAINT-AUBIN, 1780, *loc. cit.*, p 191.

² *Ibid.*, p 189.

³ *Ibid.*, p 201.

Enfin, en lien avec les techniques de la broderie d'or, un autre procédé peut être fréquemment rencontré, celui de la broderie d'application (broderie d'appliquée¹, broderie de rapport). Elle consiste en l'apport de toutes sortes de textiles ou autres matériaux préalablement façonnés à part : tissu unis, tissus façonnés, rubans, morceaux de broderie, etc. Ces appliques sont ensuite collées ou cousues sur le fond de broderie à l'aide de points de fixation simples (point de feston, point de surjet, etc.) réalisés sur leur pourtour. Les points de couture sont généralement dissimulés par la pose d'une ganse², d'un jaseron³ ou d'un élément de passementerie (soutache⁴, galon, etc.). Au sein de la broderie d'application, on distingue notamment la broderie de ruban (broderie de soutache) qui est une broderie de fins rubans de soie, de bandes plus rigides dites galons ou d'étroits rubans de coton tressés⁵. Parmi les nombreux avantages de la broderie d'application pour le brodeur d'or, nous pouvons notamment souligner l'exécution plus rapide, le coût moins élevé et une plus grande régularité des motifs. A cet égard, Saint-Aubin écrit :

Il se fait des broderies de rapport en guipure, satiné, clinquant ou nuances, même en chaînette, tant on a trouvé commode de pouvoir avoir en vingt-quatre heures ce qui ne peut se broder qu'en un mois. Les broderies de rapport ont encore l'avantage de pouvoir être transportées successivement sur des fonds différents⁶.

De telles propriétés expliquent l'association récurrente, dans les ouvrages de broderie d'or, de la broderie d'application avec les autres catégories de techniques précédemment détaillées.

Eu égard à tous ces éléments, la broderie d'or apparaît comme une technique dont la complexité ne relève ni des procédés techniques mis en jeu, ceci étant relativement accessibles du point de vue du praticien, à condition de s'y pencher avec sérieux et méthode, ni de leur évolution au cours du temps, les principes constitutifs de la broderie d'or restant relativement constants. En réalité, c'est l'existence de terminologies diverses et variées qui complique grandement l'appréhension du processus. Le décryptage du vocabulaire technique nous est ainsi apparu bien plus complexe que la compréhension des procédés en tant que tels

¹ CORON et LEFEVRE, 1995, *loc. cit.*, p 165.

² La ganse est un gros fil formé d'une âme, soit entourée d'un fil de soie perpendiculaire, soit coulissant dans une tresse. In *Ibid.*

³ PAYEN-APPENZELLER, 1994, *op. cit.*, p 79.

⁴ La soutache peut être définie comme une « sorte de gros fil dont la partie médiane est en creux, ce qui permet de le coudre par son milieu sur le fond », in CORON et LEFEVRE, 1995, *loc. cit.*, p 165.

⁵ CORON et LEFEVRE, 1995, *loc. cit.*, p 166.

⁶ SAINT-AUBIN, 1780, *loc. cit.*, p 190.

lors de nos participations à l'atelier d'initiation à la broderie d'or. L'enjeu de ce travail était ainsi de procéder à un état des lieux clair et concis de la broderie d'or occidentale moderne, afin d'introduire le lecteur, dans les meilleures conditions possibles, à l'univers des broderies d'or ottomanes et balkaniques.

II. La broderie d'or ottomane

Sous l'Empire ottoman, qui connaissait une industrie textile florissante¹, la broderie était la technique la plus couramment utilisée dans la décoration des vêtements. Cela s'explique notamment par le fait qu'à l'instar de la broderie occidentale, il s'agit d'une méthode relativement peu coûteuse, dépendant presque uniquement de la valeur des matières premières utilisées. C'est aussi probablement pour cette raison que la broderie d'or recevait une faveur toute particulière de la part des sujets de l'Empire. Saint-Aubin nous livre à cet égard un témoignage très éclairant :

Les géorgiennes et les femmes Turques réussissent merveilleusement à broder sur la gaze la plus légère, sur le crêpe et sur les étoffes les plus déliées : elles emploient l'or filé avec une délicatesse presque inconcevable ; elles représentent les objets les plus mignons sur maroquin, sans altérer les formes ni écorcher l'or le plus fin, par un procédé qui nous est absolument inconnu².

Il convient dès lors de nous interroger sur les traditions techniques ottomanes de la broderie d'or qui, bien que présentant des similitudes avec les traditions européennes contemporaines, notamment par la couchure de lames, de cannetilles et de filés³, semblent s'en distinguer par d'autres procédés techniques, non identifiés par Saint-Aubin.

¹ « Les manufactures et le commerce de textiles étaient des secteurs essentiels de l'économie impériale » in JUHASZ Esther, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire : aspects of Material Culture*, Jérusalem : Israel Museum, 1990, p 6.

² *Ibid.*, p 175.

³ BOURDAIS et GOSTELOW, 1978, *op. cit.*, p 165.

A) Les matériaux

1. Le fond de tissu

Il s'agissait généralement d'un tissu précieux en accord avec la valeur des fils métalliques utilisés, tels que la soie ou le velours. On trouvait notamment des velours à base de soie et de coton, ce dernier conférant un aspect doux et mat, moins brillant que les velours dits de soie. C'est de cette préciosité des supports dont témoigne Sumru Belger Krody dans son ouvrage sur la broderie ottomane : « Luxurious silk satin weaves and silk or cotton velvets were the most expensive ground fabrics available. Valuable gold and silver thread, pearls, and semi-precious stones were applied to these costly fabrics¹ ». Par ailleurs, comme le précise Lale Görünür, il y avait aussi de nombreux tissus de soie² : « Silk fabrics like *canfes*, satin, *çitari*, *sevai* and *selimiye* [...] or linen, cotton and silk mix fabrics were used³ ». La soie destinée à l'industrie de ces soieries ottomanes était majoritairement importée de Perse, mais était aussi produite en Anatolie et dans les Balkans, en particulier dans les îles grecques⁴. Concernant les centres de production, il semble que ce soit les villes de Bursa et Istanbul qui se soient spécialisées dans la manufacture de ces soieries⁵.

Parallèlement aux tissus de soie et velours existaient également des supports de lin et de coton. A partir de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, leur usage se voit privilégié⁶, notamment dans les ouvrages faits de broderies d'application. En effet, puisque le fond tendait à être recouvert de broderies, il n'était pas jugé nécessaire d'employer un tissu précieux pour jouer sur les contrastes de matières. Ce choix allait également de pair avec l'industrialisation progressive des productions de broderies d'or.

Enfin, notons que dès le XVIIIe siècle, un nouveau type de tissu fait son apparition dans les fonds de broderie d'or : il s'agit d'un tissu lui-même pré-brodé que l'on nomme *hüseyni*.

¹ « Les tissus de satin de soie luxueux et les velours de soie ou de coton étaient les fonds les plus chers disponibles. De précieux fils d'or et d'argent, des perles et des pierres semi-précieuses étaient ajoutés à ces tissus coûteux » [Traduction personnelle], in KRODY Sumru Belger, *Flowers of silk and gold : four centuries of Ottoman embroidery*, Londres : Merrel, 2000, p 37.

² Souvent qualifiés de « soieries » dans les ouvrages consultés.

³ « Les tissus de soie comme le *canfes*, le satin, le *çitari*, le *sevai* et le *Selimiye* [...] ou les tissus mêlant lin, coton et soie, ont été utilisés. » [Traduction personnelle], in GÖRÜNÜR Lale, *Women's costume of the Late Ottoman era from the Sadberk Hanim museum collection*, Istanbul, Sadberk Hanim museum (mai-novembre 2010), Istanbul : Sadberk Hanim museum, 2010, p 17.

⁴ GILLOW John, *Textiles du monde islamique*, traduit de l'anglais par PHELINE Marc, Paris : Citadelles & Mazenod, 2010, p 24-26.

⁵ *Ibid.*

⁶ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 34.

Sa production semble avoir été centralisée dans deux quartiers d'Istanbul, Galata et Tepebasi.

Lale Görünür écrit à son propos :

The pre-embroidered *hüseyni* used for *entaris* began to be produced in the 18th century and was widely used in the 19th century, when the incorporation of coral and pearls into embroidery made dresses much heavier than they had previously been. Since these fabrics were embroidered in Galata or Tepebasi, they were also known after these districts by the names « Galata work » or « Tepebasi »¹.

Il convient également de souligner une autre caractéristique importante concernant les supports de broderie puisqu'en plus de leur préciosité, c'est leur structure de tissage qui devait être prise en compte, c'est-à-dire le mode d'entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame². En effet, celle-ci devait être capable de supporter le poids des lourdes broderies d'or. A ce propos, S. B. Krody écrit :

The weave structure of the ground fabric was an important factor for the selection. Velvet, heavy satin weaves with thicker weft yarns, and felted woolen plain weaves were preferred for heavy embroidery. Very loosely woven plain-weave linen ground fabrics were reserved for lighter embroidery, which utilized silk threads and a minimal amount of metallic-wrapped threads³.

2. Les fils à broder

Le principal fil à broder utilisé dans la broderie ottomane est le fil de soie, en particulier concernant la broderie appliquée. Roderick Taylor explique ce phénomène par les propriétés du matériau : puisque le fil de soie accroche particulièrement bien la lumière, il n'y a pas de différence dans la manière dont celle-ci se reflète sur la broderie et ce quelle que soit la direction des points de fixation, une uniformisation particulièrement appréciée dans les broderies appliquées qui se veulent avant tout régulières. Dans son ouvrage sur la broderie ottomane, l'auteur précise ainsi : « Floss silk gives a special sheen to embroidery worked with

¹ « Le *hüseyni* pré-brodé utilisé pour les *entaris* a commencé à être produit au XVIIIe siècle et son usage s'est largement répandu au XIXe, lorsque l'incorporation de corail et de perles dans la broderie rendait les vêtements beaucoup plus lourds qu'ils ne l'étaient auparavant. Depuis que ces tissus sont brodés/produits à Galata ou à Tepebasi, ils sont aussi connus sous le nom de « travail de Galata » ou de « Tepebasi ». » [Traduction personnelle], in GÖRÜNÜR, 2010, *loc. cit.*, p 17.

² On parle d'armure. Il existe trois armures principales pour la confection des tissus : la toile, le serge, et le satin.

³ « La structure de tissage du support était un important facteur de sélection. Le velours, les lourds tissus de satin avec des fils de trame plus épais, et les tissus de lin feutrés étaient préférés pour les lourdes broderies. Les supports en armure de lin tissés de manière très lâche étaient réservés pour les broderies les plus légères, avec des fils de soie et une quantité minimale de fils métalliques. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 35.

it: the flat threads reflect the light evenly and so stitches laid in different directions appear to be worked in different shades¹ ». En outre, plusieurs typologies de fils de soie étaient disponibles sur le marché ottoman, puisque S. B. Krody écrit : « Embroiders sometimes used unspun and two-ply embroidery threads, or highly plyed and loosely plyed silk embroidery threads side by side, to give dimension to the motifs they embroidered² ». Il semble d'ailleurs que les lieux de production de ces fils aient varié selon leur morphologie, puisque l'historien affirme, en se basant sur la consultation de documents d'archives ottomanes : « [...] there were separate silk-twister workshops, which received reeled and spun silk³ ». Notons par ailleurs que les broderies ottomanes présentent à la fois des fils de soie de torsion Z et de torsion S, parfois sur un même ouvrage⁴.

Quant au fil de coton, il n'est utilisé que dans certaines circonstances, S. B. Krody allant jusqu'à signaler qu'il est presque inexistant en tant que fil à broder de surface. Son utilisation était néanmoins intensive dans un type particulier de broderie d'or, appelé *dival*⁵, consistant en l'utilisation de fils métalliques couchés⁶.

3. Les fils métalliques

Tout comme dans la broderie d'or occidentale moderne, deux grandes morphologies de fils métalliques peuvent être distinguées : les fils textiles entourés de métal (comme le filé ou la milanaise) et les fils exclusivement composés de métal, sous forme de lame ou de trait (comme la cannetille, le jaseron, etc.)⁷.

Parmi les fils textiles entourés de métal, il convient notamment de relever la typologie du *klaptan* (klapdan). Il est formé d'une âme de soie ou de coton autour de laquelle est enroulée une lame de métal. A ce titre, il s'agit donc de l'équivalent oriental du filé métallique. La couleur de l'âme est choisie pour améliorer l'effet recherché : les fils de soie jaune sont

¹ « La bourre de soie donne un éclat spécial à la broderie : le fil mat reflète la lumière uniformément et les points posés dans différentes directions semblent avoir été travaillés dans différentes nuances » [Traduction personnelle], in TAYLOR Roderick, *Ottoman embroidery*, Londres : Studio Vista, 1993, p 191.

² « Les brodeurs utilisaient parfois des fils à broder en soie non filés et torsadés, ou bien à grosse torsion et légèrement torsadés, afin de donner du volume aux motifs qu'ils brodaient » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 38.

³ « [...] il existait des ateliers distincts pour les soieries de soie, qui recevaient de la soie emboînée ou filée » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous reviendrons sur cette technique dans la suite de ce chapitre, *cf.* p 33.

⁶ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 38-39.

⁷ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 39.

utilisés pour les *klaptan* en or ou en métal doré et les fils de soie blanche pour ceux en argent ou en métal argenté.

A l'instar du filé métallique occidental, le *klaptan* est mis en forme sur un rouet spécial appelé *kullâb*¹, manipulé à la main. Ce travail était réalisé par des artisans spécialisés appelés *kilabudanci*. En témoigne les propos de Nurhan Atasoy (1934-) : « The flattened metal strips were twisted around the fibre core by another set of craftsmen, the *kilabudanci*² ». D'après S. B. Krody, il existe des filés de torsion Z et de torsion S, bien que les filés de torsion Z soient les plus fréquents. L'auteur précise ainsi : « The wrapping direction of the metal strips appears to be predominantly Z-direction, although a few metallic-wrapped threads wrapped in S-direction have been observed³ ». Cette typologie de fil était produite très largement au XIXe siècle mais elle existait au moins depuis le XVIIe siècle puisque les archives ottomanes de cette époque mentionnent l'existence d'ateliers de fabrication de *klaptan*⁴. A cet égard, un critère de datation peut être trouvé dans la couleur de l'âme, S. B. Krody précise en effet : « Light-yellow silk threads are seen more frequently in embroidered textiles dating from before the late nineteenth century. Dark-yellow silk threads were used more often towards the end of the nineteenth century⁵ ». La production intensive du *klaptan* au XIXe siècle s'explique par le fait qu'il était le fil métallique le plus utilisé en broderie d'or⁶. En découle notamment que sa manufacture relève de la sphère professionnelle⁷. A ce titre, on observe une très grande régularité des *klaptan* utilisés en broderie d'or ottomane : seules quelques variations peuvent être relevées dans la composition des lames et dans leur degré d'espacement autour de l'âme textile. C'est ce que N. Atasoy a mis en lumière dans ses recherches sur la préparation des fils métalliques. Elle écrit ainsi à propos du *klaptan* :

¹ TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 193.

² « Les lames de métal aplaties étaient torsadées autour d'une âme de fibre par un autre groupe d'artisans, les *kilabudanci* » [Traduction personnelle], in ATASOY Nurhan, *Ipek : the crescent and the rose, imperial Ottoman silks and velvets*, Londres : Azimuth, 2001, p 193.

³ « Le sens d'enroulement de la lame de métal semble avoir été principalement une torsion Z, bien que quelques filés métalliques de torsion S aient été observés » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *loc. cit.*, p 39.

⁴ Krody écrit en effet : « Workshops for the manufacture of metallic-wrapped threads were mentioned in official Ottoman correspondence as early as the seventeenth century », soit « Des ateliers de fabrication de fils entourés de métal étaient mentionnés dans les correspondances officielles ottomanes dès le XVIIe siècle » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

⁵ « Des fils de soie d'un jaune plus léger étaient fréquemment employés dans les broderies datant d'avant la fin du XIXe siècle. Des fils de soie jaune foncée étaient utilisés plus fréquemment vers la fin du XIXe siècle » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

⁶ TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 205.

⁷ Krody précise : « These metallic-wrapped threads were produced by professionals [...] » soit « Ces filés métalliques étaient produits par des professionnels [...] » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *loc. cit.*, p 39.

The Topkapi Palace Museum and collections abroad contain many examples of thread in which the metal filament is densely wrapped around the silk core, and many others in which it is loosely wrapped. Very few extant fabrics appear to contain metal thread of superior quality [...]. The 'gold' thread in Ottoman silks is primarily composed of silver, with little if any copper, that has been gilded¹.

A ce sujet, R. Taylor ajoute : « This strip is most commonly silver which has been gilded, the gold content being less than 10% of the total. Other metal strips used are silver-plated nickel or even silver-plated copper, both of which give a coloured watered effect to the embroidery² ».

Concernant l'utilisation du *klaptan* en broderie d'or, R. Taylor nous livre un témoignage intéressant. En effet, il écrit : « The special characteristic of *sim* and *klaptan* is that they are so fine that they can be threaded onto a needle and worked like any other yarn. The other metals are used without a needle, either laid on the surface or pushed through the fabric³ ».

Concernant la morphologie des fils métalliques exclusivement constitués de métal, il convient d'évoquer la typologie du *sim*, un filament métallique très fin. Il est obtenu par étirage du métal, un travail réalisé par des artisans installés à Istanbul et appelés les *simkes*⁴. A ce propos, N. Atasoy nous livre une description intéressante :

[...] once again, the practices of the Ottoman industry have to be reconstructed by analogy with what is known of other traditions. The manufacture of gold wire - more often associated with jewellery making - in modern Iran by goldsmiths or wire-drawers known as *sim-kas* was described by Wulff, and consisted of three stages: in the first, coarse drawing, a cylindrical metal ingot was gripped by pliers and pulled through the holes in a die on a machine called a drawing bench; in the second stage, fine drawing, the wire was around from one reel to another via a series of progressively smaller holes in a steel plate [...]⁵.

¹ « Les collections du musée du palais de Topkapi et les collections à l'étranger contiennent de nombreux exemples de fils [*klaptan*] dans lesquels le filament métallique est étroitement enroulé autour d'une âme de soie, et de nombreux autres dans lesquels il est lâchement enveloppé. Très peu de tissus conservés semblent contenir du fil métallique de qualité supérieure [...]. Le fil « d'or » des soies ottomanes est principalement composé d'argent, avec peu ou pas de cuivre, qui a été doré. » [Traduction personnelle], in ATASOY, 2001, *loc. cit.*, p 193.

² « Cette lame est le plus souvent en argent doré, la teneur en or représentant moins de 10% du total. D'autres lames métalliques utilisées sont le nickel plaqué argent ou même le cuivre plaqué argent, qui donnent tous deux un effet coloré irisé à la broderie » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 193.

³ « Leur caractéristique particulière est qu'ils sont si fins qu'ils peuvent être enfilés sur une aiguille et travaillés comme n'importe quel autre fil. Les autres métaux sont travaillés sans l'aiguille, soit à la surface, soit à travers le tissu » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 205.

⁴ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 193.

⁵ « [...] une fois encore, les pratiques de l'industrie ottomane doivent être reconstituées par analogie avec ce que l'on sait des autres traditions. La fabrication de traits d'or - souvent associée à la fabrication de bijoux - en Iran moderne par des orfèvres ou dessinateurs connus sous le nom de *sim-kas*, a été décrite par Wulff et comprend trois étapes : dans la première, l'étirage grossier, un lingot de métal cylindrique était saisi par une pince et étiré à travers les trous d'une matrice sur une machine appelée un banc de tirage/étirage ; dans un deuxième temps,

Cette typologie semble donc rejoindre celle du trait occidental, puisque sa mise en forme se fait par étirage dans un système similaire à celui des filières. De plus, tout comme dans l'Europe moderne, le *sim* peut être aplati par un processus de laminage pour former une lame. En effet, l'auteur ajoute : « [...] finally, the thread was flattened using a system of weighted rollers to apply even pressure. A similar kind of flattened thread was made by goldbeaters, who worked the metal into a fine sheet that was then cut into narrow strips¹ ».

Il existe aussi les fils métalliques appelés *sirma*, des fils de métal étirés, généralement en argent doré, que R. Taylor décrit de la manière suivante :

Both gold and silver were made into wire of various gauges. These wires were called 'sirma' and were used either as straight lengths or twisted into coils called 'tel sirma'. Metal in this form was used as a surface decoration, the wire being twisted into the shapes required and then couched onto the fabric with small stitched worked from the back².

L'auteur précise également que cette typologie de fil pouvait s'utiliser comme ressort³. Au vu de l'ensemble de ces informations, il semblerait que le *sirma* forme une typologie de fil inconnue en Occident⁴.

Dans un autre registre, doivent également être évoqués les *tirtil* (tertil). Ce sont des spirales/ressorts en fils métalliques⁵ qui semblent correspondre aux cannetilles occidentales. Les *tirtil* sont surtout utilisés dans la broderie de type *dival*, associés à des fils métalliques couchés de type *klaptan*⁶.

4. Autres éléments à broder

Des perles de verre et de corail, des pierres semi-précieuses ainsi que des petites pièces d'or et des paillettes peuvent être ajoutées aux ouvrages brodés d'or, dans une surenchère décorative. Notons par ailleurs que les paillettes sont désignées sous le terme *pul* dans la

l'étirage fin, le fil était passé d'une bobine à l'autre via une série de trous très petits dans une plaque d'acier [...]. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

¹ « [...] enfin, le fil était aplati en utilisant un système de rouleaux lestés pour appliquer une pression uniforme. Un type similaire de fil aplati était fabriqué par les batteurs d'or, qui ont travaillé le métal en une fine feuille qui a ensuite été coupée en lames étroites » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

² « L'or et l'argent ont été transformés en traits de différents calibres. Ces fils étaient appelés 'sirma' et étaient utilisés soit comme longueurs droites, soit torsadées et on les appelait alors 'tel sirma'. Le métal sous cette forme a été utilisé comme décor de surface, le trait était tordu dans les formes souhaitées, puis couché sur le tissu avec de petits points travaillés à l'arrière. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

³ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 205.

⁴ Nous ne sommes en effet pas parvenu à opérer une mise en correspondance avec les typologies détaillées dans ce même chapitre, p 27.

⁵ KRODY, 2000, *loc. cit.*, p 39.

⁶ *Ibid.*

broderie orientale ottomane. A l'origine il s'agissait de petites pièces de monnaies que l'on percevait d'un trou pour pouvoir les broder, puis les paillettes telles que nous les connaissons aujourd'hui les ont remplacées¹. Leur utilisation était fréquente dans les milieux de la cour ottomane et des classes supérieures de l'Empire à partir du XIXe siècle².

A cela s'ajoutent aussi des éléments de passementerie, tels que les boutons et les tresses³ utilisés pour garnir les bords des vêtements (encolure, manches, etc.). Les boutons en corde tressée sont sphériques ou piriformes et doivent être passés à travers des boucles en fils tissés⁴.

B) La réalisation des motifs

1. Conception des motifs et diffusion des modèles

Avant que les brodeurs d'or ne commencent leur travail sur une pièce, des dessinateurs professionnels étaient chargés de tracer les motifs sur le fond de tissu. Dans leur majorité, les motifs étaient conçus au sein de l'atelier du Palais, aussi appelé *nakkashame*⁵. Ils étaient ensuite transférés sur une variété de supports puis diffusés dans les bazars par les dessinateurs professionnels. Un tel processus permet d'expliquer l'uniformité des motifs dans les productions brodées ottomanes. S'il est logique que des dessinateurs qui travaillent dans un même atelier partagent les mêmes modèles, la diffusion des modèles depuis l'atelier impérial a quant à elle conduit à une uniformisation des motifs entre les nombreux ateliers de dessinateurs professionnels.

2. Les techniques de transfert de motifs

Plusieurs méthodes pouvaient être employées afin de transférer les motifs sur le fond de broderie. Dans les ateliers où la production était plus intensive, il était fréquent de dessiner directement sur le support. Cela pouvait se faire à main levée, au pinceau brosse, à la plume, ou avec l'aide de tampons ou de blocs imprimés. Parfois, plusieurs méthodes étaient associées,

¹ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 193.

² GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 48.

³ Ces tresses sont désignées sous le terme anglais « soutache », à ne pas confondre avec la soutache du vocabulaire français qui ne correspond pas exactement au même type d'élément rapporté (*cf.* p 23).

⁴ GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 297.

⁵ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 28.

le tracé à main levée étant réservé aux détails les plus subtils, et le transfert par blocs imprimés aux motifs répétitifs. A propos de ce dernier procédé, S. B. Krody écrit :

Generally a professional design draftsman was the person to apply this method. Templates and print blocks were used to transfer the outlines of the motifs onto the fabric. This method allowed the same motif to be used repeatedly on the same textile or on more than one textile. Some of the larger textiles [...] were decorated with overall repeat patterning in ogival lattices or ascending meanders using this method of design transfer. These templates or blocks generally carried a single motif. Two or more of these were required to create the overall repeat patterns seen on the textiles¹.

D'après les observations menées par S. B. Krody² sur un échantillon important d'ouvrages brodés ottomans, il semble qu'une grande partie d'entre eux aient été brodés avant d'être assemblés. Cela signifie que les longueurs de tissu servant au fond de broderie étaient d'abord attachées ensemble pour que les motifs y soient transférés par dessin ou impression, avant que chaque longueur ne soit séparée et répartie entre plusieurs brodeurs. De ce fait, chaque brodeur travaillait sa pièce à son rythme. Une fois le travail de broderie achevé, les pièces étaient réassemblées. Selon l'auteur, cette pratique permettait de gagner du temps mais pouvait occasionner de petites incohérences dans le décor.

C) Les techniques

Comme l'expose S. B. Krody, il existe une très grande confusion dans les termes employés pour qualifier la broderie d'or ottomane :

Terms describing Ottoman embroidery styles, techniques, and stitches are so intermingled that to separate them is almost impossible. The confusion is mainly caused by the way the embroiderers themselves used the terms. Most often a term refers at the same time to a style and a technique, or to a technique and a stitch, or to a style and a stitch³.

¹ « Généralement, c'est un dessinateur professionnel qui appliquait cette méthode. Des tampons et des blocs imprimés étaient utilisés pour transférer les contours des motifs sur les tissus. Cette méthode permettait au même motif d'être répété sur un ou plusieurs tissus¹. Certains des plus grands textiles [...] ont été décorés avec des motifs globaux répétés dans des réseaux ogivaux ou des méandres ascendants en utilisant cette méthode de transfert de motif. Ces tampons ou blocs portaient généralement un motif unique. Deux ou plus d'entre eux étaient nécessaires pour créer les ensembles de motifs répétés observés sur les textiles. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 41-42.

² KRODY, 2000, *op. cit.*, p 35-36.

³ « Les termes décrivant les styles, les techniques et les points de la broderie ottomane sont si entremêlés qu'il est presque impossible de les distinguer. La confusion est notamment due à la manière dont les brodeurs

Pour clarifier nos propos, il convient donc de mentionner que la broderie ottomane fait intervenir des techniques (telle que la couchure), des types de broderie (*dival*, *zerduz*, etc.) et des points¹, autant d'éléments que nous détaillerons dans la suite de ce travail.

1. La technique de la couchure ottomane

La couchure ottomane consiste à poser des fils métalliques² sur le tissu de fond et à les fixer à l'aide d'un fil à broder textile qui passe au travers de l'étoffe³. A l'instar de la couchure occidentale, seuls les fils textiles sont visibles au revers [Fig. 22], ce qui en fait une technique particulièrement appropriée pour la broderie de fils métalliques. Néanmoins, les similitudes entre les deux techniques s'arrêtent là, la couchure ottomane étant un principe bien plus vaste que la broderie en couchure occidentale moderne.

2. Les types de broderie qui en découlent

Dival et *zerduz* sont les principaux types de broderie qui utilisent la technique de la couchure ottomane. Il convient néanmoins d'y ajouter également l'*anavata*, bien que cette dernière ne nécessite pas de fils métalliques.

2.1 *Dival* (as *maras isi*⁴)

La broderie de type *dival* constitue le principal style de la broderie ottomane. A ce titre, chaque étape de son exécution a été parfaitement détaillée par S. B. Krody⁵. L'auteur nous précise ainsi qu'un long travail préparatoire est nécessaire avant de coucher les fils métalliques sur le fond de broderie à l'aide de fils de coton. Il convient d'abord de dessiner des motifs sur différentes sortes de papier, puis de les transférer sur du carton. Le carton est

emploient eux-mêmes ces termes. Le plus souvent, un même mot fait référence au style et à la technique, ou à la technique et à un point, ou à un style et à un point. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 42.

¹ Dans cette optique, la technique semble faire référence à la typologie d'action effectuée sur le tissu (The Lloyd Cotsen Textile Documentation Project, The Textile Museum 1998), tandis que le type de broderie correspond davantage à un style de broderie.

² Les fils sont métalliques dans le cadre de la broderie d'or mais la couchure ottomane peut également être réalisée avec n'importe quel fil textile assez épais pour constituer un fil décoratif à la surface du fond de broderie.

³ WAYLAND BARBER Elizabeth, BELLE SLOAN Barbara, *Resplendent dress from Southeastern Europe : a history in layers*, Los Angeles : Fowler Museum at UCLA, 2013, p 139 ; KRODY, 2000, *op. cit.*, p 45.

⁴ D'après le nom de la ville de Maras, située dans le Sud-Est de la Turquie, où les brodeurs excellaient dans ce genre de travail. In KRODY, 2000, *op. cit.*, p 40.

⁵ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 42-44.

ensuite découpé selon la forme recherchée avec un couteau spécial appelé *möhlüke* (*keski*). Le gabarit ainsi défini est collé sur le support de broderie avec de la colle spéciale. Une fois cette phase préparatoire achevée, le brodeur passe à l'exécution de la couchure. Pour cela, il prend la précaution de serrer le fond de broderie et son éventuelle doublure à un *cülde*, une sorte de paire de pinces géantes qui permet de caler l'ensemble entre ses bras, à la manière d'un étai. Le brodeur travaille en tenant les fils métalliques avec une aiguille (*biz*) dans la main gauche et le fil de coton servant de guide dans la main droite. Les fils métalliques sont alors posés côte à côte par-dessus le rembourrage de carton dans un mouvement d'aller-retour. A chaque passage, le fil de coton vient du revers de l'étoffe pour fixer les fils métalliques sur les bords du motif. Ce processus est poursuivi d'avant en arrière jusqu'à ce que tout le gabarit soit recouvert. *Tirtil* (cannetille), *pul* (paillette) et perles sont ajoutés dans un second temps pour améliorer le motif. Le processus opératoire de la broderie de type *dival* ressemble ainsi à s'y méprendre à la broderie en guipure occidentale, au détail près que dans le cas de cette dernière, si le rembourrage est fréquent, il n'est pas systématique. Par ailleurs, il convient de noter que dans la broderie de type *dival*, le rembourrage peut également se faire en fils de coton ou avec un fil épais. R. Taylor écrit en effet : « The design is sometimes filled with cotton wool or with a thick thread to give it bulk¹ ».

La broderie de type *dival* réclame à la fois du matériel et des compétences spécifiques, expliquant que son exécution relève avant tout de la sphère professionnelle. A ce propos, S.B Krody précise : « *Dival* embroidery required an investment both in material and skill not everyone was willing to make. Thus textiles with *dival* embroidery were produced by professionals and purchased in the bazars² ». Ajoutons également que ce type de broderie était particulièrement utilisé dans l'ornementation des robes ou manteaux turcs appelés *entari*³.

2.2 Zerduz

Tout comme la broderie de type *dival*, la broderie de type *zerduz* est un style emblématique de la broderie d'or ottomane. D'un point de vue étymologique, le terme *zerduz* dériverait d'ailleurs des termes persans « zar » désignant l'or et « zarduz » signifiant broderie⁴.

¹ « Le motif est parfois rempli de coton ou d'un fil épais qui lui donne du volume » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 204.

² « La broderie *dival* nécessitait à la fois du matériel et des compétences dont tout le monde ne disposait pas. Ainsi, les textiles avec de la broderie *dival* étaient produits par des professionnels et achetés dans des bazars » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *loc. cit.*, p 40.

³ Nous reviendrons sur cette caractéristique dans la suite de ce travail, cf. Chapitre II, p 65.

⁴ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 204.

Elle consiste à coucher des cordons ou cordonnets métalliques à la surface du tissu de fond selon un motif préalablement dessiné, en les fixant par de petits points réalisés par dessous, à intervalles réguliers, et qui se perdent dans le cordonnet. R. Taylor écrit en effet : « Zerdüz work in Turkey means that a gold or silver cord or braid is laid out in a pattern on the surface of the fabric and held in place by small stem stitches worked from behind and lost in the braid¹ ». La broderie *zerdüz* est désignée sous le terme « Laid cord technique » en anglais et correspond, dans la broderie d'or occidentale, à une application de cordonnet à l'aiguille².

Ce type de broderie était particulièrement utilisé dans les Balkans mais se retrouve aussi largement en Anatolie³. La broderie *zerdüz* est notamment employée pour la réalisation des motifs décoratifs (spirales, motifs floraux, motifs géométriques, etc.) qui ornent les manteaux et les vestes portés par les hommes et les femmes ottomans par-dessus un ensemble pantalon-chemise.

2.3 *Anavata*

L'*anavata* est un type de broderie très similaire à la broderie *zerdüz*, au détail près que les fils couchés sur le fond ne sont pas des cordonnets métalliques mais des cordonnets textiles⁴, en soie torsadée ou tressée voire en coton.

3. Les principaux points ottomans

Les points utilisés dans la broderie d'or ottomane sont assez limités. Les plus fréquents sont le passé, le point de chaînette, le point de tige, le point lancé, le point d'épine, le point de trait et le point *meterba*. Ce dernier, aussi appelé point de couchure ou point matelassé, est principalement utilisé dans les broderies de type *dival* et *zerdüz* car il nécessite un tissu de fond plus épais⁵. Or, c'est justement le cas de ces productions qui doivent supporter le poids des fils métalliques et des rembourrages. Dans leur majorité, les points ottomans identifiés comptent parmi ceux régulièrement utilisés en broderie d'or occidentale et comme eux,

¹ « En Turquie, cela signifie qu'un cordon ou une tresse d'or ou d'argent est déposé dans un motif à la surface du tissu, et maintenu en place par de petits points réalisés par en dessous et qui se perdent dans la tresse » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

² Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 20 mai 2019.

³ GÖRÜNÜR, 2010, *loc. cit.*, p 48.

⁴ Coron et Lefevre définissent le cordonnet comme un « gros fil constitué de plusieurs retors assemblés par torsion ». In CORON et LEFEVRE, 1995, *loc. cit.*, p 165.

⁵ *Broderie d'Alger : florilège de soie*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Homme (mars-mai 1992), Paris : Institut du monde arabe, 1992, p 11.

servent à souligner, rehausser et ponctuer le décor. Le point de tige aide notamment au sertissage des motifs.

Malgré ce répertoire somme toute limité, les brodeurs ottomans étaient réputés pour leur exceptionnelle habileté à créer une gamme d'effets variés en manipulant un seul point de nombreuses façons. Ceci explique que peu de points différents aient été employés sur une même broderie. S. B. Krody écrit ainsi : « The seventeenth- and eighteenth-century embroiderers generally limited their selection to one or two types of stitch for each work ; in the nineteenth and early twentieth centuries, it was customary to use three or four different stitches on a single fabric¹ ».

D) Les lieux de production

Les grands principes techniques de la broderie d'or ottomane ayant été définis, il s'agit dès à présent de s'interroger sur les conditions socio-économiques qu'elle implique, en s'intéressant notamment aux lieux de production.

Sous l'Empire ottoman, l'art de la broderie relevait tout autant de la sphère domestique que d'ateliers spécialisés, conduisant ainsi à des niveaux de compétence et de production variés. De ce fait, il existait des brodeurs professionnels travaillant pour la cour impériale au sein du Palais, des brodeurs urbains qui réalisaient un travail de masse de haute qualité, et des brodeurs domestiques qui fabriquaient des articles ménagers et des vêtements pour leur usage personnel².

1. La sphère domestique

Dans le cadre domestique, il semble que les brodeurs d'or soient majoritairement des femmes de niveau amateur. Dès l'enfance, les jeunes filles ottomanes étaient initiées aux points de broderie et confectionnaient au fil des années leur trousseau de futures mariées³. Elles réalisaient également des vêtements pour l'entourage familial⁴ et des articles brodés

¹ « Les brodeurs des XVIIe et XVIIIe siècles limitaient généralement leur choix à un ou deux types de point pour chaque travail ; au XIXe et au début du XXe siècle, il était fréquent d'utiliser trois ou quatre points différents sur un seul tissu » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 52.

² BLACK David, TAYLOR Roderick, *Işlemeler : Ottoman domestic embroideries*, Londres : David Black Oriental Carpets, 1978, p 7.

³ JUHASZ, 1990, *loc. cit.*, p 6.

⁴ BOURDAIS et GOSTELOW, 1978, *op. cit.*, p 164.

destinés à l'ameublement du foyer¹. Parmi cette production, certains items faisaient inmanquablement intervenir des fils métalliques, allant ainsi contre l'idée reçue que la broderie d'or serait une activité exclusivement masculine. A cet égard, le voyageur italien Pietre Della Valle (1586-1652) nous livre un témoignage éclairant puisque dans l'une de ses lettres, il écrit à propos du travail réalisé par les femmes ottomanes :

Elles ne brodent pas seulement avec du lin, mais aussi de la soie de couleurs variées, sur les deux faces, montrant le même motif à l'endroit et à l'envers [...]. Et elles travaillent avec de l'or et de l'argent, sur les draps blanchis les plus fragiles et transparents ; et l'or, dans certaines œuvres, est en partie bruni et en partie non, [...] montrant un certain clair-obscur [...]².

Toutefois, il convient de préciser que la sphère domestique ne se résume pas uniquement à un travail amateur. En effet, des brodeuses professionnelles pouvaient également exercer à demeure pour le compte de familles bourgeoises³. Un tel phénomène témoigne par la même du fait que la broderie d'or dite professionnelle pouvait être féminine.

Ainsi, il est possible d'affirmer qu'à l'époque ottomane, la production de broderies d'or dans un cadre domestique était l'apanage de femmes amatrices et de femmes professionnelles. Quant aux hommes, ils semblent avoir été peu voire pas impliqués dans cette production.

2. Les ateliers spécialisés

Parallèlement à cette activité domestique, la broderie d'or était produite, au sein de l'Empire, dans des ateliers spécialisés. Trois typologies d'ateliers peuvent à ce titre être distingués : les ateliers impériaux rattachés au Palais ; les ateliers sous contrôle du Palais mais situés en dehors de l'enceinte, qui exécutaient notamment les modèles conçus par les dessinateurs professionnels ; les ateliers privés, qui pouvaient par exemple être spécialisés dans la réalisation des trousseaux de mariées⁴, ce que confirme R. Taylor lorsqu'il écrit : « Although some of it [gold embroidery] was made by the professionals who worked in the

¹ FAUQUE, 2007, *op. cit.*, p 7.

² DELLA VALLE, *Voyages de Pietro della Valle, ... dans la Turquie, l'Égypte, la Palestine, la Perse, les Indes orientales et autres lieux*, Rouen : R. Machuel, 1745, p 14-15.

³ JUHASZ, 1990, *op. cit.*, p 11.

⁴ *Ibid.*

workshops at Topkapi a great deal was made outside in the City's embroidery ateliers, in Tepebasi, Galata and Kasimpasa¹ ».

2.1 Localisation

Ces ateliers étaient tous implantés dans les grands centres urbains de l'Empire. En effet, les villes garantissaient aux brodeurs l'accessibilité aux matières premières, de même qu'aux bazars, ceux-ci ayant leur importance puisque c'est par leur intermédiaire qu'étaient diffusés les modèles décoratifs conçus au sein du Palais². De nombreux ateliers privés étaient notamment implantés dans les anciennes capitales de Bursa et d'Edirne ainsi qu'à Istanbul. Grâce à R. Taylor, on sait notamment qu'il existait, à Istanbul et Bursa, des ateliers spécialisés dans la confection des costumes brodés d'or selon la technique de la couchure. L'auteur précise ainsi : « These costumes are always embroidered in a couched technique using either a metal wound thread, a silk corded thread or a very glossy floss silk. These garments were invariably made by professional embroiderers in the specialist workshops of Istanbul and Bursa³ ».

2.2 Des brodeurs professionnels

Concernant le genre des brodeurs travaillant dans ces ateliers spécialisés, la tendance est souvent de les associer à des productions masculines. Pourtant, des femmes travaillaient également comme brodeuses dans le cadre d'ateliers familiaux⁴ et répondaient même aux demandes du Palais. S. B. Krody nous rapporte ainsi, à propos d'un document d'archive du palais de Topkapi discutant du genre et du statut des brodeurs :

This document also reveals that the embroiderers were women working independently, with the power to reject requests if they found the work beyond their capacity or the demand unreasonable. This scenario likely recurred many times not only at the Palace level, but with the urban elite as well⁵.

¹ « Bien que certaines [broderies d'or] aient été réalisées par des professionnels qui travaillaient dans les ateliers de Topkapi, beaucoup ont été fabriquées en dehors, dans les ateliers de broderie de la ville [Istanbul], à Tepebasi, Galata et Kasimpasa » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 25-26.

² Cf. « Conception des motifs et diffusion des modèles », p 31.

³ « Ces costumes sont toujours brodés selon une technique de couchure utilisant un fil métallique, un fil en soie ou une bourre de soie en soie très brillante. Ces vêtements étaient toujours confectionnés par des brodeurs professionnels dans les ateliers d'Istanbul et de Bursa » [Traduction personnelle], in *Ibid.*, p 45.

⁴ JUHASZ, 1990, *loc. cit.*, p 6.

⁵ « Ce document révèle aussi que les brodeurs étaient des femmes travaillant de manière indépendante, avec le pouvoir de rejeter les demandes si elles trouvaient que le travail allait au-delà de leurs capacités ou si la demande leur semblait inconcevable. Ce scénario s'est probablement reproduit à de nombreuses reprises, non seulement

Les brodeuses professionnelles étaient donc nombreuses dans le domaine de la broderie ottomane. En témoignent les propos de S. B. Krody : « Although there have never been official statistics, embroiderers were probably the largest group of female textile workers in the empire¹ ».

S'agissant plus précisément des ateliers spécialisés dans la broderie d'or, il semble qu'ils aient été très largement masculins, du moins jusqu'à la fin du XIXe siècle. Cela s'explique notamment par la difficulté du travail. R. Taylor écrit ainsi : « This production was very skilled and was invariably done by men who also made all the large pieces and those that included precious metals² ». Quant à S. B. Krody, elle précise :

Our earliest record of workshops tells us there were sixty shops in Istanbul in 1628 staffed by one hundred male embroiderers. Those in workshops mainly worked with expensive materials such as pearls, gold, and precious or semi-precious stones on large pieces of heavy material thought to require a man's strength to push the needle through. Canvas, woolen fabric, and leather tents, door curtains, saddle covers, as well as garments [...] embroidered with heavy gold metallic threads were the major products of these workshops³.

A la fin du XIXe siècle en revanche, ces mêmes ateliers employaient aussi bien des hommes que des femmes⁴.

Dans un tout autre registre, il semble que les ateliers de broderie d'or aient été transconfessionnels et multiethniques. Ainsi, musulmans, chrétiens et juifs pouvaient travailler ensemble au sein de ces ateliers spécialisés, tandis que des populations de tout l'Empire pouvaient s'y retrouver, à condition toutefois d'avoir le niveau de compétence requis. En effet, la maîtrise technique demandée aux brodeurs pour atteindre la qualité exigée

au niveau du Palais, mais également auprès de l'élite urbaine. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 31.

¹ « Bien qu'il n'y ait jamais eu de statistiques officielles, les brodeuses étaient probablement le plus grand groupe de travailleuses du textile dans l'Empire » [Traduction personnelle], in *Ibid.*, p 11.

² « Cette production était très qualifiée et réalisée avec constance par les hommes qui réalisaient aussi toutes les grandes pièces et celles qui incluaient des métaux précieux » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 25.

³ « 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. Les fonds de tissu, tissus de laine, tentes en cuir, rideaux de porte, couvre-selles, ainsi que les vêtements [...] brodés avec de lourds fils d'or étaient les principaux éléments produits dans ces ateliers. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 30.

⁴ *Ibid.*, p 28.

dans les ateliers spécialisés nécessitait plusieurs années de formation. Dominique Champault (1927-2001) parle de neuf années d'apprentissage pour atteindre la perfection¹.

2.3 Conditions de travail

La production de broderies d'or, en pleine expansion à l'époque ottomane, faisait l'objet de règles strictes, tant au sujet de la qualité des matériaux, des étapes de fabrication que de la commercialisation.

Concernant la composition des fils métalliques employés pour la broderie d'or, N. Atasoy précise que les fraudes étaient monnaie courante, et ce pendant toute la période d'existence de l'Empire. Les falsifications les plus répandues consistaient à faire passer pour de l'or pur des alliages d'or et d'argent, voire d'argent et de cuivre. L'auteur écrit ainsi :

[...] the 1502 Bursa inquiry found that not only was the gold being alloyed with increasing amounts of silver, but the wefts drawn from it were lighter and thinner, and in the 1630s, a consignment of silver thread bought by George I Rákóczy of Transylvania was returned to Istanbul when it was found to contain copper. We must presume that production of metal threads for use by the Palace atelier was susceptible to tighter control, in particular because gold and silver were sourced from and rationed by the Mint itself².

De la même manière, la confection des broderies d'or était très réglementée puisque seules des corporations spécifiques étaient autorisées à exercer cet art³.

En outre, dans leur ouvrage sur les costumes des Balkans, E. Wayland Barber et B. Belle Sloan précisent que des limites étaient imposées par le pouvoir central concernant l'utilisation de la broderie d'or comme technique de décoration des costumes :

Sumptuary law dating back to the reign of Mehmet II in the fifteenth century had specified the types and quantities of gold and silk embroidery that could be employed as a feature of official attire. To the Ottoman authorities, dressing as if to cross social boundaries was a threat to the structure of the state⁴.

¹ *L'Orient d'un diplomate : costumes de la collection d'Aumale, 1914-1938*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Homme (novembre 1990-mai 1991), Paris : Muséum d'histoire naturelle, 1991, p 42.

² « [...] l'enquête de Bursa de 1502 a révélé que non seulement l'or était allié à des quantités croissantes d'argent, mais que les trames tirées de celui-ci étaient plus légères et plus minces, et dans les années 1630, un lot de fils d'argent acheté par George I Rákóczy de Transylvanie fut renvoyé à Istanbul lorsqu'il fut découvert qu'il contenait du cuivre. Nous pouvons néanmoins supposer que la production de fils de métal destinés à l'atelier du Palais était contrôlée de manière plus stricte, en particulier parce que l'or et l'argent provenaient et étaient rationnés par la Monnaie » [Traduction personnelle], in ATASOY, 2001, *loc. cit.*, p 193.

³ *Ibid.*, p 149.

⁴ « Des lois somptuaires datant de la fin du règne de Mehmet II au XVI^e siècle spécifiaient les types et quantités de broderie d'or et de soie qui pouvaient être employés dans le cadre de la tenue officielle. Pour les autorités

Un problème qui persista à travers les siècles puisque selon les mêmes auteurs : « In 1784 another decree pointed out that “some subjects in the Balkans have started to dress like soldiers and officials without holding any official posts; they should be notified that such acts are prohibited¹ ».

Enfin, toujours à propos des conditions de travail des brodeurs d’or spécialisés, il convient de préciser que ceux-ci travaillaient sur commande. Les archives ottomanes mentionnent en effet que le commanditaire était souvent contraint de fournir le matériel nécessaire à l’exécution de la broderie d’or, en raison de son coût élevé. S. B. Krody écrit ainsi : « The person who commissioned the piece most often provided the very fine silk ground fabric, precious yarns, metallic threads, pearls, and semi-precious stones² ».

F) Pour quels destinataires ?

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 religieux³, selon une tradition remontant aux fastes de l’Empire byzantin. A ce propos, R. Taylor écrit d’ailleurs : « Much of the professional work was dedicated to adorning garments and textiles associated with the Church and the Court⁴ ».

La cour impériale ottomane s’est révélée être un tel consommateur de broderies d’or que des ateliers y étaient consacrés dans l’enceinte même du Palais, et qu’il existait parallèlement des ateliers sous contrôle impérial dans les grands centres urbains de l’Empire, dédiés à la fabrication de somptueux costumes de cour et de harnachements⁵. Ce travail destiné à la cour est souvent désigné dans les publications sous le terme de « Court work⁶ ». R. Taylor précise

ottomanes, s’habiller en transgressant les frontières sociales menaçait la structure de l’État. » [Traduction personnelle], in WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *op.cit.*, p 147.

¹ « En 1784 un décret souligne que “certains sujets des Balkans ont commencé à s’habiller comme les soldats et les officiers sans occuper aucun poste officiel ; ils doivent être informés que ces actes sont prohibés” » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

² « Le commanditaire de la pièce fournissait souvent le canevas en soie très fine, les fils précieux, les fils métalliques, les perles, et les pièces semi-précieuses » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *loc. cit.*, p 28.

³ De tout temps, les textiles religieux ont été ornés de matières précieuses, que cela soit dans le cadre de l’islam, du judaïsme ou du christianisme.

⁴ « La plupart du travail professionnel était destiné à orner les vêtements et textiles de l’Église et de la Cour » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 198.

⁵ BOURDAIS et GOSTELOW, 1978, *op. cit.*, p 150.

⁶ Comme le souligne très précisément R. Taylor, l’appellation ne fait pas tant référence au lieu de production qu’à sa destination. In TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 26.

ainsi : « Court was the arbiter of fashion and style and a great deal of high quality embroidery was made for consumption at Court¹ ».

Un autre groupe de commanditaires semble également se dégager : l'élite sociale des grands centres urbains. A partir du XVIIIe siècle, les broderies d'or se sont en effet vulgarisées et deviennent accessibles à certaines populations de l'Empire, éloignées de toute fonction officielle. C'est ainsi que E. Wayland Barber et B. Belle Sloan précisent à propos de la broderie d'or dans l'Empire ottoman : « Once restricted to certain classes of citizens, such embellishment not surprisingly became a major feature of dress among those who could afford it² ». La bourgeoisie urbaine a notamment recours à la broderie d'or pour orner les costumes portés lors de cérémonies ou d'occasions spéciales.

Pour conclure ce vaste panorama de la broderie d'or ottomane, il convient de préciser que les informations recueillies ne prennent totalement sens que dans l'aire culturelle formant le cœur du monde ottoman, et qui correspond aux aires d'influence d'Istanbul et des anciennes capitales de l'Empire (Söğüt, Bursa, Edirne), toutes situées sur le territoire de l'actuelle Turquie. Ainsi, bien que les Balkans aient constitué une province centrale de l'Empire, nous éviterons, en l'absence de sources fiables propres à la broderie d'or balkanique, les généralisations, en particulier concernant les lieux de productions et les conditions socio-économique qui en découlent.

¹ « La Cour était l'arbitre de la mode et du style et beaucoup de broderies de haute qualité étaient fabriquées pour être consommées à la Cour » [Traduction personnelle], in *Ibid.*, p 25.

² « Autrefois réservée à certaines catégories de citoyens, cet embellissement devint naturellement une caractéristique majeure de la tenue vestimentaire de ceux qui en avaient les moyens » [Traduction personnelle], in WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *op.cit.*, p 149.

III. La broderie d'or des Balkans à l'époque ottomane : analyse matérielle et technique du corpus d'étude

A) Cadre méthodologique

1. Le corpus d'étude

Dans l'optique de mieux caractériser la technique de la broderie d'or utilisée sur les costumes des Balkans, notre étude s'est concentrée sur un ensemble de treize objets, tous conservés au Mucem [Fig. 1]. Le corpus réunit des typologies de vêtements variées tels que des vestes et gilets (DMH1897.63.10.3 ; DMH1973.9.5 ; DMH1989.32.2.3), un *entari* (DMH1959.77.5), des manteaux (DMH1897.63.1.2 ; DMH1989.32.2.4 ; DMH1989.32.3 ; DMH2005.0.246), des pantalons (DMH1897.63.1.3 ; DMH1989.32.2.2), une paire de guêtres (DMH1989.32.11.4.1-2) et une coiffe (DMH1897.63.1.1). D'après les renseignements fournis par la base de données, la majorité de cet ensemble est datée de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, ce qui correspond à la phase d'apogée de la production de broderie d'or dans l'Empire ottoman. En effet, R. Taylor écrit à ce propos : « The embroideries of the late eighteenth and the nineteenth century are technically the most perfect of the Turkish embroideries¹ ». Enfin, précisons que les objets étudiés sont de provenances diverses, les toponymes Grèce, Albanie, Monténégro, Macédoine ayant pu être relevés.

2. La démarche

Compte tenu du faible nombre de références bibliographiques concernant la broderie d'or des Balkans, mener une étude matérielle centrée sur l'analyse technique de notre corpus est apparu comme une nécessité. Une telle approche avait vocation à nous en apprendre davantage sur les méthodes de fabrication de ces broderies et sur l'usage qui en était fait. Par extension, il s'agissait d'approfondir nos connaissances concernant les brodeurs et les porteurs de ces productions.

A cet égard, les différentes typologies de fils métalliques et de techniques de broderie observables sur les items de notre corpus ont fait l'objet d'une couverture photographique, tant à l'échelle macroscopique que microscopique. L'examen au microscope numérique

¹ « Les broderies de la fin du XVIIIe et du XIXe siècle sont techniquement les plus parfaites des broderies turques » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 199.

transportable Dino-Lite nous a fourni des images atteignant un grossissement de x260, rendant ainsi possible la visualisation précise de l'aspect morphologique des fils. A titre d'exemple, grâce à ce procédé, une distinction a pu être faite entre filé riant et filé couvert, cannetille mate et cannetille brillante, etc. De la même manière, il nous a été possible de déterminer la couleur de certaines fibres textiles.

S'agissant de la présentation des résultats, nous avons fait le choix de privilégier la terminologie ottomane concernant les techniques de réalisation, celles-ci ayant été documentées précédemment avec précision. Cependant, c'est la terminologie occidentale moderne qui a été valorisée pour qualifier les types de fils métalliques¹. Les connaissances actuelles concernant la manufacture des fils métalliques ottomans nous semblaient en effet insuffisantes pour autoriser une description fine des typologies de fils. En témoigne le terme *tirtil*, équivalent de la cannetille occidentale, qui ne permet pas de distinguer cannetille mate, cannetille brillante, cannetille frisée, etc. De manière générale, notre démarche a donc été de privilégier la terminologie ottomane dès que cela était possible, et à condition qu'elle ne nuise pas à la précision d'analyse. L'enjeu était ainsi de se positionner au plus près du contexte culturel qui était celui des Balkans à l'époque ottomane.

B) Étude technique

L'étude a consisté à rassembler nos observations sur différents aspects techniques : les typologies de fils utilisés, les méthodes d'assemblage, les techniques de broderie et les éléments de passementerie.

1. Caractérisation des fils

L'observation des fils métalliques a permis de mettre en exergue trois grandes catégories de fils différents : des filés métalliques (*klaptan*), des cordons et cordonnets métalliques, des cannetilles (*tirtil*).

Concernant les filés métalliques (*klaptan*), ceux-ci sont majoritairement de torsion S et riants (spires espacées laissant apparaître l'âme textile). En témoignent les clichés réalisés à faible grossissement sur le manteau **DMH2005.0.246** [Fig.23a] et ceux à plus fort

¹ Dans les deux cas, l'équivalent terminologique occidental ou ottoman est précisé entre parenthèse lorsque cela est possible.

grossissement effectués sur la coiffe **DMH1897.63.1.1**, le manteau **DMH1897.63.1.2**, la veste **DMH1973.9.5** et la paire de guêtres **DMH1989.32.11.4.1-2** [Fig. 23b]. Néanmoins, il convient de noter que les filés métalliques employés pour la réalisation des broderies de l'*entari* **DMH1959.77.5** sont tous de torsion Z [Fig.23c]. De la même manière, des filés couverts (spires jointives) ont pu être relevés sur le manteau **DMH1897.63.1.2**, la veste **DMH1897.63.10.3**, le pantalon **DMH1989.32.2.2** et le manteau **DMH2005.0.246** [Fig.23d]. S'agissant de l'identification des fibres textiles constituant l'âme de ces filés métalliques, il semblerait qu'il s'agisse de coton, voire de coton mercerisé [Fig. 23e]. Le mercerisage est un procédé qui a été élaboré dans les années 1850 et qui rend les fibres de coton plus brillantes et plus résistantes. Le procédé fait gonfler la fibre et la rend plus cylindrique, ce qui élimine en grande partie la torsion qui caractérise normalement le coton¹.

Ont également été identifiés des cordonnets métalliques² de torsion S sur la veste **DMH1897.63.10.3** et le manteau **DMH1989.32.2.4** [Fig.24a], tandis que des cordonnets de torsion Z et S ont été disposés côte à côte sur le pantalon **DMH1989.32.2.2** [Fig.24b]. Souvent, les mêmes costumes présentent également des cordons métalliques de différents calibres. En témoignent les photographies réalisées sur la veste **DMH1973.9.5** et le pantalon **DMH1989.32.2.2** [Fig.24c].

Enfin, nos observations ont révélé la présence de deux typologies de cannetilles (*tirtil*). D'une part des cannetilles mates, c'est-à-dire constituées d'un trait, comme en témoigne le cliché effectué sur le gilet **DMH1989.32.2.3** [Fig.25a], d'autre part des cannetilles brillantes frisées telles que celles mises en évidence sur l'*entari* **DMH1959.77.5** [Fig. 25b]. Des lacunes repérées au niveau de ce second type de cannetille nous ont en effet permis de mettre en évidence le profil de la lame ainsi que sa mise en forme triangulaire [Fig.25c].

2. Les techniques de mise en œuvre

L'analyse attentive des treize objets du corpus d'étude nous a permis de distinguer deux techniques de mises en œuvre et d'y reconnaître les types de broderies emblématiques de la broderie d'or ottomane, le *dival* et le *zerduz*.

La technique *dival* est présente uniquement sur l'*entari* **DMH1959.77.5**. Sur un fond de velours prune, les motifs ont été réalisés par couchure de filés métalliques (*klaptan*) ou de cannetilles frisées (*tirtil*) [Fig. 26a]. Les fils métalliques ont en effet été alignés côte à côte,

¹ Identification des fibres naturelles, Notes de l'ICC 13/18, 2010, p 3-4.

² Plusieurs filés métalliques (*klaptan*) torsadés.

soit sur un gabarit de carton [Fig. 26b] soit sur un rembourrage souple en fils de coton [Fig. 26c] et maintenus au niveau des bords du motif par des points de fixation dissimulés, réalisés au fil de coton. Seul le fil à broder a traversé l'étoffe, comme en témoignent nos observations du revers rendues possibles par l'absence de doublure [Fig. 26d] : cela est typique de la technique de couchure ottomane et s'explique par le fait que seul le fil de coton, enfilé dans l'aiguille, avait vocation à passer de l'envers à l'endroit, entraînant ainsi avec lui le fil métallique pour le positionner. L'observation du revers nous permet également de préciser que les points de fixation ont été réalisés au passé plat¹. Notons par ailleurs que la majorité des motifs sont lisérés de cannetilles frisées, voire sertis par un point de tige en cannetille frisée [Fig. 26e]. Compte tenu de tous ces éléments, nous pouvons affirmer que les motifs brodés d'or de l'*entari* **DMH1959.77.5** ont été réalisés selon la technique *dival*. Ce que confirme la confrontation visuelle avec le *Bindalli entari* SHM 17294-K.1051 conservé au Sadberk Hanım Museum et présenté par L. Görünür dans son ouvrage sur les costumes féminins datant de la fin de l'époque ottomane [Fig. 26f]². Précisons enfin que l'identification de ce cette technique était attendue sur ce genre de production puisque comme déjà évoqué précédemment³, la broderie de type *dival* était particulièrement utilisée dans l'ornementation des *entari*. Cela nous est confirmé par R. Taylor : « The formal and ceremonial women's robe made of velvet are covered in dival work creating the large patterns called bindalli, the thousand branch pattern⁴ ».

Quant à la broderie de type *zerduz* (application de cordonnet), elle a pu être identifiée pour la réalisation de certains motifs sur la veste **DMH1973.9.5** [Fig. 27a], le pantalon **DMH1897.63.1.3** [Fig. 27b] ainsi que les manteaux **DMH1897.63.1.2** [Fig. 27c], **DMH1989.32.2.4** [Fig. 27d] et **DMH2005.0.246** [Fig. 27e]. Sur ces costumes, on constate en effet que les motifs décoratifs ont été réalisés à la surface du tissu de fond par couchure de cordons et cordonnets métalliques, fixés par de petits points réguliers dissimulés le plus souvent dans le cordonnet. Une fois encore, la confrontation visuelle avec un item conservé au Sadberk Hanım Museum, le *Pirpiri kaftan* SHM 9008-K.357, permet de confirmer l'identification de la broderie de type *zerduz* [Fig. 27f]. Par ailleurs, soulignons que

¹ Communication personnelle de Marie Fourcade, brodeuse professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or du GRETA, le 20 mai 2019.

² GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 188-191.

³ Cf. même chapitre, p 34.

⁴ « Les robes officielles et cérémoniales des femmes en velours sont couvertes selon la technique dival, en créant de grands motifs appelés *bindalli*, le motif à mille branches » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 204.

l'occurrence de cette technique explique en partie le poids important de ces vêtements et la très grande régularité de leur décor.

3. Quelques éléments de passementerie

Sur les costumes étudiés, une partie des filés métalliques (*klaptan*) et cordonnets identifiés ont également été employés pour fabriquer divers articles de passementerie.

C'est ainsi que la coiffe **DMH1897.63.1.1** et le manteau **DMH1989.32.2.4** présentent tous deux des glands, l'un fait de filés [Fig.28a], l'autre de cordonnets [Fig.28b]. Le second semble avoir été monté sur une forme en coton ciré [Fig. 28c].

De la même manière, les soutaches des items **DMH1897.63.1.2**, **DMH1897.63.1.3**, **DMH1989.32.2.2**, **DMH1897.63.10.3**, **DMH1989.32.2.4** et **DMH2005.0.246** ont toutes été réalisées à partir de filés métalliques [Fig. 29a]. La soutache est un petit galon de passementerie qui offre une grande souplesse et permet l'obtention de toute sortes d'entrelacs et de motifs [Fig. 29b].

Un certain nombre de passementeries tressées sur corde réalisées à l'aide de filés métalliques ont également pu être repérées, notamment sur le manteau **DMH1897.63.1.2**, le pantalon **DMH1897.63.1.3** et la veste **DMH1897.63.10.3** [Fig. 30a]. La majorité affiche un motif de chevron qui vient orner les bords des costumes. En témoignent les clichés réalisés sur les objets **DMH1897.63.1.2**, **DMH1897.63.10.3**, **DMH1989.32.2.4** et **DMH2005.0.246** [Fig.30b].

Quant aux manteaux **DMH1897.63.1.2** et **DMH2005.0.246**, ils présentent tous deux un élément de corde tressée entourée d'un filé métallique [Fig.31].

Enfin, il convient également de mentionner les boutons de la veste **DMH1973.9.5**, du manteau **DMH1897.63.1.2** et du gilet **DMH1989.32.2.3** [Fig. 32]. Conformément à la tradition ottomane, ces boutons à la manufacture élaborée sont constitués d'un noyau de coton ou de laine sur lequel a été tissé à l'aiguille des filés et cordonnets métalliques¹. Tous sont agrémentés de petites perles de verre ou de corail. Ainsi, il semble que les boutons du gilet soient ornés de perles de verre, le cœur blanc de la perle écartant la possibilité du corail. Ici, les boutons sont décoratifs et ne sont pas destinés à permettre la fermeture des vêtements, les boutons fonctionnels étant généralement de plus petites tailles et accompagnés de boucles de cordon.

¹ WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *op.cit*, p 170.

Pour conclure sur les éléments de passementerie, notons que leur réalisation semble représenter un travail très long et délicat. En Tunisie, seules les femmes étaient habilitées à réaliser ce genre d'ouvrage¹. A cet égard, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il en était de même dans les Balkans et l'Empire ottoman, ce qui ferait ainsi des costumes brodés d'or une production relevant d'un travail commun entre brodeuses et brodeurs professionnels.

C) Considérations socio-économiques

1. Des filés métalliques de production semi-industrielle

Les observations menées sur les filés métalliques (*klaptan*) de notre corpus d'étude nous ont permis de mettre en évidence deux caractéristiques majeures : leur extrême régularité d'une part, tant dans la largeur que l'espacement des lames qui les composent et la présence de traces de laminage d'autre part [Fig. 33]. Eu égard à tous ces éléments, il semble que les filés métalliques utilisés dans les broderies d'or balkaniques étudiées soient de facture industrielle ou semi-industrielle. Cela semble d'autant plus plausible que l'âme textile qui les constitue est en coton et non en soie. A ce propos, R. Taylor écrit en effet :

In the second half of the nineteenth century [...] although there are examples of very fine embroideries being most meticulously made, the majority of embroidery to be found was semi-industrially produced; it was coarse and very often quite rudimentary in execution. Silk was often replaced by mercerized cotton [...]².

Ceci étant posé, il s'agit de s'interroger quant à la localisation de ces ateliers semi-industriels. Si peu de sources font référence aux lieux de production des filés métalliques dans les Balkans ou l'Empire ottoman, il semble néanmoins que des ateliers semi-industrialisés, spécialisés dans la confections d'uniformes brodés d'or, aient existés en Grèce. L'auteur R. Taylor précise ainsi :

Many of the uniforms for use by the Ottoman officials in the Balkans were made in the semi-industrialized ateliers of Yamina in Epirus. The maker of the uniform was the *terzi*, the workers in metal thread were the *sirmakesci*, and the workers in silk the *kazzazci*.

¹ *De soie et d'or : broderies du Maghreb*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe (juin-septembre 1996), Paris : Joël Cuénot, 1997, p 44.

² « Dans la seconde moitié du XIXe 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 [...]. » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 184.

These were among the most prestigious and most highly paid of all the craftsmen employed in the clothing trade¹.

Au vu de ces éléments, il paraît donc pertinent de supposer l'existence d'ateliers semi-industriels spécialisés dans la manufacture des filés métalliques à l'époque des Balkans ottomans. Des recherches restent à faire pour déterminer si ces ateliers étaient centralisés à Istanbul et dans les grands centres urbains d'Anatolie ou directement implantés sur le territoire balkanique.

2. Des ateliers urbains de broderie d'or

S'agissant de la localisation des ateliers de broderie d'or dans les Balkans, celle-ci est connue. Y. de Siké précise ainsi à propos des productions albanaises : « Elles [les broderies d'or] sont fabriquées dans les ateliers spécialisés des grands centres urbains ; Jannina, Scutari, et Skopje sont les plus réputés dans l'ouest balkanique² ». Quant à J. Gillow, il écrit : « Les ateliers de Gjirokastrë, de Berat et plus tard de la capitale, Tirana, produisaient des broderies de métal d'une extrême finesse, tandis que dans diverses régions, les tailleurs professionnels pratiquaient le point de cordonnet³ ».

De nombreuses questions restent néanmoins sans réponse concernant l'identité des brodeurs. Si ceux-ci semblent majoritairement avoir été des hommes professionnels, Marie-Hélène Guelton précisant que la broderie d'or grecque était un « travail réservé aux hommes organisés en ateliers⁴ », la participation des femmes n'est pas à exclure, notamment concernant l'exécution des articles de passementerie. En outre, des éléments restent à éclaircir quant à la confession des brodeurs d'or. Plusieurs auteurs, dont Diane Waller, attribuent en effet cet art aux artisans juifs, cette dernière écrivant : « In Greece, couched metal thread embroidery was undertaken by professional tailors, many of them Jewish, living in Skopje, Yanina (Joánnina), Thessaloniki and elsewhere⁵ ». En l'absence de sources complémentaires, il convient cependant de rester prudent.

¹ « Un bon nombre des uniformes à l'usage des autorités ottomanes dans les Balkans ont été confectionnés dans les ateliers semi-industrialisés de Yanina en Épire. Le fabricant de l'uniforme était le *terzi*, les ouvriers travaillant le fil de métal étaient les *sirmakesci*, et ceux travaillant la soie les *kazzazci*. Ils font partie des artisans les plus prestigieux et les mieux payés dans le commerce du vêtement. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*, p 45.

² *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *op.cit.*, p 48.

³ GILLOW, 2010, *op. cit.*, p 44.

⁴ FAUQUE, 2007, *op. cit.*, p 100.

⁵ « En Grèce, la broderie en fil de métal couché était confiée à des tailleurs professionnels, dont beaucoup étaient juifs, résidant à Skopje, Yanina, Thessalonique et ailleurs » [Traduction personnelle], in WALLER Diane, *Textiles from the Balkans*, Londres : British Museum Press, 2010, p 10.

D'autres questions restent également sans réponse, en particulier concernant le temps de travail nécessaire à la réalisation de ces costumes brodés d'or. Selon nous, seules des données d'archives pourraient y remédier¹.

3. Une production destinée à la bourgeoisie citadine

L'analyse matérielle et technique des costumes brodés d'or conservés au Mucem nous permet d'affirmer qu'il ne s'agissait pas d'une production destinée au sultan ou à la cour impériale implantée à Istanbul. L'aspect industriel des filés métalliques et l'absence de soie, ici remplacée par du coton, laissent en effet penser que c'était avant tout l'effet visuel qui était recherché plutôt que la préciosité des matériaux². En outre, on sait que la soie était une matière première accessible dans les Balkans, évacuant de fait l'argument des difficultés d'approvisionnement pour expliquer sa quasi-inexistence dans les costumes étudiés. Ainsi, plus qu'une production destinée aux hautes sphères du Palais, il semble que les costumes de notre corpus d'étude aient cherché à les imiter, appuyant la thèse de broderies d'or réalisées pour la nouvelle élite sociale de l'Empire, avant tout urbaine. C'est notamment ce qu'affirme S. B. Krody :

The swelling number of newly wealthy and educated bureaucrats in this later period were eager to follow the lead of the Palace. They wanted to imitate everything the Palace used and were willing to pay any sum to the craftsmen who could replicate Palace work. Many richly embroidered textiles, as well as other art objects, found new places, not in the Palace treasury, but in private houses in Istanbul and large city centers like Bursa, Izmir, Cairo, and Damascus³.

Dans ce jeu d'imitation, il semble que ce soit la quantité de fils métalliques utilisés plutôt que leur qualité qui était à même de déterminer la valeur de la broderie, expliquant la surenchère décorative observée sur les items étudiés.

¹ Nous nous sommes renseignée à ce sujet auprès de Marie Fourcade, brodeuse d'or professionnelle responsable de l'atelier d'initiation à la broderie d'or dispensé par le GRETA. Cette dernière nous a toutefois expliqué qu'il était très difficile, voire impossible, de statuer sur ce type de question. En effet, encore aujourd'hui, de très grandes variations existent d'un brodeur d'or professionnel à l'autre concernant la vitesse d'exécution du travail.

² L'omniprésence des éléments de passementerie va également dans ce sens.

³ « 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, non dans le trésor du Palais mais dans les maisons privées d'Istanbul et des grands centres urbains comme Bursa, Izmir, Le Caire, et Damas. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 53.

Reste à connaître le contexte d'acquisition de ces broderies d'or destinées à la bourgeoisie citadine de l'Empire. Deux possibilités se dégagent. La première est celle de la commande directe auprès d'ateliers spécialisés, comme le montrent les propos de D. Waller :

In nineteenth-century Serbia and Kosovo, and in Bulgarian towns like Kotel and Kovprivchitsa, where many rich families were based, urban costume was usually made out of silk, velvet and fine linen, embroidered with silk or gold and silver thread, with jackets trimmed with fur. These costumes were often specially commissioned and made by tailors¹.

Quant à la seconde voie d'acquisition, il semblerait que l'élite sociale de l'Empire se soit approvisionnée dans les bazars des grands centres urbains, notamment ceux de la capitale, où des vêtements prêts à l'emploi, notamment des *entari* de velours brodés d'or, étaient disponibles dès le XIXe siècle².

¹ « Au XIXe 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 de lin de qualité, brodé avec des fils d'or et d'argent, avec des vestes garnies de fourrure. Ces costumes étaient souvent spécialement commandés et fabriqués par des couturiers/tailleurs » [Traduction personnelle], in WALLER, 2010, *op.cit.*, p 13.

² GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 24.

CHAPITRE II : DOCUMENTATION DU CORPUS D'ETUDE

L'analyse technique des pièces étudiées ayant été menée, il s'agit à présent de les documenter plus largement, tant du point de vue de leur histoire muséale que contextuelle. Cette phase de recherche est un prérequis nécessaire avant que toute réflexion sur les transferts culturels puisse être conduite. Un objet, quel qu'il soit, ne peut en effet se résumer à ses matériaux constitutifs et à la manière dont ils ont été mis en œuvre, en d'autres termes, à sa matérialité propre. Il s'insère dans un contexte historique, géographique et culturel qui détermine sa signification. A ce titre, il est donc primordial, avant de mener une étude approfondie des phénomènes culturels ayant traversé la région balkanique durant l'époque ottomane¹, de posséder une connaissance complète des pièces étudiées, tant concernant leur matérialité² que leur contexte de production et d'utilisation³.

I. Histoire des collections

A) Intérêt du corpus d'étude

Au regard de l'histoire des collections de costumes balkaniques, notre corpus d'étude présente un double intérêt. Il a en effet la particularité de réunir, au sein du même ensemble, des items relevant des plus anciennes collections françaises concernées par ce domaine, de même que les acquisitions « historiques » les plus récentes, comme le prouvent les numéros d'inventaire des items étudiés, ceux-ci s'échelonnant de « DMH1897. » à « DMH1989. ». De cette façon, c'est la quasi-totalité de l'histoire des collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro et du Musée de l'Homme qui se trouve couverte par ce corpus. En témoigne l'histoire institutionnelle de ces deux musées. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro a été fondé en 1878 pour réunir les objets ethnographiques jusqu'alors disséminés dans les différents musées parisiens. Après avoir connu un second souffle dans les années 1928-1937, l'institution ferme ses portes, remplacée par le Musée de l'Homme. Ses collections sont donc

¹ Cf. Chapitre III.

² Cf. Chapitre I.

³ Cf. Chapitre II.

passées sous la tutelle successive du Musée de l'Homme à partir de 1938, puis du Mucem en 2005, qui conserve depuis cette date le dépôt des collections du Musée de l'Homme¹.

Par ailleurs, malgré la taille réduite de notre corpus d'étude (treize objets), il convient de souligner l'immensité de la collection de broderies d'or balkaniques du Mucem. Dès lors, il s'agit de s'interroger sur les motivations qui ont conduit à une telle activité de collectionnisme, plusieurs missions ethnographiques ayant été menées dans la région en l'espace de quelques décennies². Cette intensité de recherche sur le terrain étant consécutive de la chute de l'Empire ottoman dans la péninsule, il y a fort à parier que l'enjeu de telles missions était avant tout de procéder à une ethnographie de sauvetage. L'indépendance des nouveaux états balkaniques s'est en effet traduite par une vaste politique vestimentaire, comme le montrent les propos de Y. de Siké :

Dans ce contexte, le port ou la conservation des costumes populaires semblait un anachronisme. Dans une première phase, on se débarrassait « des vieux habits », associés à un passé qu'on souhaitait effacer de la mémoire. [...]. La politique officielle des nouveaux Etats balkaniques visait à l'idéal d'une ethnogenèse remontant les siècles, ignorant le peuple et souvent les réalités historiques³.

De plus, dès la fin du XIXe siècle, la mode européenne s'impose partout, si bien que les riches individus balkaniques délaissent progressivement les costumes brodés d'or au profit de vêtements de style européen⁴.

Parallèlement à cette ethnographie de sauvetage, une pratique de collectionnisme amateur s'est développée à l'égard des costumes en broderie d'or des Balkans. Jacques d'Aumale (1886-1979) en constitue l'une des figures les plus emblématiques. Il est d'ailleurs le collecteur de cinq des treize objets de notre corpus d'étude⁵.

¹ Dont les collections ethnographiques ont été réparties entre le Mucem et le musée du quai Branly-Jacques Chirac.

² Missions de René Bénézech en 1938 et 1946, mission Monique de Fontanès en 1966, mission Yvonne de Siké en 1978, etc. [Communication personnelle de Marine Zveguinzoff, chargée des collections et de recherche au pôle « Corps, apparence et sexualité » du Mucem, le 14 janvier 2019].

³ *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *op.cit.*, p 21.

⁴ GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 26.

⁵ A savoir : **DMH1989.32.2.2**, **DMH1989.32.2.3**, **DMH1989.32.2.4**, **DMH1989.32.3** et **DMH1989.32.11.4.1-2**.

B) La collection d'Aumale¹

1. Personnalité de Jacques d'Aumale

Armand Marie Jacques d'Aumale est le fils cadet d'Ernest, comte d'Aumale, et d'Elisabeth Morillot. Il naît à Abbeville le 4 octobre 1886 et décède à Menton le 29 janvier 1979. Son goût pour l'histoire et ses désirs de voyage l'ont porté vers une carrière diplomatique et consulaire après des études à l'École des Sciences Politiques et en faculté de droit². En avril 1913, il occupe son premier poste en tant qu'élève-consul affecté au bureau d'ordre de la Direction Politique³. Après seulement quelques mois de service, il a l'occasion de porter les valises diplomatiques à Saint-Petersbourg en mai 1913 et à Constantinople en mai 1914⁴, constituant ainsi son premier contact avec le monde oriental encore empreint de la tradition ottomane. En 1928, il est nommé consul général en Palestine et Transjordanie. C'est lors de ce séjour de dix années que J. d'Aumale développa sa collection.

2. Sa démarche de collectionneur

J. d'Aumale achète les premiers éléments de sa collection au cours de sa première mission diplomatique à Constantinople. Il écrit ainsi : « Derrière la mosquée de la Valideh, le bazar me happait ; [...] les Juifs et les Arméniens se précipitaient sur les nouveaux venus ; ils me vendirent ma première broderie de Boukhara et mon premier costume turc [...] en ce mois de mai 1914 [...] »⁵. Au cours de ses voyages, commerçants et antiquaires prirent rapidement l'habitude de lui soumettre à l'achat des costumes datant de la domination ottomane : « Nous fîmes encore quelques tours dans le bazar, de boutique en boutique, soit chez Asfar et Sarkis, les grands antiquaires qui gardaient dans leurs coffres de somptueuses pièces de gilets persans, soit au souk des Grecs [...] »⁶. Si ce témoignage de même que le projet de parution de l'ouvrage *Voix des quatre vents : souvenirs de Colombie, du Venezuela, de Turquie, de Hongrie, de Roumanie*⁷ attestent du fait que J. d'Aumale ait voyagé dans les Balkans, le trait

¹ Les costumes provenant des Balkans ne représentent qu'une partie de la collection d'Aumale, les objets collectés au Proche-Orient, en Afrique, en Asie et en Amérique étant conservés au musée du quai Branly-Jacques Chirac.

² AUMALE Jaques d', *Voix de l'Orient : souvenirs d'un diplomate*, Montréal : Dussault et Péladeau, 1945, p 23.

³ *Ibid.*, p 30.

⁴ *Ibid.*, p 31.

⁵ *Ibid.*, p 36.

⁶ *Ibid.*, p 293.

⁷ *Ibid.*

caractéristique de cette partie de la collection est une certaine imprécision concernant la provenance des costumes, tant concernant le lieu d'acquisition que celui de fabrication ou d'utilisation. Il en va de même concernant le milieu socio-culturel dans lequel ces derniers avaient une pertinence sémiotique. Y. de Siké précise ainsi :

Il serait cependant juste de souligner que ces pièces ont été rarement acquises sur le terrain, mais qu'elles étaient, le plus souvent, achetées ou reçues en cadeau lors du séjour du couple d'Aumale à Constantinople. Les informations qui figurent sur les fiches établies par Monsieur d'Aumale sont celles données par les donateurs ou les vendeurs constantinopolitains, insuffisamment renseignés sur la marchandise. Par ailleurs, le point de départ pour la constitution de la collection n'était certainement pas une recherche ethnologique, mais un mélange de curiosité, d'étonnement devant les richesses vestimentaires, et finalement ce goût de collectionneur se développe au fur et à mesure que les acquisitions s'amplifient¹.

Compte tenu de ces éléments, un effort de documentation contextuelle des pièces du corpus apparaît d'autant plus pertinent.

II. Présentation de l'industrie des costumes en broderie d'or des Balkans

Les éléments de contexte muséaux et de collecte à notre disposition ayant été posés, il s'agit à présent de fournir un vaste panorama des costumes brodés d'or portés dans les Balkans, en les replaçant dans leur contexte social et historique.

A) Remise en contexte général : cadre géographique, historique et culturel

1. Cadre géographique : les Balkans

1.1 Terminologie

Le terme même de « Balkans » a une histoire puisqu'il vient du nom d'une montagne de Bulgarie, la Stara Planina, que les premiers musulmans implantés sur le territoire ont désigné sous le vocable persan « *Kodza Balkan* »². Notons néanmoins que l'appellation Balkans est une création de l'histoire plus que de la géographie. Dans la terminologie du XIXe siècle, les

¹ *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *op.cit.*, p 15-16.

² DERENS Jean-Arnault, GESLIN Laurent, *Comprendre les Balkans : histoire, sociétés, perspectives*, Paris : Non lieu, 2007, p 8.

Balkans s'identifient en effet avec la partie européenne de l'Empire ottoman, aussi qualifiée de Turquie d'Europe et de Roumélie. Le géographe allemand Johan August Zeune (1778-1853) fut le premier, en 1808, à employer l'expression de « *Balkanhalbinsel* », soit péninsule balkanique, pour désigner cette région¹. On a ensuite appliqué par commodité le terme « Balkans » aux territoires qui se trouvent entre l'Autriche et la Grèce.

Au cours du XIXe siècle, l'expression s'est vue agréger une lourde charge idéologique. Alors que l'Empire ottoman se délitait peu à peu, les crises balkaniques liées à l'émergence de nouveaux nationalismes se sont faites de plus en plus violentes. L'appellation « Balkans » est alors devenue, dans l'esprit commun, synonyme de complexité nationale, de conflits sans fin, d'éclatement et de morcellement. En témoigne la charge sémiotique actuelle conférée à l'expression « balkanisation ».

Ceci étant, il est aisé de comprendre que le concept de « Balkans » est idéologique avant d'être géographique, ce qui occasionne par ailleurs de nombreuses confusions dans la définition géographique de la région.

1.2 Une absence de définition géographique rigoureuse

Tout l'enjeu est en effet de statuer sur les délimitations géographiques de cette région [Fig. 2]. Certains ont essayé de s'appuyer sur les frontières naturelles que sont les mers et les montagnes pour délimiter la péninsule balkanique. Celle-ci se retrouve dès lors comprise entre les mers Adriatique et Égée et limitée au nord par les Alpes et le Danube ainsi que son affluent le Save. Cette définition géographique, la plus répandue, correspond à ce que Jean-Arnault Derens (1968-) et Laurent Geslin qualifient de « Balkans occidentaux » et comprend la Croatie, la Bosnie-Herzégovine, le Monténégro, la Serbie, le Kosovo, la Macédoine et l'Albanie. L'inconvénient de cette proposition est toutefois d'écarter la Roumanie et la Bulgarie, alors que cette dernière assume clairement son identité balkanique². En outre, les considérations historiques relatives à notre sujet d'étude nous incitent à y joindre les régions situées plus au nord. Durant un demi-millénaire, du XIVE au XIXe siècle, la quasi-totalité de la péninsule a en effet été soumise à la domination ottomane. Celle-ci ne s'est pas arrêtée aux frontières citées ci-dessus mais s'est étendue sur une large partie de la Roumanie actuelle, en Valachie et en Moldavie, qui constituaient des principautés vassales. L'Empire a ainsi profondément marqué la vie matérielle et culturelle de ces régions, qui présentent dès lors des

¹ *Ibid.*

² Là où à l'inverse, certains pays compris dans cet espace comme la Slovénie ou la Croatie rejettent cette identité et se réclament davantage d'Europe centrale. In *Ibid.*

caractéristiques communes permettant de les réunir sous une même aire culturelle. De la même manière, il convient d'écarter de cette définition la partie européenne de la Turquie, pourtant comprise dans les frontières naturelles de la péninsule balkanique puisque située à l'extrême angle sud-est de la région. Ce territoire comprend en effet la ville d'Istanbul, ancienne capitale de l'Empire, si bien que du point de vue de la géographie humaine, il ne peut être séparé de la Turquie d'Asie.

Dans un souci de précision, notons que selon Paul Garde (1926-)¹, les pays qualifiés de balkaniques à la veille de la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire au moment de la chute définitive de l'Empire dans la péninsule, correspondent à : l'Albanie, la Bulgarie, la Grèce, le Monténégro, la Roumanie et la Serbie, auxquels il convient d'ajouter la Bosnie, ex-province ottomane alors annexée à l'Empire des Habsbourg². C'est cette configuration que nous avons choisie comme cadre géographique pour ancrer notre corpus d'étude, celle-ci nous semblant associer au mieux logique géographique et considérations historiques, le tout dans un souci de cohérence culturelle que nous pourrions qualifier de « Balkans ottomans ». Soulignons toutefois que la définition proposée n'a pas de valeur ontologique et n'implique en aucun cas l'affirmation que tel pays est balkanique ou que tel autre ne l'est pas : il s'agit avant tout d'un positionnement pragmatique visant à replacer notre corpus d'étude dans le contexte géographique le plus pertinent et rigoureux possible.

1.3 Une configuration géopolitique récente datant du XXe siècle

Dans le cadre de notre étude, il convient également de préciser que les pays balkaniques dont relèvent les items de notre corpus ont acquis leur physionomie actuelle très récemment, en 1923, à la suite du traité de Lausanne. De très vastes bouleversements idéologiques, politiques, historiques et par là même géographiques, ont ainsi impacté la région au tournant du XXe siècle, ce qui explique parfois le flottement quant à la provenance des costumes produits et/ou collectés à cette période.

¹ GARDE Paul, *Les Balkans : héritages et évolutions*, Paris : Flammarion, 2010 (4^{ème} éd. remaniée et augmentée), p 10.

² De manière concomitante à l'Empire ottoman, cette puissance a dominé la grande majorité des pays d'Europe centrale, tels que la Slovénie, la Croatie du Nord et la Transylvanie.

2. Cadre historique et politique : la domination ottomane (XIV-XXe siècles)

Parce que l'aire culturelle des Balkans s'est trouvée sous domination ottomane du XIVe siècle au XIXe siècle, voire XXe pour les pays tels que l'Albanie, la Macédoine et le Kosovo, il convenait de revenir sur les principaux aspects historiques et politiques caractérisant la relation entretenue par cette grande puissance culturelle avec le territoire balkanique.

2.1 La conquête ottomane des Balkans, province centrale de l'Empire

Le terme « Ottoman » est la traduction européenne du terme turc « Osmanli » qui signifie « descendant de la maison d'Osman », du nom du fondateur de la dynastie apparue au XIIIe siècle de notre ère. Celle-ci était installée dans le nord-ouest de l'Anatolie, à la frontière de ce qui était alors l'Empire byzantin. Cela a son importance puisque selon les auteurs E. Wayland Barber et B. Belle Sloan, c'est sur invitation des souverains byzantins que les Ottomans auraient traversé la chaîne des Dardanelles et la mer de Marmara jusqu'en Europe¹. Profitant de l'autorité byzantine affaiblie et des conflits locaux avec les Balkans², ils auraient alors conquis la région balkanique.

La conquête des Balkans par les Ottomans s'est étendue du début du règne de Murâd Ier, vers 1360, jusqu'à la mort de Mehmed II (1432-1481) à la fin du XVe siècle³. Elle s'est faite en deux étapes : une première pendant laquelle la région était considérée comme vassale de l'Empire, ce qui s'est traduit par le transfert de la capitale de Bursa à Edirne en 1365 [Fig. 2] ; une seconde où le territoire balkanique est devenu une province à part entière, allant même jusqu'à être considérée comme la province centrale de l'Empire aux côtés de l'Anatolie. Traditionnellement, ce tournant est attribué à la bataille du Kosovo⁴ en 1389, qui marque la fin de la résistance substantielle balkanique à la domination ottomane. Cette conquête à double vitesse est particulièrement perceptible à travers l'histoire de la ville d'Istanbul. Georges Castellan précise ainsi : « L'exemple le plus illustre est celui de Byzance elle-même, dont le basileus fut vassal du sultan dès 1372, avant de disparaître avec son État, en 1453⁵ ». Ainsi, en un peu plus d'un siècle, c'est l'ensemble des Balkans qui est tombé sous la domination ottomane : la Serbie en 1459 après la chute du despotat des Brankovic, la Bosnie en 1463, l'Albanie en 1469, etc.

¹ WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *op.cit.*, p 145.

² Les souverains byzantins combattaient alors les Bulgares et les Serbes en Thrace.

³ CASTELLAN Georges, *Histoire des Balkans : XIVe - XXe siècles*, Paris : Fayard, 1991 (éd. augmentée), p 61.

⁴ Dite aussi bataille du Champ des Merles.

⁵ *Ibid.*

2.2 Le système administratif

Le système administratif ottoman était centralisé et incarné par la personne du sultan à sa tête. Venait ensuite le grand vizir qui, comme le sultan, disposait d'un pouvoir absolu et était chargé à ce titre de superviser la bonne organisation du gouvernement central. Sous sa tutelle se déployait un ensemble de vizirs nommés par l'entourage du sultan qui, de cette manière, était capable de garder le contrôle sur tout ce qui se passait dans son empire. Les vizirs avaient pour mission de superviser l'armée et les gouvernements de province. Le système ottoman était en effet divisé en circonscriptions administratives appelées *sandjak bey*¹. Ainsi, le même schéma se répétait ensuite à l'échelon du *sandjak*, tant et si bien que le gouvernement provincial peut être considéré comme une version miniature du gouvernement central. De ce fait, la gouvernance y était assurée, en lieu et place du sultan, par les vizirs précédemment évoqués, que l'on nomme également *beylerbey*². S'agissant de la province des Balkans, J.-A. Derens et L. Geslin écrivent ainsi : « A la tête de tous les *sandjaks* de Roumélie était nommé un *beylerbey* qui portait le titre honorifique de pacha³ ». L'une des principales fonctions des *beylerbey* était de superviser le bon recouvrement des taxes⁴. Notons par ailleurs que ces postes à responsabilités pouvaient être investis par des individus issus des régions conquises par l'Empire. En témoignent les propos de Marianne Ellis et Jennifer Wearden : « Au XVIIIe siècle, des grecs sont devenus les interprètes en chef dans le bureau du grand vizir et ont aussi été gouverneurs de deux provinces roumaines, la Valachie et la Moldavie⁵ ».

2.3 Les crises balkaniques

Ces phénomènes d'ampleur historico-politique se sont déroulés à la fin du XIXe siècle avec l'émergence des nationalismes balkaniques et marquent la fin de la domination ottomane dans les Balkans. Précisons toutefois que les premiers mouvements nationaux sont apparus dès le début du siècle, avec les insurrections de Grèce et de Serbie. En effet, peu après le soulèvement serbe de 1804, une insurrection a éclaté en Grèce, conduisant à une guerre d'indépendance qui s'est conclue par la signature du Traité de Londres en 1830, reconnaissant

¹ Dits aussi tout simplement *sandjaks*. In DERENS et GESLIN, 2007, *op.cit.*, p 28.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Trois types de taxe peuvent être relevés : les taxes agricoles ; les taxes appliquées aux biens et services, y compris la production industrielle des broderies, aux biens importés et aux biens vendus sur les marchés ; les taxes personnelles réservées aux individus de confession non-musulmane. In ELLIS Marianne, WEARDEN Jennifer, *Ottoman embroidery*, Londres : Victoria and Albert Museum, 2001, p 8.

⁵ *Ibid.*

l'émancipation du pays. Ces événements peuvent être interprétés comme les prototypes de la cristallisation des nationalismes qui s'est opérée à la fin du XIXe siècle. Ainsi, en 1878, à la suite du Traité de Berlin, la Roumanie, la Serbie et le Monténégro se libèrent du joug ottoman pour former des états indépendants. Dans le même temps, la Bosnie-Herzégovine se retrouve occupée militairement par l'Empire des Habsbourg, tandis que l'île de Chypre est cédée à l'Angleterre et que les provinces de Kars et d'Ardaham sont annexées à la Russie. L'Empire ottoman subit ensuite de nouvelles pertes territoriales puisque à partir de 1881 la Thessalie et une partie de l'Épire sont attribuées à la Grèce. Au tournant du XXe siècle, seuls le Kosovo, la Macédoine et l'Albanie étaient encore sous domination ottomane. Cela prit fin à la suite des guerres balkaniques qui éclatèrent en 1912.

3. Cadre culturel

3.1 Une myriade de peuples

Avant même la conquête ottomane, les Balkans se caractérisaient déjà par une véritable myriade de peuples, héritage culturel des implantations successives des Slaves et de l'Empire byzantin¹. Cela se traduit notamment d'un point de vue linguistique. La majorité de la population des Balkans se scinde en effet en quatre groupes linguistiques correspondant plus ou moins aux ethnies dominantes dans la péninsule. Du sud au nord on relève ainsi les Grecs, les Albanais, les Slaves, et les Latins représentés par les Roumains [Fig. 34]. Toutefois, la variété linguistique ne saurait refléter l'immense diversité ethnique des Balkans, comme le montrent les propos de P. Garde concernant les slavophones de la péninsule :

Les Slaves, historiquement les derniers venus, sont [...] les plus nombreux et occupent une longue bande centrale coupant la péninsule du nord-ouest au sud-est, des Alpes à la mer Noire. Ils englobent sept peuples : les Slovènes, les Croates, les Bosniaques, les Monténégrins, les Serbes, les Macédoniens et les Bulgares [...]².

3.2 Une mosaïque de communautés religieuses

¹ Nous détaillerons cet aspect dans la suite de ce travail, cf. Chapitre III, p 89.

² GARDE, 2010, *op. cit.*, p 23.

L'importance de l'islam dans les Balkans durant la période d'occupation ottomane n'est pas à négliger. Toutefois, il convient de revenir sur deux idées reçues concernant l'islamisation de la péninsule : la première consiste à penser que l'islam a été introduit sur le territoire par les conquérants ottomans, là où des occurrences peuvent être relevées dès le Moyen-Âge ; la seconde est de croire que les populations musulmanes étaient majoritaires au sein de la région balkanique.

Dès la fin du Moyen Age, la religion musulmane s'implante un peu partout dans les Balkans, touchant particulièrement la Bosnie, l'Albanie, la Bulgarie, la Grèce et la Serbie. Il faut néanmoins admettre que la conquête ottomane a accéléré le processus d'islamisation. A cet égard, les statistiques de recensement datant de la fin du XVe et du début du XVIe siècles dans ces régions sont éloquentes. Daniel Panzac (1933-2012) précise ainsi qu'en 1489, la Bosnie comptait 18% de musulmans, contre 46% en 1520¹.

Concernant la démographie musulmane dans les Balkans, les propos d'Alexandre Toumarkine sont d'une importance capitale. Selon lui, on peut en effet estimer que « l'Empire compte, dans la décennie 1870, 26,6 millions de sujets (dont 69% de musulmans) et que les territoires européens, sur une population totale de 10,15 millions comptent 43% de musulmans, soit 4,36 millions² ». L'auteur précise aussi que les plus grandes concentrations de musulmans dans les Balkans se trouvent en Albanie et en Bosnie³. Ainsi, bien que majoritaires dans l'aire ottomane, les musulmans constituent une minorité confessionnelle sur le territoire balkanique. L'inversion de ce rapport de force s'explique en partie par la très grande diversité confessionnelle qui caractérise la péninsule.

Cette diversité s'est vue conservée durant la période d'occupation par la relative tolérance de l'Empire à l'égard des communautés religieuses non-musulmanes présentes dans les régions conquises. Conformément à la tradition de l'islam qui reconnaît les autres « religions du Livre », soit le judaïsme et le christianisme, l'Empire ottoman n'a pas cherché à imposer de conversion systématique. Cette tolérance restait néanmoins très encadrée, ce qui s'est notamment traduit par la mise en place d'un système de taxe et d'administration spécifique. Les juifs et les chrétiens de l'Empire, nombreux dans les Balkans, bénéficiaient en effet du

¹ PANZAC Daniel (dir.), « Les Balkans à l'époque ottomane », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°66, Aix-en-Provence : Edisud, 1992, p 13.

² TOUMARKINE Alexandre, *Les migrations des populations musulmanes balkaniques en Anatolie*, Collection « Cahiers du Bosphore », Istanbul : éditions Isis, 1995, p 10.

³ *Ibid.*, p 14-15.

statut de *zimmi*, c'est-à-dire de « protégés du sultan »¹. En échange de cette protection, ils devaient s'acquitter de certains impôts spécifiques. De même, il convient de garder à l'esprit que derrière cette apparente liberté confessionnelle, chaque individu de l'Empire était avant tout sujet de la loi islamique. Ainsi, les communautés religieuses non-musulmanes étaient organisées en *millet*, des communautés ethnico-religieuses semi-autonomes qui servaient d'intermédiaire entre les individus et le pouvoir central. Le *millet* s'auto-administrait sous la responsabilité de sa hiérarchie religieuse.

C'est donc au regard de ces éléments contextuels, tant géographiques, historiques, politiques que culturels, qu'il convient d'appréhender les costumes brodés d'or conservés au Mucem.

B) Des costumes de cérémonie

1. Mariage et occasions spéciales

La richesse des costumes conservés s'exprime par la préciosité des tissus de fond employés et par la qualité des broderies d'or qui les décorent. A cet égard, il convient par exemple de souligner l'utilisation de fourrure sur le manteau **DMH1989.32.3** ou de velours délicatement brodé pour l'*entari* **DMH1959.77.5** et la veste **DMH1973.9.5**. A cela s'ajoute également l'effet de surenchère décorative du gilet **DMH1989.32.2.3** ou des manteaux **DMH1897.63.1.2**, **DMH1989.32.2.3** et **DMH2005.0.246**. Il est clair que de tels items n'étaient pas destinés à être portés quotidiennement. Le poids de ces productions constitue à ce titre un argument supplémentaire : le gilet **DMH1989.32.2.3** est tellement lourd 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 le prestige social du porteur lors d'occasions spéciales et de rites de passage. On sait notamment que les plus beaux costumes étaient destinés aux cérémonies de mariage², cet événement permettant à la mariée de montrer soit sa richesse (dans le cas d'un costume acquis expressément pour l'occasion), soit ses compétences de brodeuse (lorsqu'il

¹ DERENS et GESLIN, 2007, *op.cit.*, p 29.

² BOURDAIS et GOSTELOW, 1978, *op. cit.*, p 151 ; *Noces tissées, noces brodées : parures et costumes féminins de Tunisie*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (mars-juillet 1995), Meudon : J. Cuénot, 1995, p 67.

était le résultat de plusieurs années de labeur personnel)¹. En outre, comme les mariages ottomans duraient une semaine, la mariée était amenée à paraître devant ses invités dans différentes tenues, pouvant dès lors expliquer la variété typologique des vêtements du corpus étudié. Enfin, comme les costumes de mariage étaient faits de tissus coûteux et richement brodés, ils étaient souvent conservés avec le plus grand soin, si bien qu'ils nous sont parvenus en plus grand nombre que les vêtements portés au quotidien. C'est ce dont témoigne l'observation attentive des items conservés au Mucem. En effet, malgré quelques traces d'usure, telles que l'oxydation importante des fils métalliques au dos de l'*entari* **DMH1959.77.5** [Fig. 35a] ou les marques de salissure au niveau de la doublure de la veste **DMH1973.9.5** [Fig. 35b], l'ensemble des costumes est en très bon état. Ainsi, bien qu'ils aient été portés, ces costumes ne semblent pas avoir fait l'objet d'un usage quotidien. Cela est d'autant plus plausible lorsque l'on sait que les vêtements, après avoir été étreints pour la cérémonie de mariage, étaient ensuite uniquement portés lors des grands événements de la vie sociale². Enfin, soulignons que des traces de réparation ont été relevées sur plusieurs des costumes analysés [Fig. 36]. Deux hypothèses peuvent être formulées à cet égard : la première est d'y voir des marques de réparation datant de la phase d'utilisation de la pièce, ce qui témoignerait d'un fort attachement vis-à-vis d'elle, allant dans le sens d'un costume qui aurait été porté lors des moments importants du cycle de la vie ; la seconde consiste à y reconnaître les signes d'une restauration, probablement effectuée par le collectionneur. Quoiqu'il en soit, il ne fait aucun doute que les costumes brodés d'or constituant notre corpus d'étude sont des vêtements de cérémonie, et très probablement des vêtements mariage.

2. Les typologies de vêtement

Avant toute chose, précisons quelques conventions terminologiques. Si des différences d'appellations peuvent déjà être observables dans le lexique français, « 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. Conformément à la position que nous avons adoptée pour qualifier les typologies de fils et de techniques identifiées dans le domaine de la broderie d'or balkanique³, nous avons fait le

¹ KRODY, 2000, *op. cit.*, p 11.

² *Noces tissées, noces brodées*, 1995, *loc.cit.*, p 67.

³ Cf. Chapitre I, p 44.

choix de privilégier, lorsqu'elle était connue, la dénomination balkanique¹, suivie entre parenthèse de ses équivalents turcs et français.

Par contraste avec la tradition vestimentaire occidentale qui fait l'éloge des vêtements « sur mesure » adaptés à la morphologie du porteur, la particularité des costumes balkaniques et ottomans, masculins ou féminins, réside dans la superposition de plusieurs épaisseurs et typologies de vêtement. De ce fait, l'effet décoratif ne résulte pas tant de la coupe mais des jeux de motifs et de couleurs entre les différentes couches du costume². Une telle approche vestimentaire explique également l'importance des éléments de passementerie dans les ouvrages brodés d'or, ce mode d'ornementation rigide et dense permettant de souligner plus efficacement les contours du vêtement.

Cette conception trouve ses origines dans le nomadisme des peuples turcs et balkaniques. En effet, ce style vestimentaire était adapté à la vie cavalière en mouvement et aux aléas climatiques puisque chaque couche pouvait être retirée ou ajoutée selon les besoins. Charlotte Jirousek écrit à ce propos :

The fundamental garments for both men and women were loose trousers, most suitable for riding, with front opening coats and vests or jackets. The coats, jackets, and vests could be layered over a shirt for warmth. They had the advantage over closed tunics in that they could be removed easily a layer at a time as needed, even when on horseback³.

Cette habitude s'est ensuite maintenue, malgré l'évolution vers des modes de vie plus sédentaires. Le port de nombreuses couches de vêtements est ainsi devenu une caractéristique du costume de cérémonie ou de fête, permettant au porteur de créer, par contraste de motifs, de couleurs et de matériaux, des effets somptueux, signes de richesse et de statut social élevé⁴.

¹ Pour cela, nous nous baserons essentiellement sur les informations recueillies auprès de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade.

² GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 16-17.

³ « Les vêtements de base, pour les hommes comme pour les femmes, étaient des pantalons amples, particulièrement adaptés à la chevauchée, avec des manteaux et des vestes ou vestons dont l'ouverture se faisait à l'avant. Les manteaux, vestes et gilets pouvaient être superposés sur une chemise pour plus de chaleur. Ils avaient l'avantage, par rapport aux tuniques fermées, d'être facilement retirables, une couche à la fois et même à cheval. » [Traduction personnelle], in JIROUSEK Charlotte, « Ottoman Influence in Western Dress », in FAROQHI S. et NEUMANN C., *Ottoman Costumes: From Textile to Identity*, Istanbul : Eren Publishing, 2005.

⁴ *Ibid.*

Parmi les catégories de vêtements fréquemment rencontrées dans les costumes de mariage balkaniques, il convient de distinguer le *dzube*¹ (*pirpiri*², manteau), l'*anterija*³ (*entari*, robe-manteau), le *cepken* (veste), le *yelek*⁴ (gilet) et le *salvar*⁵ (pantalon).

Le *dzube*, typologie dont relèvent les objets **DMH1897.63.1.2**, **DMH1989.32.2.4** et **DMH2005.0.246**, 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 Balkans⁶. Les corsages des *dzube* sont souvent bien ajustés, tandis que la jupe du manteau est presque circulaire. Ils sont réalisés en tissus épais, comme le drap ou le velours, et richement décorés selon la technique *zerduz* (application de cordonnet à l'aiguille), lorsqu'il s'agit de cordonnets métalliques, ou *anavata*, lorsque ces derniers sont en matière textile. Généralement, la broderie est extrêmement dense et couvre presque toute la surface du vêtement, comme cela est le cas pour les items du Mucem.

L'*anterija* est un terme général désignant une robe longue généralement constituée d'une seule pièce et portée par-dessus des sous-vêtements⁷. Les plus anciens exemples qui nous sont parvenus ont été découverts dans des tumuli de Pazyryk, datant du Ve siècle avant notre ère, et dont la coupe rappelle fortement celle des *anterija* portés par les ottomans environ mille ans plus tard⁸. A partir du XIXe siècle, l'*anterija* a commencé à se diversifier, tant et si bien que de nombreuses typologies de robes étaient connues sous ce nom dans les Balkans. A partir de cette période, la version traditionnelle ouverte sur le devant s'est ainsi vue remplacée par des prototypes complètement fermés. C'est notamment le cas de l'item **DMH1959.77.5**, qui relève plus précisément de la catégorie des *bindalli anterija* (*bindalli entari*). Il s'agit en effet d'une robe de velours de couleur prune, brodée de fils métalliques selon la technique *dival* et présentant de fait des motifs floraux en relief. Le *bindalli anterija* était l'*anterija* le plus cher et le plus richement décoré qu'une femme pouvait porter, à l'occasion de mariages

¹ Terme employé dans les Balkans. Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

² Terme turc-ottoman.

³ Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

⁴ Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

⁵ Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

⁶ GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 49-50.

⁷ *Ibid.*, p 295.

⁸ *Ibid.*, p 11.

ou d'événements particuliers. Selon L. Görünür, il était conservé après le mariage pour des raisons sentimentales¹.

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*. Les vêtements **DMH1897.63.10.3** et **DMH1973.9.5** relèvent de cette typologie.

Quant au *yelek*, il s'agit d'un vêtement court, sans manche, orné au niveau de l'ouverture par de gros boutons de passementerie composés de fils métalliques, à l'instar de l'objet **DMH1989.32.2.3**. Ces boutons peuvent parfois être fonctionnels, auquel cas ils sont d'une taille plus petite. Le *yelek* est porté soit sous la tunique soit par-dessus et laisse toujours voir le plastron richement brodé des chemises sous-jacentes. Il soutient la poitrine tout en la protégeant par des motifs prophylactiques². Les épaulettes sont souvent rigides, comme le montre l'item conservé au Mucem [Fig. 37a]. Même lorsque les gilets conservés ne sont pas attribués à un costume d'homme ou de femme, il est souvent possible de leur attribuer un genre selon la forme de l'encolure : un décolleté profondément incurvé qui tient bien la taille et encadre le buste indique généralement un *yelek* porté par une femme, tandis que les encolures hautes correspondent à des gilets d'hommes³. A cet égard, nous pouvons confirmer l'attribution féminine du *yelek* **DMH1989.32.2.3**. Cette typologie de vêtement, emblématique du costume balkanique était commune à l'ensemble de l'Empire ottoman⁴.

Enfin, il convient d'évoquer le *salvar* un pantalon bouffant porté par les hommes et les femmes qui s'attachait à la taille par une ceinture ou un simple cordon. Bien qu'il soit souvent fabriqué dans des tissus lourds comme le velours et le feutre, il existe des exemples dans divers tissus de soie, tel que l'on peut le constater sur les pièces **DMH1897.63.1.3** et **DMH1989.32.2.2** de notre corpus. Dans les deux cas, il est très fréquemment décoré de riches broderies d'or. Il est parfois encore porté aujourd'hui lors des mariages et autres occasions spéciales dans les provinces d'Eskisehir ou Kütahya [Fig. 2], régions de Turquie ayant servi de lieux de transit lors des migrations balkaniques de la fin du XIXe siècle. Dans l'ensemble, les types de *salvar* masculins portés dans les Balkans ont une partie inférieure ajustée qui se termine par des chevilles séparées, et une partie supérieure plus ample qui permet d'obtenir une taille souple facilitant le mouvement⁵. Quant au *salvar* féminin, il est généralement fait de

¹ *Ibid.*, p 297.

² *Noces tissées, noces brodées*, 1995, *op.cit.*, p 92.

³ WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *loc.cit.*, p 170.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p 163.

matériaux plus doux, en coton ou en soie¹, ce qui correspond aux observations menées sur les objets précédemment mentionnés.

3. Le décor

3.1 Localisation des broderies sur les costumes

D'un point de vue pratique, presque chaque pièce de vêtement peut être brodée, et ce sur la quasi-totalité de sa surface. Néanmoins, un praticien pragmatique brodera seulement les parties visibles. A cet égard, les jambes d'un pantalon sont souvent brodées vers le bas, sous l'endroit où tombe la chemise, tandis que les coiffes le sont seulement autour des arêtes et des coins, etc. C'est ainsi que sur le *salvar* **DMH1897.63.1.3**, les broderies d'or ont été concentrées au niveau des chevilles. De la même manière, si les motifs pouvaient recouvrir l'ensemble d'une robe, d'un manteau, d'une veste ou d'un gilet, il était plus répandu de recouvrir seulement le devant, les épaules et le haut des manches². C'est notamment le cas sur le manteau **DMH1989.32.3**. Néanmoins, sur la majorité des items de notre corpus, nous observons une véritable « horreur du vide », la moindre parcelle de tissu étant recouverte de broderies d'or, tant sur l'*anterija* **DMH1959.77.5**, que le *yelek* **DMH1989.32.2.3**, le *cepken* **DMH1973.9.5** ou les *dzube* **DMH1897.63.1.2**, **DMH1989.32.2.4** et **DMH2005.0.246**. Cela pourrait notamment s'expliquer par le fait qu'en tant qu'éléments de costume de mariage, ces vêtements avaient vocation à être vus sous tous les angles.

3.2 Un goût pour l'ornementation

Les broderies d'or de ces costumes témoignent d'un goût certain pour l'ornementation. Elles présentent un amalgame de motifs floraux ou arborescents, le tout dans une grande pureté de ligne. Le décor ne comprend que rarement la représentation d'êtres humains ou d'animaux, à l'exception de quelques oiseaux ou autres créatures hybrides [Fig. 38], probablement en raison de l'influence de la civilisation islamique³. Ces compositions sont réalisées avec une grande habileté et on ne peut que souligner la capacité des dessinateurs

¹ *Ibid.*

² TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 58.

³ Le terme islamique se rapporte ici à la civilisation et non à la religion de l'islam. En effet, si les représentations de créatures humaines ou animales étaient autorisées dans les sociétés de culture islamique, l'interdiction de ce type de représentation ne concernant que la sphère religieuse, ce sont principalement les décors géométriques et de végétaux stylisés qui étaient privilégiés.

professionnels à placer les motifs de manière artistique et harmonieuse sur le tissu de fond. A ce sujet, E. Juhasz précise :

La broderie au fil d'or est exécutée selon plusieurs modèles : soit un médaillon central richement encadré, soit un ou deux motifs répétés à intervalles réguliers, soit le motif de l'Arbre de vie - vase ou tige stylisés d'où émergent des branches recouvrant la totalité de l'étoffe, soit un portique aux motifs floraux¹.

Il semble en effet que les plus grands motifs soient souvent normalisés et encadrés par de minces tiges et de multiples petits éléments floraux issus du répertoire ottoman, tels que les œillets, les fleurs et feuilles d'églantine, les jacinthes, les motifs cordiformes, les croissants, les tulipes, etc. En témoigne l'*anterija* **DMH1959.77.5**. Selon S. B. Krody, cette exubérance florale, accentuée par l'utilisation de fils métalliques, est caractéristique des productions du XIXe siècle. De même, l'auteur précise : « While the repertory of floral motifs continued to expand, representations of these motifs also changed, becoming more and more natural in appearance² ». A cet égard, l'observation de l'*anterija* conservé au Mucem est éclairante : on perçoit l'effort des brodeurs qui, par de subtiles variations de couleur et un effet modelé, tentent de rendre les fleurs plus naturalistes.

3.3 Les motifs

Plusieurs motifs récurrents ont été observés sur les costumes brodés d'or des Balkans, au titre desquels se trouvent la main, la rose, la couronne, le récipient rempli de fleurs, ou encore le motif *bindalli*. Il s'agit à présent d'en présenter brièvement les principales caractéristiques.

La main est connue sous le nom de « main de fatma » dans la tradition occidentale, tandis qu'elle est désignée sous le terme *khomsa*, qui signifie « ayant cinq » dans le monde islamique³. Chez les musulmans, elle symbolise le manteau protecteur qui, dans la Bible, couvre le prophète Mahomet, sa fille Fatima, son gendre Ali et ses deux petits-fils. En brodant le motif de la main sur ses vêtements, le porteur se met ainsi sous la protection de Dieu. Par ailleurs, lorsque les doigts sont représentés tendus de manière phallique, c'est aussi un symbole de fécondité. Autant de significations qui justifient la présence d'un tel motif sur des costumes de mariage.

¹ JUHASZ, 1990, *op. cit.*, p 7.

² « Alors que le répertoire de motifs floraux continuait de s'étendre, les représentations de ces motifs ont aussi changé, devenant de plus en plus naturelles » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 63.

³ *Noces tissées, noces brodées*, 1995, *op.cit.*, p 46.

Le motif de la rose revêt lui aussi une grande importance dans le registre ornemental des vêtements de mariage, comme le prouve l'*anterija* **DMH1959.77.5** [Fig. 39a]. Selon l'ethnologue Teresa Battesti : « Ce n'est pas par hasard si la rose domine ; sa seule présence évoque le thème de la rose et du rossignol [...] évoquant l'aimée et l'amant chantés par poètes et fabulistes¹ ».

Toutefois, dans les *anterija* de mariage de l'époque ottomane, y compris sur le territoire balkanique, aucun thème décoratif ne se rencontre aussi souvent que le motif *bindalli*, signifiant « mille-branche ». Ce dernier porte bien son nom puisqu'il est élaboré avec une variété infinie de ramifications et de fleurs. L. Görünür précise ainsi : « Garlands, branches springing from a vase and forming spirals, a central motif like a large seashell, pendant tassels, and vine branches and bunches of grapes are among the motifs frequently found on *bindalli entaris*² ». Autant d'éléments que nous retrouvons sur l'*anterija* **DMH1959.77.5**. Notons par ailleurs que ce motif, en plus de décorer les tenues de mariage, ornaient également les *anterija* brodés des femmes qui se présentaient à la cour aux côtés de leurs époux fonctionnaires³, attestant une fois de plus que les costumes de mariage étaient réutilisés tout au long de la vie à l'occasion d'événements spéciaux.

Quant au motif du récipient rempli de fleurs, il est récurrent dans le répertoire floral des aires culturelles s'étendant de l'Europe à l'Extrême-Orient. Selon R. Taylor, il était très populaire dans tout l'Empire ottoman et constituait un motif conventionnel dans les Balkans, le sud de la Russie, le Caucase et l'Asie centrale⁴. La confrontation visuelle avec le *Bindalli entari* SHM1874-K.307 conservé au Sadberk Hanım Museum et présenté par L. Görünür dans son ouvrage sur les costumes féminins datant de la fin de l'époque ottomane⁵ nous permet d'en identifier une occurrence sur l'item **DMH1959.77.5** conservé au Mucem [Fig. 39b].

Enfin, évoquons le motif de la couronne, toujours représenté en broderie d'or selon la technique particulière du point de couchure (point matelassé), et dont un bel exemple orne l'*anterija* **DMH1959.77.5** [Fig. 39c]. Plusieurs hypothèses courent quant à sa symbolique. La plus répandue est d'y voir la couronne de saint Étienne, souvenir de l'occupation de la Hongrie par les Ottomans au XVI^e siècle⁶. Ce motif apparaît en effet dans les décors des velours brodés d'or de cette même époque. L'allure parfois très végétale de la couronne peut

¹ *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *op.cit.*, p 47.

² « Des guirlandes, des branches sortant d'un vase et formant des spirales, un motif central ressemblant à un grand coquillage, des glands pendants, des branches de vignes et des grappes de raisin figurent parmi les motifs fréquemment retrouvés sur les *bindalli entari* » [Traduction personnelle], in GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 47.

³ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 58.

⁴ *Ibid.*, p 181.

⁵ GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 121.

⁶ *Broderie d'Alger : florilège de soie*, 1992, *op. cit.*, p 10.

s'expliquer par un phénomène de contamination du milieu floral dans lequel il se trouve introduit.

3.4 Une fonction protectrice

Le plus souvent, les décors brodés d'or semblent avoir revêtu une fonction protectrice et apotropaïque. Si la nature même des fils métalliques participe de ce phénomène, les propriétés de l'or le rendant imputrescible tandis que l'argent est souvent considéré comme un agent purificateur destiné à éloigner le mauvais œil¹, le choix des motifs venant orner le vêtement n'y est pas non plus étranger. Parmi ces symboles, on trouve notamment la main et le poisson, très présents dans les décors brodés de mariage, comme en témoigne le *dzube* **DMH1989.32.2.4** [Fig. 39d]. C'est aussi la fonction qui semble avoir été conférée à la tulipe dans le monde ottoman. En effet, son sens symbolique est extrêmement prégnant puisque Claude Fauque précise que « les lettres qui composent son nom, *lale*, se retrouvent dans *hilal* qui signifie « croissant de lune » et dans Allah. Dans les métaphores poétiques, la tulipe est associée à la souffrance et au sacrifice liés à l'amour divin² ». Ainsi, sa présence sur des costumes de mariage, tel le *dzube* précédemment mentionné apparaît des plus pertinente.

4. Une révision des datations

Plusieurs éléments nous amènent à proposer une révision des datations concernant les ensembles brodés d'or conservés au Mucem. En effet, si la majorité des items était datée du XIXe siècle dans la base de données, un costume de femme composé du *dzube* **DMH1897.63.1.2**, de la coiffe **DMH1897.63.1.1** et du *salvar* **DMH1897.63.1.3** est lui renseigné comme datant de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle. Or, comme l'expose L. Görünür³, c'est seulement au XIXe siècle que le *salvar* est devenu un article vestimentaire communément porté par les femmes. En outre, l'auteur précise à propos des *anterija* du XIXe siècle : « The edges and sleeve ends are scalloped and trimmed with braid made of silver cord worked in graceful leaf motifs⁴ », ce qui correspond à la morphologie du *dzube* précédemment cité. Cette révision nous a par ailleurs été confirmée par Jelena Savic,

¹ C'est notamment le cas en Roumanie selon Claude Fauque in FAUQUE, 2007, *op. cit.*, p 48.

² *Ibid.*, p 105.

³ GÖRÜNÜR, 2010, *op. cit.*, p 44.

⁴ « Les bords et les extrémités des manches sont festonnés et garnis d'une tresse en corde d'argent travaillée avec des motifs de feuilles gracieux » [Traduction personnelle], In *Ibid.*

conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, responsable de la section « Urban costumes ».

C) Une production destinée à une bourgeoisie citadine

Avant toute chose, il s'agit d'évoquer l'importance de la hiérarchie sociale dans l'Empire et de préciser le rôle du vêtement à cet égard. Le costume était en effet considéré comme un instrument essentiel du système ottoman puisqu'il permettait le respect de l'ordre social. E. Wayland Barber et B. Belle Sloan écrivent :

To the Ottoman authorities, dressing as if to cross social boundaries was a threat to the structure of the state. The attractions of the rich and powerful, even if they are despised, as models for dress and appearance are, however, notoriously seductive and difficult to resist on the one hand or suppress on the other. Following the significant government reforms instituted by Sultan Mahmud II in 1826, major dress reform was decreed for all in government service, generally along western lines¹.

Dans ce contexte, plus un costume est orné plus il atteste de la richesse du porteur, de son pouvoir, de son prestige dans la société et ainsi du respect qui doit lui être témoigné. Raâ Zaimova écrit ainsi : « Le corps embelli et orné est porté, exposé, montré, affiché partout. Les bijoux, les fourrures, la soie ou les fils d'or et d'argent entremêlés aux étoffes les plus chères marquent le statut d'une personne, sa place dans la hiérarchie sociale² ». De ce fait, les riches citadins de l'Empire portaient des costumes abondamment brodés d'or. Un tel phénomène de structure sociale explique également le fait que la cour d'Istanbul ait constitué un véritable modèle pour les costumes de l'élite urbaine, tant par les motifs et la surenchère décorative que la technique d'exécution³.

C'est l'évolution de cette hiérarchie sociale qui a conduit à la production massive de broderies d'or au XIXe siècle, dans des ateliers semi-industriels⁴. Comme l'expose E. Juhasz, ce phénomène coïncide en effet avec l'émergence d'une classe aisée dont l'objectif était

¹ « Pour les autorités ottomanes, s'habiller en transgressant les frontières sociales menaçait la structure de l'État. L'attraction des riches et des puissants, même si elle est méprisée, est toutefois notoirement séduisante en matière de modèle vestimentaire et esthétique. Suivant les importantes réformes gouvernementales instituées par le Sultan Mahmud II en 1826, une grande réforme vestimentaire a été décrétée pour tous les fonctionnaires, généralement le long des lignes occidentales. » [Traduction personnelle], in WAYLAND BARBER et BELLE SLOAN, 2013, *loc.cit.*, p 147.

² ZAIMOVA Raâ, *La culture ottomane dans les Balkans*, Paris : Association Pierre Belon, 2010, p 114.

³ Cf. Chapitre I, p 50.

⁴ Cf. Chapitre I, p 48.

d'imiter le style de vie adopté à la cour, notamment en ce qui concerne la tenue vestimentaire : « Une mention spéciale revient à la broderie au fil d'or sur fond de velours et de satin. Ce genre était très en vogue à la cour du Sultan et se répandit au XIXe siècle dans les familles bourgeoises¹ ». S. B. Krody tient également des propos allant dans ce sens puisqu'elle écrit :

During the nineteenth century, affected by changes in the Ottoman and world economies, Ottoman society witnessed the rise of an educated middle class with ever-expanding wealth. This new class was capable of purchasing luxury goods that in previous centuries could have been acquired only by the Palace or by the wealthiest individuals in the empire. Costly silk satin weave and velvet ground fabrics embroidered with metallic threads, sequins, germs, and pearls became fashionable items bought by this emerging middle class².

Cette nouvelle élite sociale était localisée dans les grands centres urbains de l'Empire, justifiant ainsi l'appellation de « bourgeoisie citadine ». En effet, au cours du XIXe siècle, les villes ottomanes connaissent une poussée démographique spectaculaire, accompagnée d'une différenciation sociale croissante. A cet égard, les grandes cités balkaniques ne furent pas en reste, comme en témoignent les propos de D. Waller :

In nineteenth-century Serbia and Kosovo, and in Bulgarian towns like Kotel and Kovprivchitsa, where many rich families were based, urban costume was usually made out of silk, velvet and fine linen, embroidered with silk or gold and silver thread, with jackets trimmed with fur³.

C'est donc dans ce contexte social d'apparition d'une bourgeoisie citadine qu'il convient de replacer les objets conservés au Mucem.

¹ JUHASZ, 1990, *loc. cit.*, p 6-7.

² « Durant le XIXe siècle, affectée par les changements survenus dans les économies ottomane et mondiale, la société ottomane a été témoin de la montée d'une classe moyenne éduquée à la richesse toujours croissante. Cette nouvelle classe était capable d'acheter des biens de luxe qui, aux siècles précédents, pouvaient seulement être acquis par le Palais ou par les individus les plus riches de l'Empire. Des tissus coûteux en satin de soie et des velours brodés avec des fils métalliques, des paillettes, des gemmes et des perles, sont devenus des articles à la mode, achetés par cette classe moyenne émergente. » [Traduction personnelle], in KRODY, 2000, *op. cit.*, p 10.

³ « Au XIXe 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. » [Traduction personnelle], in WALLER, 2010, *loc. cit.*, p 13.

Enfin, nous tenions à préciser que ces items, bien qu'ils relèvent d'une classe bourgeoise citadine, ne sont nullement attribuables à des individus islamisés¹. En effet, des bourgeois juifs et chrétiens étaient en mesure de porter des costumes similaires². Cette confusion s'explique notamment par le fait que les auteurs font souvent mention d'une élite islamisée. G. Castellan écrit ainsi : « C'est cette bourgeoisie qui, avec la classe militaire dirigeante, était porteuse d'une culture islamique savante, puisque fondée sur le livre et s'exprimant par l'écriture³ ». Cela n'est pas sans fondement puisque dans les régions conquises, l'islamisation a d'abord concerné les classes aisées désireuses de conserver et accroître 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*⁴. Un opportunisme social qui fut particulièrement à l'œuvre en Bosnie-Herzégovine et en Albanie⁵. Néanmoins, le phénomène inverse, c'est-à-dire une élite locale désireuse de conserver sa confession, a également souvent pu être observé. Dans les deux cas, les costumes portés par les riches individus restent les mêmes. En témoignent les propos d'A. 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 (Albanais, Tziganes, « Bosniaques », Pomaks) habillent aussi souvent les populations non islamisées de même ethnie⁶ ». Les collections de l'Israel Museum livrent à cet égard 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*⁷ ».

Compte tenu de tous ces éléments, il apparaît que les textiles brodés d'or conservés au Mucem constituent une fenêtre unique sur les sociétés urbaines des Balkans et de l'Empire ottoman. En effet, l'histoire de la broderie d'or balkanique est parallèle à celle de l'Empire,

¹ Information relevée à plusieurs reprises dans les fiches objets émises par la base de données du Mucem, notamment concernant les vêtements albanais, à savoir **DMH1897.63.1.1**, **DMH1897.63.1.2**, **DMH1897.63.1.3**, **DMH1989.32.2.2**, **DMH1989.32.2.3**, **DMH1989.32.2.4**.

² Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

³ CASTELLAN, 1991, *op. cit.*, p 141.

⁴ Cf. ce même chapitre, p 62.

⁵ TOUMARKINE, 1995, *op. cit.*, p 7.

⁶ *Ibid.*, p 10.

⁷ JUHASZ, 1990, *op. cit.*, p 12.

avec sa géographie, son économie et sa vie sociale changeantes. A cet égard, l'approche des transferts culturels, qui guide ce travail, n'en devient que plus pertinente. C'est donc sur cette thématique que nous poursuivons nos réflexions.

CHAPITRE III : LES TRANSFERTS CULTURELS, UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES CULTURES

Parce que les vêtements sont un marqueur de l'identité, ils sont les signes distinctifs d'une appartenance culturelle mais révèlent également les négociations et les mélanges continus qui peuvent s'opérer entre deux entités culturelles. A propos des costumes des Balkans de la collection Jacques d'Aumale, Y. de Siké¹ écrit ainsi : « Ce qui est intéressant dans ces ensembles, hormis leur qualité exceptionnelle, est le fait qu'ils illustrent la complexité des traits culturels de cette aire dominée d'inter-influences superposées, à la fois aux niveaux diachroniques et synchroniques. »². La question des transferts culturels se trouve ainsi inhérente à l'essence même du costume. Analyser plus précisément les textiles, étudier leur provenance, leur usage, leur situation culturelle est donc nécessaire pour mettre en lumière les phénomènes de transferts culturels, pourtant trop souvent occultés dans les études matérielles des objets conservés en milieu muséal.

La recherche sur les transferts culturels s'intègre dans un champ d'investigation plus vaste connu sous le nom d'études culturelles ou *cultural studies*. Ce courant a été élaboré en Angleterre dans les années 1950-1960³, puis s'est particulièrement développé aux Etats-Unis à partir des années 1980, avant de faire son apparition en France dans les années 1990-2000, et de connaître aujourd'hui un véritable essor. Il se définit avant tout comme une « anti-discipline » qui, par une approche méthodologique pluridisciplinaire, cherche à repenser l'ensemble des vécus et des produits culturels sous l'angle de la réception et de la remise en question des formes de domination. La théorie des transferts culturels s'inscrit dans ce cadre car elle permet, en considérant les configurations sociales et culturelles comme des équilibres précaires en perpétuelle évolution, de remettre en cause les constructions identitaires et de rompre la projection des catégories occidentales sur les « cultures du monde », à l'aune des notions d'hégémonie et de résistance. Par là même, elle s'interroge sur les imbrications et les processus à l'œuvre dans ces recompositions identitaires, là où des études historiques classiques s'attachent à la description d'identités et d'espaces nationaux. A ce titre, il semble

¹ Chargée du département Europe au Musée de l'Homme, docteur en archéologie et en histoire de l'art ainsi qu'en anthropologie culturelle.

² *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *op.cit*, p 14.

³ Sous l'impulsion de Richard Hoggart (1918-2014), Raymond Williams (1923-1988) et Edward Thompson (1924-1993).

que les prémices de cette approche remontent à la fin du XIXe siècle, puisque dans son *Anthropogeographie* publiée en 1880, le géographe allemand Friedrich Ratzel (1844-1904) s'intéresse à la manière dont les éléments culturels se déplacent à travers l'espace et aboutissent à des métissages.

A l'heure de la mondialisation et du postcolonialisme, les expositions faisant intervenir la notion de transferts culturels au sein des institutions muséales se multiplient, comme en témoignent la section « échange » du projet de réaménagement du département archéologie et cultures du monde du Musée des Beaux-Arts de Montréal¹, la *Chinese Ceramics Gallery* du Metropolitan Museum de New York, « The Blue road » au Japon, etc. Toutefois, malgré la multiplication et la diversité de ces applications, la charge sémiotique de la notion tend à se diluer, ne serait-ce que par sa simple banalisation, nécessitant ainsi une mise au point terminologique.

I. Terminologie

Les termes employés pour décrire et théoriser les phénomènes de transferts culturels se sont multipliés depuis le début du XXe siècle : transfert, métissage, créolisation et hybridation, traduction, branchement, transculturation et interculturation, etc. Comme le souligne Laurier Turgeon², ce lexique a subi des glissements sémantiques et des changements de sens, aboutissant ainsi à une certaine « pauvreté conceptuelle ». Il convient donc de faire le point sur ces notions pour parvenir à la terminologie la plus rigoureuse possible, et la plus adaptée au contexte de la recherche.

A) Revue des pratiques lexicales

1. Acculturation

Le concept d'acculturation fut d'abord évoqué par l'explorateur américain John Wesley Powell (1834-1902) en 1880, dans ses études sur les transformations culturelles des

¹ Dont l'entrée en vigueur est prévue pour novembre 2019.

² TURGEON Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, Paris : CNRS, 2004, n° 21, p 68.

immigrants dans la société américaine. La fin du XIXe siècle correspond en effet à l'expansion coloniale, moment où des populations de cultures non-occidentales se retrouvent immergées au sein des sociétés occidentales. Le terme fut ensuite repris à partir des années 1920 par l'anthropologue et linguiste Franz Boas (1858-1942). Dans son ouvrage *Race, Language and Culture*, qui reprend ses principaux articles et ses positions théoriques, il écrit à propos des phénomènes de dissémination et des importations à l'œuvre dans le développement intrinsèque d'un système culturel : « Elles peuvent toutefois être observées dans chaque phénomène d'acculturation où les éléments étrangers sont remodelés selon les structures qui prévalent dans leur nouvel environnement [...] »¹. La notion devient ensuite un concept scientifique en 1936, lors du mémorandum du *Social Science Research Council*, où elle est définie comme : « Ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels originaux de l'un ou des autres groupes »². C'est donc l'anthropologie nord-américaine qui a permis l'élaboration d'une théorie de l'acculturation, en mettant notamment l'accent sur les processus en jeu lors de ces contacts : oppositions et résistances à une culture dominante ; sélection de certains traits culturels relevant de la culture dominante, devenant dès lors des éléments empruntés ; etc.

Toutefois, d'un point de vue épistémologique, la notion d'acculturation est porteuse d'un certain nombre de biais, expliquant ainsi son abandon progressif, ou du moins la stricte restriction de son champ sémantique. Elle révèle en effet une conception linéaire et unilatérale du changement culturel, qui est toujours compris comme allant d'une culture dominante vers une culture dominée, ce qui l'inscrit dans une relation asymétrique. Si cela pouvait être admis dans le cadre de l'anthropologie du début du XXe siècle, un tel écueil est devenu problématique dans le contexte actuel du postcolonialisme. Par ailleurs, il a été mis en exergue que l'approche conceptuelle de l'acculturation trahit une perspective évaluatrice et ethnocentrique. L'ethnologue chilienne Ana Vásquez-Bronfman (1931-2009) souligne ainsi la tendance des chercheurs occidentaux à utiliser le phénomène d'acculturation pour pondérer le potentiel d'assimilation des groupes minoritaires étudiés à leur propre culture. Roger Bastide

¹ BOAS Franz, *Race, Language and Culture*, New York : Macmillan Company, 1940, p 284.

² GUERRAOUI Zohra, « De l'acculturation à l'interculturalisation : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, Vol. 10, 2009, p 195-200.

(1898-1974) parlait ainsi d'un intérêt pour « l'acculturation dans le seul sens d'occidentalisation »¹.

2. Transculturation et interculturalité

Les concepts de transculturation et d'interculturalité se sont développés dans le sillage de celui d'acculturation, sous l'impulsion de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969) d'une part, et de Margaret Mead (1901-1978) et de Ruth Benedict (1887-1948) d'autre part. Pour ces auteurs, il s'agissait de lui opposer un contrepied conceptuel en exprimant les interactions et les échanges complexes régissant les groupes culturels en situation de contact, en se focalisant notamment sur l'émergence de nouvelles cultures produites par les médiations interculturelles. L'enjeu était d'évoquer l'idée d'influences réciproques entre les deux cultures en contact, rompant ainsi avec l'unilatéralité de la notion d'acculturation et l'asymétrie dominant/dominé. De plus, les relations interculturelles ne sont pas binaires mais ternaires, le processus impliquant la création d'un espace de rencontre par lequel les systèmes culturels peuvent se situer les uns par rapports aux autres, se construisant dans la confrontation, l'échange, ou la négociation. L'intérêt du terme « interculturalité » est d'ailleurs de rendre compte de ces dynamiques contraires, propres aux changements culturels, le préfixe inter-renvoyant aussi bien à l'idée de séparation (interdiction, interposition) qu'à celle d'échange (interpénétration, interrelation), traduisant ainsi deux processus fréquemment observés lors de rencontres culturelles, à savoir la transformation de certains traits culturels structurant l'identité, ou à l'inverse le maintien de certains traits culturels dans une démarche de résistance identitaire.

3. Influence

Jusqu'à présent, les problématiques des transferts culturels ont souvent été étudiées sous le prisme du concept d'influence, une notion qui a eu une très grande résonance dans le domaine de l'histoire culturelle européenne et qui continue d'être largement employée, bien que de nombreux écueils aient été identifiés durant les dernières décennies. En effet, son étymologie véhicule l'idée d'une hiérarchie et d'un rapport de domination, d'une diffusion passant d'un élément A, producteur et actif, à un élément B, récepteur et passif. De plus, par

¹ *Ibid.*

sa nature même, l'influence n'est pas réversible et rend impensable l'existence d'échanges culturels ou de phénomènes d'aller-retour. Enfin, l'angle d'approche de l'influence est piègeur, le risque étant de se laisser enfermer dans une logique comparatiste, négligeant de ce fait l'aspect dynamique qui caractérise tout transfert culturel¹. Cela a été très bien exprimé par Olivier Compagnon², qui écrit : « une telle perspective exclut toute réflexion sur la médiation culturelle entre deux espaces donnés [...] en négligeant les conditions de circulation et les modalités de réception, elle se condamne à un comparatisme limité à la dialectique similitudes/différences et implicitement vecteur de jugements de valeur »³.

4. Traduction

Le concept de traduction culturelle a été développé par les théoriciens postcoloniaux de la recherche contemporaine, parmi lesquels Homi Bhabha (1949-) et Edward Saïd (1935-2003), au cours des années 2000. La notion cherche à rendre compte des processus de modifications sémiotiques occasionnées par un changement de contexte, par des déplacements de représentations et de valeurs, et cela dans des domaines ne relevant pas systématiquement du langage. A titre d'exemple, dans le cadre de la culture matérielle, cette approche peut donc consister à montrer que la traduction d'un motif iconographique n'entraîne pas nécessairement le maintien de sa signification, puisqu'il peut y avoir évolution du sens dans le contexte culturel de réception. Dans cette optique, un transfert culturel est parfois une traduction.

Un autre avantage propre à la notion est qu'elle permet de rappeler le caractère bricolé et transformateur des emprunts faits à d'autres cultures, tout en soulignant le travail toujours approximatif du chercheur qui tente de les interpréter. Cela rejoint l'une des contraintes majeures de la recherche sur les transferts culturels, et qui consiste en la difficulté à appréhender de manière rigoureuse ces phénomènes, les risques de généralisation ou de contre-sens dans le discours étant élevés.

Par ailleurs, comme le souligne Peter Burke, « le grand avantage de la métaphore de la traduction culturelle est de rappeler l'importance de l'individu, du travail culturel et des

¹ ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèse*, 1994, n°17, p 112-121.

² Professeur d'histoire contemporaine.

³ COMPAGNON Olivier, « Influences ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire », *America*, 2005, vol. 33, n° 1, p 13.

décisions conscientes, pour ajuster ou adapter un élément étranger »¹. De cette façon, le concept de traduction permet de lutter contre l'idée d'une culture réceptrice passive, un écueil précédemment énoncé concernant la notion d'influence.

La notion doit néanmoins être encore considérablement affinée. Deux limites peuvent ainsi être relevées. En premier lieu, le fait que toute traduction implique nécessairement une transformation du sens, ce qui est réducteur, tout transfert culturel n'étant pas synonyme de transformation : il conviendrait donc davantage de voir les phénomènes de traduction comme une typologie de transfert culturel. Par ailleurs, Marc Crépon² (1962-) a mis en évidence que la notion reposait sur le présupposé selon lequel, avant chaque processus de traduction, il y aurait eu des cultures homogènes, et que le métissage, le mélange, n'interviendrait que dans un second temps. Or, ce que chaque culture considère comme des caractéristiques propres relevant de la construction identitaire (langue, mœurs) est déjà certainement le produit d'une traduction, voire d'une succession de traductions. La notion se retrouve donc limitée tant que n'évoluera pas notre conception de l'identité culturelle.

5. Métissage et hybridité

Au cours des années 1980, l'introduction du mot métissage a cherché à décloisonner l'étude des phénomènes culturels. C'était un moyen de remettre en cause le système de classification occidentale qui consiste à présenter les cultures comme des entités homogènes et closes qu'il convient de catégoriser. En effet, la « logique métisse » renvoie à un processus d'interfécondation entre les cultures, à une réinterprétation perpétuelle des traditions par l'ingérence d'éléments extérieurs. Dans le milieu anglophone, c'est le terme hybridité qui prédomine.

Tout comme le concept d'interculturalité, le métissage implique l'existence d'un espace de contact entre les deux aires culturelles vouées à se métisser, identifié par Homi Bahbha comme un tiers espace, et que Laurier Turgeon décrit comme des « espaces de création, des 'entre-lieux' de la culture, où se réalisent de nouveaux consensus, de nouvelles pratiques culturelles et de nouvelles identités »³.

¹ BURKE Peter, « Du métissage à la traduction culturelle : un itinéraire individuel », in *Du transfert au métissage culturel : concepts, acteurs, pratiques*, Rennes : Presse universitaires de Rennes, 2015, p 628.

² Philosophe français, directeur du département de philosophie de l'École Normale Supérieure.

³ TURGEON Laurier (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec : entre le culturel et le culturel*, Québec : Presse de l'Université de Laval, 2005, p 3.

Mais une fois encore, des inconvénients se présentent, au premier rang desquels se trouve la connotation très forte rattachée au mot « métissage ». La notion fut en effet d'abord employée au XIXe siècle dans le cadre des questionnements portant sur la race et le « mélange des sangs », et ne peut donc être dissociée de l'idée de pureté, pourtant utopique et néfaste dans le champ des études culturelles. Par ailleurs, le concept tend à se concentrer exclusivement sur les faits témoignant du métissage plutôt que sur les processus qui en sont à l'origine, ce qui peut être problématique dans le cas de phénomènes culturels pour lesquels les signes de métissage viennent à manquer. Silvia Capanema prend l'exemple des grands empires ayant marqué l'histoire (romain, byzantin, ottoman etc.) et écrit :

Ces exemples donnent souvent davantage le sentiment d'une addition d'éléments correspondant à différentes strates de citoyenneté ou d'identification [...] que d'une fusion ou d'une synthèse qui serait le creuset d'une nouvelle identité, même si l'on pouvait parfois déboucher sur de véritables cas de plurilinguisme ou de multiculturalité. Peut-on dès lors utiliser le concept de *métissage* ?¹

B) La notion de transfert culturel

La notion de transfert culturel est, quant à elle, apparue dans les études germaniques des années 1990 sous l'impulsion des historiens français Michel Espagne (1952-) et Michael Werner (1946-). L'enjeu était de proposer une alternative à l'historiographie, dont les frontières géopolitiques traditionnellement admises étaient trop figées. Pour ces auteurs, la vie des objets atteste d'un monde dynamique et relié, qui interpelle sur la nécessité d'une histoire plus ouverte, capable de refléter des connexions et qui impose des changements herméneutiques quant à la perception de l'espace et de l'identité. Une telle approche permet ainsi de rompre avec la manière dont les catégorisations occidentales modernes biaisent notre vision de l'histoire, occidentale ou non-occidentale². Un des exemples les plus percutants réside sans nul doute dans le système de l'État nation, un concept théorique, politique et historique hérité de la Révolution française visant à faire coïncider une notion d'ordre identitaire, la nation, avec une organisation politique, l'État. En découle l'idée d'affirmation d'un héritage et donc d'un patrimoine national par l'instauration de frontières étanches. Or, la

¹ CAPANEMA Silvia (dir.), *Du transfert culturel au métissage : concepts, acteurs, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p 19.

² A ce titre, il semble qu'un nouvel écueil se rencontre souvent en milieu muséal, l'approche des transferts culturels étant encore trop souvent appliquée uniquement aux « cultures du monde », en faisant ainsi une nouvelle forme de stigmatisation.

circulation des hommes et des objets, et par là même des idées, des valeurs, ou des savoir-faire, s'est souvent structurée en dehors de ces cadres géographiques et idéologiques instaurés par l'Europe moderne et la colonisation. Il apparaît donc très artificiel et porteur de biais de se fonder sur le concept d'État-nation pour organiser nos connaissances du monde.

Il convient à présent de s'interroger sur la signification que recouvre le terme de transfert culturel. Pour définir ce concept, Béatrice Joyeux-Prunel écrit :

La notion de transfert culturel implique un mouvement d'objets, personnes, populations, mots, idées, concepts... entre deux espaces culturels (États, nations, groupes ethniques, espaces linguistiques, aires culturelles et religieuses). [...]. La théorie des « transferts culturels » [...] s'intéresse à tous les domaines possibles de l'interculturel, du métissage [...].¹

Michel Espagne souligne également que la notion de transfert culturel :

[...] sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. [...] Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures.²

La théorie des transferts intègre ainsi l'un des apports majeurs mis en évidence concernant la notion de traduction, à savoir que le passage d'un contexte à l'autre implique une transformation du sens des éléments ayant fait l'objet de ce phénomène. Nous y retrouvons également l'existence nécessaire d'un « tiers-espace » de contact, mise en évidence auparavant à travers les concepts d'interculturalité et de métissage. De même, il semble que le principe du transfert culturel permette de contourner la majorité des écueils énoncés précédemment.

Dans un premier temps, la notion renverse l'angle d'approche dans l'étude des échanges culturels, en situant davantage la focale sur le contexte de réception plutôt que sur celui de production. Par conséquent, l'image d'une culture réceptrice passive, induite par le concept d'influence, se voit ici évacuée.

Par ailleurs, en s'intéressant aux modalités de diffusion et de transformation, le paradigme des transferts culturels permet de lutter contre les pièges du comparatisme, notamment le fait de s'enfermer dans une description basée sur la dialectique inopérante ressemblances/différences. Les travaux sur les transferts culturels n'insistent pas tant sur ces

¹ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, vol. 6, n° 1, p 152.

² ESPAGNE Michel, 1994, *op. cit.*, p 112-121.

considérations factuelles (bien qu'elles soient présentes) mais plutôt sur les enjeux qui les sous-tendent, les stratégies qui les motivent et les modalités qui les rendent envisageables. En s'efforçant de comprendre de quelle manière des éléments d'une entité sont constitutifs de celle placée en vis-à-vis, la recherche sur les transferts culturels échappe également à l'immobilisme du comparatisme, qui tend à figer les entités culturelles qu'il observe. C'est aussi une façon d'aborder de manière plus complète la question de la circulation des produits culturels, en réintroduisant notamment une dimension diachronique à l'étude et en ouvrant la voie à une appréhension multilatérale des échanges, faite de va-et-vient. Il convient néanmoins de veiller à ne pas intégrer une trop grande diachronie dans l'étude de ces phénomènes, au risque d'en faire un concept généralisant et d'en diluer par conséquent la capacité méthodologique.

A cet égard, l'une des forces de la théorie des transferts culturels réside dans le fait que sa volonté de décloisonnement et de dialogue dans la compréhension des phénomènes culturels se retrouve également d'un point de vue méthodologique. Comme le souligne Béatrice Joyeux-Prunel :

Une recherche sur les transferts culturels empruntera ses outils à plusieurs disciplines : l'histoire littéraire ou l'histoire de l'art, qui mettent en évidence des contenus culturels ; la philologie qui étudie traductions et rapports entre aires linguistiques ; la sociologie et l'économie, pour analyser les structures d'un transfert ; l'histoire politique pour en comprendre le cadre idéologique [...].¹

La variété et la complexité des phénomènes étudiés amènent en effet nécessairement à envisager la mise en commun des connaissances au travers de collaborations pluridisciplinaires.

Des limites persistent toutefois. Pour mener à bien une recherche sur les transferts culturels, il reste fondamental de définir des aires culturelles comme postulat, ceci relevant d'un besoin méthodologique pour clarifier le discours. Il convient cependant de garder à l'esprit qu'avant tout transfert, il n'existe pas deux aires culturelles originelles distinctes et chacune homogène. Ceci étant admis, nous pouvons évacuer une problématique corollaire, celle de l'authenticité des traits culturels en jeu lors d'un transfert. Nous rejoignons ici les limites précédemment mises en évidence concernant le concept de traduction et sa logique du

¹ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, 2003, *op. cit.*, p 153.

second temps, qui amènent à exprimer des considérations sur la « pureté » et nourrissent le mythe de cultures homogènes.

Parce que ces écueils méthodologiques subsistent et que la recherche sur les transferts culturels est un champ en effervescence, de nouvelles propositions continuent d'apparaître, notamment depuis le tournant des années 2004-2006, non pas tant pour remplacer le concept initial mais pour l'éclairer et en identifier quelques biais, tout en tentant de les résoudre.

L'une d'elles est celle du « croisement culturel » ou de l'« histoire croisée », promue par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann. Selon ses défenseurs, elle permettrait de se prêter à un changement d'échelle, là où la notion de transfert serait exclusivement pensée dans le cadre de relations entre Etats. Ce changement de perspective ne nous est pas apparu pertinent pour notre étude, celle-ci se concentrant sur les relations qui existent entre les Balkans et les grandes aires culturelles comprises dans l'Empire ottoman.

Peut aussi être évoquée la théorie de la médiation artistique, déjà en germe dans la notion de transfert, mais qui fut largement développée par Alexandre Kostka et Françoise Luchert. L'une des lignes de force de ce concept est la distinction entre médiation amicale et médiation hostile, formes positives et négatives de médiation.

Plus récemment encore, ce sont les théories du champ culturel transnational et des *Transfer Studies* qui ont vu le jour.

C) Proposition terminologique : dynamiques et transferts culturels

La notion même de transfert culturel implique celle de dynamique. Toutefois, cette dimension est trop souvent oubliée dans l'appréhension des phénomènes étudiés, ce qui justifie selon nous cette association sémantique qui pourrait être perçue comme redondante.

Dans le même temps, il convient de revenir sur ce qu'impliquent ces notions. Si les contours théoriques sont bien identifiés, une restriction de sens est généralement opérée au moment de leur application à un terrain d'étude. Une perte sémiotique est en effet observable entre la définition de la notion de transfert culturel et l'étude du phénomène, conduisant ainsi à des écueils méthodologiques. Plusieurs points sont ainsi à développer dans le cadre de notre étude conceptuelle.

1. Une compréhension du processus plus que du fait

La notion de transfert culturel ne se contente pas de relever les indices témoignant d'un échange, mais s'intéresse au processus même de cet échange, c'est-à-dire à ses conditions de circulation : identification des acteurs/vecteurs de transmission, des voies de circulation, des différences entre points de départ et d'arrivée et des modifications en cours de route, etc. En d'autres termes, le concept de transfert permet de mener une réflexion sur la médiation culturelle entre deux aires/espaces donnés, de passer de la question du *quoi* à celle du *comment*.

Cela revient également à aborder la question de l'agentivité. En effet, le concept de transfert culturel permet de lutter contre un écueil fréquemment rencontré lors des études matérielles : le fait d'attribuer trop d'agentivité à un médium ou à un motif, ou plus généralement à l'objet¹, occultant dès lors l'importance des transactions humaines. Il est pourtant capital de prendre en compte l'agentivité ou l'absence d'agentivité des acteurs humains impliqués dans ces processus de partage, puisque comme le soulignent Michel Espagne et Michael Werner :

Les premières manifestations d'un transfert ne sont pas des œuvres [...] mais des individus échangeant des informations ou des représentations et se constituant progressivement en réseaux. Ainsi il importe pour comprendre la diffusion de la culture [...] de réunir des données sur les personnes que leurs compétences linguistiques, leurs intérêts intellectuels ou leur situation géographique rendaient susceptibles d'effectuer une médiation [...].²

2. Mise en évidence d'un réseau de relations

Il s'agit aussi de dépasser l'écueil qui consiste à appréhender les transferts comme des phénomènes bilatéraux (c'est-à-dire mettant seulement en jeu deux aires culturelles) et unidirectionnels (une approche selon laquelle le transfert se ferait à sens unique).

Jean-Loup Amselle (1942-) insiste sur ce point avec sa proposition de théorie des branchements culturels, qui consiste à mettre au centre de la réflexion l'idée de la

¹ Cette tendance s'explique par la nouvelle place donnée à l'objet dans la socio-anthropologie française, qui vient justement combler une lacune importante de la sociologie classique, identifiée par Bruno Latour comme « une sociologie sans objet ».

² ESPAGNE Michel, WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1987, vol. 42, n° 04, p 984-985.

triangulation, du « recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité »¹. Cette approche fait écho à la théorie du tiers-espace développée par Homi Bhabha dès 1987 et reprise dans son ouvrage *The Location of culture*, dont l'objectif était de rompre avec l'opposition stérile du centre et de la périphérie, de l'identité et de l'altérité. Dans les deux cas, l'idée de triangulation permet d'introduire l'ambiguïté et l'ambivalence qui caractérisent les contextes dans lesquels naissent les phénomènes de transferts culturels. Bhabha écrit ainsi : « C'est ce tiers-espace qui, bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les rehistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture. »². Un transfert culturel n'a ainsi jamais lieu seulement entre deux aires culturelles, il y a quasiment toujours des tiers impliqués : il faut se représenter les transferts culturels comme des interactions multilatérales. En découle des « réseaux de relations à trois ou quatre pôles »³. La notion même de réseau est intéressante car elle n'implique ni clôture, ni même la prééminence d'un centre. De telles considérations présentent néanmoins quelques inconvénients, à commencer par la complexité extrême qu'impliquent ces polarités multiples dans la compréhension des phénomènes de transferts culturels. En outre, il convient de prendre garde à ne pas généraliser l'identification de ces réseaux, au risque de diluer le discours.

Il est également important de rappeler qu'un transfert culturel n'est pas unidirectionnel, qu'il ne s'exerce pas dans un seul sens mais qu'il est souvent réciproque.

3. Contre le systématisme du transfert

Il y a une forte tendance à décrire et analyser les phénomènes d'échanges culturels comme donnant lieu à des transferts systématiques, des métissages, des fusions, etc. L'association terminologique avec le concept de « dynamique culturelle » nous semble ainsi d'autant plus pertinente, cette notion constituant un outil conceptuel plus souple qui n'implique pas nécessairement l'aboutissement du processus. Il convient en effet de nous interroger : un transfert commercial est-il toujours le support d'un transfert culturel ? Le passage d'un objet d'un contexte à l'autre implique-t-il toujours une transformation de son

¹ AMSELLE Jean-Loup, « Métissage, branche et triangulation des cultures » in « L'horizon anthropologique des transferts culturels », *Revue germanique internationale*, 2004, n° 21, p 50-51.

² BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, p 81-82.

³ ESPAGNE Michel, « L'horizon anthropologique des transferts culturels », *Revue germanique internationale*, 2004, n° 21, p 5-6.

usage ou une évolution de sa signification symbolique ? Ce phénomène entraîne-t-il des transformations dans les goûts et les pratiques du contexte d'arrivée ? En d'autres termes, le transfert est-il systématique ?

4. Une approche anthropologique de l'identité culturelle

Il convient de mettre de côté l'idée selon laquelle des cultures originelles, homogènes et différenciées, auraient existé avant que tout phénomène de transfert culturel ne soit rendu possible. L'utopisme d'une telle approche est frappant : à titre d'exemple, cela signifierait qu'à une époque lointaine, les Balkans auraient eu leur propre culture, complètement vierge de tout élément étranger. Bien au contraire, toute culture peut être considérée comme une succession de transferts. Marc Crépon souligne ainsi la nécessité d'en finir avec cette idée selon laquelle un transfert culturel « viendrait toujours après coup, en *un second temps* »¹. Cela implique de déconstruire la manière de percevoir les aires culturelles, jusqu'alors considérées comme homogènes : l'objectif est ainsi de dégager un horizon cosmopolite.

L'anthropologie se trouve particulièrement bien placée pour mener cette réflexion, ne serait-ce que par l'histoire et l'évolution des pratiques méthodologiques de la discipline. En effet, pendant longtemps, les méthodes de recherche consistaient à circonscrire un terrain et un sujet d'étude en insistant sur les caractéristiques singulières des cultures², c'est-à-dire à définir l'identité d'une culture par une série de paramètres « objectifs », tels que la langue, la religion ou son ancrage à une origine et un territoire. Cela faisait ainsi passer au second plan tout ce qui pouvait relever des transferts culturels et des échanges. Mais un nouveau paradigme est ensuite apparu, dans lequel la notion d'identité prend sens avec l'existence de l'altérité : c'est parce que l'on est confronté à un autre différent que les caractéristiques qui fondent notre propre identité nous apparaissent. Comme le soulignent les anthropologues Paul Rasse (1953-) et Nancy Midol, le concept :

[...] désigne à la fois les processus d'altérité, c'est-à-dire l'affirmation de la différence et de reconnaissance par l'autre de cette différence, en même temps qu'il renvoie aux processus d'unification par lequel les individualités s'intègrent à des ensembles plus vastes [...]. Partant de là, il permet de toucher du doigt un mouvement complexe, tout à la

¹ CREPON Marc, « La traduction entre les cultures » in « L'horizon anthropologique des transferts culturels », *Revue germanique internationale*, 2004, n° 21, p 75.

² Via l'apprentissage de la langue, l'initiation aux rites et coutumes, le relevé des techniques etc.

fois d'homogénéisation interne des sociétés et de définition des unes par rapport aux autres.¹

C'est au prisme de cette autre conception que Jean-Loup Amselle propose sa théorie des « branchements culturels », celle-ci nécessitant un élément tiers². Par ailleurs, la nouvelle réflexion anthropologique joue également sur les niveaux d'analyse et cherche à repenser le rapport entre sociétés globales et locales. Une fois encore, la notion d'identité culturelle se retrouve au cœur des réflexions puisque chaque identité est « unique si on la compare à des ensembles culturels de même échelle, mais toutes se confondent lorsqu'elles sont observées depuis l'instance supérieure dans laquelle elles se fondent »³. Pour comprendre l'évolution des aires culturelles à partir des processus d'unification ou de différenciation qui les traversent, il convient donc de repérer les processus de construction de ces identités. Dans le cadre de notre sujet, il s'agit notamment de s'interroger sur les modalités de constitution des traditions locales des Balkans vis-à-vis de l'impérialisme ottoman. En plus d'être un outil de lutte contre l'hégémonie des modèles culturels les plus puissants, qui contrôlent les réseaux et les alimentent, cette acceptation du local déjoue le piège de la catégorisation, la « localité » n'étant pas considérée comme un espace clos, limité par des barrières culturelles.

Effectuer une recherche sur les transferts culturels implique donc de redéfinir la notion d'identité culturelle en révélant son caractère dynamique et transformateur, et en évacuant par là même tous les concepts utopiques qui lui sont rattachés, tels que l'unité ou la pureté originelle. Pour illustrer cela, nous empruntons les propos du psychologue Armand Touati (1952-2005), selon lequel :

L'identité peut être considérée comme une entité dynamique, psychosociale, qui se construit. Elle n'est pas figée une fois pour toutes, même si on a malheureusement tendance à enfermer les personnes dans une identité, comme dans le cas du nationalisme, en référence par exemple à la *carte d'identité*. [...] [elle] inscrit bien la trajectoire du sujet entre héritage et création personnelle.⁴

Une telle approche mériterait selon nous d'être appliquée au champ plus vaste des études culturelles.

¹ MIDOL Nancy, RASSE Paul, TRIKI Fathi, *Unité-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Torino : l'Harmattan, 2002, p 15.

² Cf. « Mise en évidence d'un réseau de relations », p 85.

³ MIDOL *et al.*, 2002, *op. cit.*, p 16.

⁴ *Ibid.*, p 161.

Pour conclure cette réflexion terminologique sur la notion de transfert culturel, nous aimerions souligner l'importance, dans notre démarche, d'avoir posé ce cadre conceptuel préalable. L'identification de quatre points clés qui nous semblaient inhérents à la recherche sur les transferts culturels - privilégier une compréhension du processus plus que du fait ; mettre en évidence un réseau de relations ; veiller à ne pas en faire des phénomènes systématiques ; appréhender la question de l'identité culturelle sous un angle anthropologique dégageant un horizon cosmopolite - nous a permis d'éviter un certain nombre d'écueils méthodologiques propres à la problématique des échanges culturels et de nous interroger sur les informations recueillies au cours de nos lectures et de nos observations, de même que sur la position scientifique à adopter vis-à-vis d'elles. Dans le cadre de notre travail, le plus grand apport fut sans nul doute d'orienter notre recherche, non sur le résultat final des échanges, mais sur le processus en tant que tel et les facteurs de médiation culturelle à leur origine (migration d'artisans, commerce, guerre, mesures politiques, etc.).

II. Les Balkans, un creuset propice aux transferts culturels

A) Les Balkans et la perpétuité du transfert

Aujourd'hui creuset de peuples, de langues, de croyances, de coutumes et de cultures, les Balkans forment un espace qui s'est vu disputé au cours des siècles par de grandes puissances soucieuses d'élargir leurs aires d'influences. Elles ont apporté avec elles des populations de toutes origines, dont les cultures sont venues enrichir le substrat préexistant. Des pans entiers de la culture balkanique ont ainsi été façonnés par des « influences » étrangères de tous horizons. De ce fait, les costumes des Balkans possèdent de nombreuses sources d'inspiration différentes : slave, byzantine, ottomane, etc. Il serait même possible de définir la culture des Balkans comme le fait d'emprunter des éléments extérieurs et d'en faire quelque chose de balkanique.

Ceci étant posé, il convient d'évoquer brièvement ces grandes puissances culturelles qui ont participé à la construction des identités balkaniques. Selon le géographe Georges Prévélakis et les historiens Serban Papacostea (1928-2018) et Neagu Djuvara (1916-2018), il existerait un véritable « millefeuille historique balkanique » qui ferait aujourd'hui de cette

région une « aire culturelle¹ » à part entière. Parmi ces strates historiques, les auteurs identifient un substrat qui commence lors des premières migrations indo-européennes dans la région, environ deux mille ans avant notre ère, et qui voit l'établissement de peuples aux origines thraces et illyriennes. Viennent ensuite la civilisation grecque à l'époque hellénistique, l'Empire romain, l'Empire byzantin, et les Slaves. Quant à l'Empire ottoman, il ne fut pas en reste puisque la conquête ottomane du XIV^e siècle entraîna des déplacements massifs de population. En effet, les fonctionnaires, militaires ou religieux envoyés dans les Balkans par le pouvoir central n'étaient pas tous des turcs anatoliens : il y avait aussi des arméniens, des caucasiens et des juifs sépharades, conduisant ainsi inévitablement à une complexification ethnique de la région balkanique.

Ces puissances ne brassaient pas seulement des hommes et des marchandises mais diffusaient du même coup des modèles politiques, des valeurs morales, des représentations symboliques, des savoirs scientifiques et techniques, etc. Un tel potentiel d'expansion a été rendu possible par le contrôle des réseaux et s'est ainsi orienté vers une homogénéisation progressive des aires desservies. Mais dans le même temps, par réaction, les populations locales ont observé une attitude de résistance pour conserver leur « identité ». C'est l'existence de ces deux forces divergentes, dans toute l'histoire des Balkans, qui en fait une terre de transferts et confère sa spécificité à l'espace balkanique. Cette persistance des transferts culturels dans l'histoire des Balkans en fait donc un terrain d'étude particulièrement fécond pour l'analyse du phénomène en tant que tel. Comme le précisait déjà l'historien français Philippe Papin (1967-) à propos du Vietnam, les Balkans sont « un véritable laboratoire expérimental dans lequel peuvent être éprouvés, évalués, soumis à l'épreuve de la réalité plusieurs des modèles opératoires et des hypothèses de travail concernant la notion de transfert culturel »².

B) Les Balkans : un contexte géographique et historico-culturel particulier

Il s'agit dès lors de s'interroger sur les conditions et les raisons capables d'expliquer cette capacité des Balkans à nourrir de tels phénomènes de transferts culturels, tant sur le plan géographique et topographique, historique et culturel que politique ou économique.

¹ Selon l'expression du géographe André Blanc dans sa *Géographie des Balkans*, Paris : Presses universitaires de France, 1965.

² PAPIN Philippe, « Un laboratoire pour l'étude des transferts » in *Le Vietnam : Une histoire des transferts culturels*, 2016, p 33.

1. Un territoire ouvert

A l'origine de ce phénomène, il y a d'abord la géographie. Les Balkans sont situés au carrefour entre l'Europe occidentale et l'Asie centrale, formant ainsi un point de passage, un « pont entre l'Orient et l'Occident » selon l'expression fréquemment employée pour désigner la péninsule balkanique. De plus, la région possède une triple façade maritime, étant bordée par des mers sur trois côtés : à l'Ouest la mer Adriatique et la mer Ionienne, à l'Est la mer de Marmara et la mer Noire, au sud la mer Égée [Fig. 2]. Très logiquement, une telle disposition favorise l'ouverture et les contacts avec les aires culturelles précédemment citées, ce que permet également la configuration physique du territoire. Les Balkans sont avant tout une région montagneuse, rythmée de fleuves et de vallées, des espaces naturels pouvant former de vastes dépressions propices au développement humain. Par ailleurs, la péninsule est parcourue d'orientations nord-sud favorisant les mouvements de populations et les échanges commerciaux interrégionaux. Au centre des Balkans court ainsi, de la mer Égée jusqu'au Danube, un large couloir sud-nord, correspondant au sillon formé par les vallées du Vardar et de la Morava, et qui constitue l'une des grandes voies de communication entre l'Europe et la Grèce¹. Valent aussi la peine d'être mentionnées les voies ouest-est qui traversent la Bulgarie. Ces conditions relativement avantageuses firent ainsi de la péninsule une région centrifuge, un pôle d'attraction pour l'Homme.

Ces caractéristiques géographiques particulières expliquent probablement le fait que malgré l'existence de chaînes de montagnes dont les sommets frôlent souvent les 2000 mètres, les Balkans sont loin de former un territoire impénétrable. Au contraire, ils sont accessibles par de nombreuses routes commerciales, expliquant que des mouvements de populations aient perduré depuis les périodes préhistoriques du paléolithique et du néolithique. Le Kosovo et la région de Novi Pazar s'imposent ainsi comme de très anciens carrefours de communication et de commerce². De la même manière, nous savons que les routes par lesquelles les textiles ottomans étaient acheminés à travers les Balkans étaient nombreuses, évoluant au cours du temps et en fonction de l'état du marché. Comme le souligne N. Atasoy dans son ouvrage *Ipek: the crescent and the rose, imperial Ottoman silks and velvets*, il existait un réseau routier bien établi dans les Balkans, hérité des anciens aménagements des empires romain et byzantin. L'ensemble était desservi par de nombreuses infrastructures urbaines (ponts, auberges, caravanes, etc.) dont l'implantation remontait à l'installation des seldjouk aux XIIe

¹ GARDE, 2010, *op.cit.*, p 16.

² DERENS et GESLIN, 2007, *op.cit.*, p 22.

et XIIIe siècles. L'entretien et l'amélioration de ces réseaux routiers furent très importants à la fin du XVIe siècle, sous l'impulsion de deux Grands Vizirs ottomans, Rüstem Pasa (1500-1561) et Sokullu Mehmed Pasa (1505-1579)¹, tous deux d'origine balkanique, et qui cherchaient ainsi à favoriser l'intégration des Balkans dans le réseau commercial de l'Empire. Dans son ouvrage, N. Atasoy nous propose de suivre l'itinéraire d'un marchand de soie partant pour les Balkans, aux XVIe et XVIIe siècles². Une telle description permet de saisir l'amplitude des choix qui s'offraient aux voyageurs et commerçants, et plus généralement aux populations, pour circuler dans les Balkans. A ce titre, il nous a semblé pertinent d'en livrer ici quelques détails. Une fois à Edirne, une ville située dans l'actuelle Turquie à proximité de la frontière bulgare, plusieurs options étaient envisageables [Fig. 2] : tout d'abord, la route orientale qui traversait la région de la Dobruca (à cheval entre les actuelles Bulgarie et Roumanie) pour atteindre le delta du Danube puis qui suivait le fleuve Prout en Moldavie ; ensuite, la voie médiane qui traversait Plovdiv et Sofia en Bulgarie, Nish et Belgrade en Serbie et remontait le Danube vers le nord, à moins qu'une fois à Sofia, le marchand choisisse de se diriger vers l'ouest, jusqu'à Skopje en Macédoine, Pristina au Kosovo, ou Sarajevo et Mostar en Bosnie ; enfin, la dernière route traversait Salonique en Grèce, Monastir en Macédoine et atteignait finalement la mer Adriatique par l'actuelle Albanie. Ces routes principales étaient en outre complétées par de plus petites, formant un réseau commercial extrêmement dense au sein de la péninsule balkanique.

Ainsi, l'ensemble de ces paramètres, tant géographiques, topographiques que commerciaux, conférait aux Balkans le potentiel de création d'une culture ouverte, favorable à l'éclosion de phénomènes de transferts culturels.

2. Une fragmentation géographique et culturelle

Dans le même temps, il convient de souligner que le terrain accidenté des Balkans, parsemé de plateaux reculés et de côtes abruptes, a permis de conserver des isolats identitaires. Contrairement aux idées reçues, cette fragmentation géographique, et par conséquent culturelle, associée au contexte territorial particulier précédemment évoqué, pouvait se révéler favorable au développement de transferts culturels, puisqu'elle alimentait de fait une certaine hétérogénéité. Or, c'est bien l'homogénéité culturelle qui constitue l'un des plus grands obstacles aux phénomènes de transferts, celle-ci faisant disparaître les différentes sources

¹ ATASOY, 2001, *op.cit.*, p 176.

² *Ibid.*

d'inspiration censées alimenter les processus d'échange et de partage. En résulte le fait que d'un point de vue socio-économique, les Balkans présentent aussi bien des groupes ruraux assez conservateurs, que des groupes urbains qui cherchent à innover.

Il en va de même concernant la diversité culturelle, confessionnelle et linguistique qui caractérise la région. En effet, à travers cette fragmentation culturelle, il est possible de voir une ouverture d'esprit et une mentalité propice à l'acceptation des processus de transferts culturels. Du point de vue de la religion, la Bosnie-Herzégovine, le Monténégro et l'Albanie en fournissent l'un des meilleurs exemples. Ces régions, qui étaient traversées par la ligne de partage entre les deux chrétientés, catholicisme et orthodoxie, se sont en effet révélées être les provinces où les conversions à l'islam se sont d'abord multipliées à l'époque ottomane. Ces zones de grande « incertitude confessionnelle », pour reprendre les termes de J.-A. Derens et L. Geslin, que l'on pourrait également qualifier de grande diversité confessionnelle, ce sont dès lors montrées plus réceptives et plus ouvertes au changement. De telles observations peuvent également être faites concernant les régions à plus forte diversité linguistique.

Ainsi, il est possible d'affirmer que la fragmentation géographique et culturelle des Balkans est une particularité qui a permis aux sociétés balkaniques de développer à la fois des capacités de résistance et d'adaptation, des notions constamment mises en jeu dans les processus de transferts culturels.

3. L'émergence des nationalismes au XIXe siècle

Le concept d'État-nation est traditionnellement admis comme un obstacle à la question des transferts culturels, celui-ci induisant une catégorisation artificielle des identités¹. Pourtant, l'émergence des nationalismes balkaniques au XIXe siècle, qui trouve sa source dans cette notion, peut clairement être reconnue comme un élément déclencheur de transferts culturels, et cela pour plusieurs raisons.

L'affirmation des nationalismes implique l'instauration de frontières qui se veulent étanches entre les nations. De ce fait, elle a conduit à des mouvements de populations et des recompositions ethniques, l'objectif étant de faire coïncider les frontières des États avec celles des peuples. A ce titre, l'état du Kosovo est un exemple éclairant, ce dernier ayant cherché à attirer dans ses frontières des paysans serbes du Monténégro ou de Bosnie-Herzégovine, tandis qu'il poussa les Albanais, qui représentaient la majorité de la population du pays au

¹ Déjà évoqué dans ce même chapitre, p 88.

début du XXe siècle, à quitter le territoire, les expulsant vers la Turquie¹. Par ces déplacements humains, ce sont de nombreux phénomènes de transferts culturels qui sont devenus possibles.

Malgré cette volonté de pureté ethnique au sein des nouveaux États, il faut bien admettre que les frontières des États balkaniques contemporains n'ont jamais coïncidé avec celles des peuples. Cet échec idéologique est à la source de ce que l'on appelle les minorités nationales : il peut s'agir soit de fractions d'une nation qui se trouvent en dehors des frontières nationales de l'État, telle la majorité des Albanais², soit de groupes qui ne s'identifient avec aucune des nations disposant d'un État. Dans son ouvrage *Les Balkans : héritages et évolutions* Paul Garde fait état de ces minorités nationales dans la péninsule et écrit :

Des minorités peu nombreuses (quelques milliers) se rencontrent le long de presque toutes les frontières, par exemple des Serbes en Roumanie et *vice versa* [...]. Certaines minorités, plus nombreuses encore, ne sont pas cantonnées dans les régions frontalières. C'est le cas des Turcs de Bulgarie, qui sont environ [...] 9,4% de la population. [...] Il y a aussi des Turcs en Macédoine et au Kosovo. [...] // En Macédoine, les Albanais sont 500 000, soit un quart de la population [...].³

La diversité ethnique au sein des États rejoint ainsi l'argument précédemment évoqué concernant la fragmentation culturelle comme facilitateur de transferts culturels. Et cela d'autant plus que dans cette région, le concept d'État-Nation est aspiré par un cadre plus englobant que constitue justement l'entité culturelle des « Balkans », rompant ainsi le paradoxe des frontières étanches imposées par les nationalismes.

C) Quelques exemples de transferts culturels dans les Balkans à l'époque ottomane

Cela étant, l'existence d'un contexte géographique et historico-culturel particulier dans les Balkans ottomans semble avoir favorisé les phénomènes de transferts culturels, dont plusieurs expressions peuvent être trouvées dans les domaines de la religion et du langage.

Cela est particulièrement avéré concernant le processus d'islamisation dans la péninsule balkanique, celui-ci témoignant d'une oscillation constante entre des phénomènes d'adaptation et de résistance de la part des populations locales. L'historien D. Panzac évoque

¹ DERENS et GESLIN, 2007, *op. cit.*, p 50-51.

² Près de la moitié des Albanais des Balkans sont restés en dehors d'un nouvel État institué lors de la Conférence des Ambassadeurs de 1913.

³ *Ibid.*, p 33-34.

d'ailleurs, à propos de la conversion musulmane dans les Balkans, une islamisation « qui mêlait inextricablement dogmes islamiques, croyances populaires locales, perspective mystique des confréries et, même, éléments culturels d'origine centre-asiatique jamais vraiment oubliés par les Turcs malgré leur acceptation de l'islam »¹. L'islamisation ottomane dans les Balkans n'entraîna donc pas un oubli des cultures religieuses précédentes, bien qu'elle modifia considérablement le paysage confessionnel de la région. Il convient également de noter que ce processus amena l'islam ottoman à évoluer « en une perspective doctrinalement très souple, capable d'assimiler des apports très divers et de leur donner une nouvelle cohérence dans un ensemble original »². Il en résulte une transformation culturelle dans les deux sens, tant dans l'aire ottomane que balkanique, une réciprocité qui constitue l'une des caractéristiques des phénomènes de transferts culturels.

Des observations similaires peuvent également être faites d'un point de vue linguistique. En effet, à l'époque ottomane, les populations des Balkans parlaient leur langue maternelle (que ce soit les langues slaves, le roumain, le grec, l'albanais, etc.) mais étaient aussi en lien avec le turc, langue de l'Empire et de l'administration. Ainsi, malgré la disparition de la domination ottomane, les langues parlées par les peuples du Sud-Est européen conservent une forte empreinte turque. Comme le précise R. Mantran (1917-1999) : « Un simple coup d'œil jeté sur le vocabulaire hérité par les Albanais, les Bulgares, les Grecs, les Macédoniens, les Bosniaques, les Serbes et les Roumains montre combien la civilisation ottomane a su s'imposer et modeler certains aspects de la vie dans les Balkans »³. En témoigne par exemple la similarité de certaines terminologies employées dans la dénomination des costumes⁴ : c'est ainsi que le terme turc « entari » se retrouve adapté sous la forme du mot « anterija » dans les Balkans⁵. Le même phénomène semble avoir opéré dans la langue judéo-espagnole des juifs sépharades ayant immigré dans l'Empire ottoman, et notamment dans les Balkans. C'est du moins ce dont rendent compte P. Dumont et F. Georgon dans leur ouvrage *Vivre dans l'Empire ottoman : sociabilités et relations intercommunautaires (XVIIIe-XXe siècles)*, en prenant pour exemple la famille Mizrahi : « La langue parlée par les Juifs d'Espagne lors de leur immigration dans l'Empire ottoman ne différait en rien de la langue parlée dans la péninsule ibérique au XVe siècle. Les Juifs Ottomans ont continué à parler l'espagnol [...].

¹ PANZAC, 1992, *op.cit.*, p 14.

² *Ibid.*

³ MANTRAN Robert (dir.), *Histoire de l'empire ottoman*, Paris : Fayard, 1998, p 136.

⁴ Cf. Chapitre II, p 63.

⁵ Communication personnelle de Jelena Savic, conservatrice au Musée ethnographique de Belgrade, le 14 août 2019.

Au vocabulaire espagnol se sont ajoutés, au cours des siècles des mots hébreux, turcs, grecs [...] »¹.

Au-delà des phénomènes de transferts culturels, il semble également que les Balkans aient été un espace de syncrétisme, en particulier sur le plan religieux, ce qui ne fut pas sans étonner les voyageurs occidentaux. Michel Balivet précise ainsi qu'au début du XVIIIe siècle, la femme d'un ambassadeur anglais visitant l'Albanie écrit : « Les gens qui vivent entre chrétiens et musulmans et qui ne sont pas versés en controverse, se déclarent absolument incapables de juger quelle est la meilleure religion ; mais pour être certains de ne pas rejeter la vérité, avec une très grande prudence ils observent les deux et vont à la mosquée le vendredi et à l'église le dimanche »². Un tel phénomène outrepassé largement le cadre des transferts culturels, celui-ci consistant en une juxtaposition d'éléments culturels autonomes plutôt qu'à un dialogue, néanmoins, sa mise en lumière demeure intéressante car il témoigne de l'existence d'un véritable creuset propice aux transferts culturels dans les Balkans.

En définitive, trois points sont à souligner, ceux-ci mettant en valeur le potentiel facilitateur des Balkans dans le développement de transferts culturels : la permanence du phénomène dans la péninsule balkanique à travers l'histoire ; un contexte géographique et culturel avantageux pour le déploiement de ces mécanismes ; et l'existence, à l'époque ottomane, d'exemples éloquentes de transferts culturels dans les champs de la religion et de la linguistique. Eu égard à tous ces éléments, il nous a semblé pertinent de nous interroger, dans le cadre de notre sujet, sur l'existence, ou non, de transferts culturels entre les Balkans et l'Empire ottoman, du point de vue de la technique de la broderie d'or.

¹ DUMONT Paul (dir), GEORGON François, *Vivre dans l'Empire ottoman : sociabilités et relations intercommunautaires (XVIIIe-XXe siècles)*, Montréal : éditions l'Harmattan, 1997, p 169.

² PANZAC, 1992, *op. cit.*, p 18.

III. La broderie d'or : dynamiques et transferts culturels entre les Balkans et l'Empire ottoman

Étant donné la complexité historique et culturelle précédemment évoquée, il est très difficile d'identifier des éléments spécifiques caractérisant le vêtement balkanique et de démêler l'imbricatio des « influences » qui s'y manifestent, qui plus est à l'époque ottomane. Cette complexité fait d'ailleurs souvent office d'argument pour éluder tout effort d'analyse ou de compréhension de ces phénomènes. Dans une autre mesure, des contraintes s'ajoutent également lorsque doivent être prises en compte les considérations politiques qui irriguent les nations contemporaines des Balkans. En effet, dans une sorte de relent indépendantiste, une certaine tendance à rejeter l'héritage ottoman peut être observée, affectant par la même la fiabilité des sources nécessaires à la recherche sur la thématique des transferts culturels. Mais depuis la fin du siècle dernier, les archives ottomanes sont devenues accessibles aux chercheurs, particulièrement aux historiens, réduisant ainsi cette problématique d'ordre politique qui affectait l'« objectivité » des données. Il nous semble d'ailleurs, au vu de ce contexte particulier, que l'approche des transferts culturels peut être considérée comme un atout par les nations balkaniques actuelles, une recherche rigoureuse n'ayant pas pour unique objectif de caractériser l'héritage ottoman mais l'apport réciproque entre les deux aires culturelles, un transfert étant nécessairement bilatéral¹.

C'est au prisme de cette double contrainte - complexité inhérente du sujet et fiabilité relative des sources - que notre choix s'est orienté, pour plus de rigueur, vers une étude technique de la broderie d'or² afin d'affirmer ou non, l'existence de transferts culturels dans ce domaine, entre les Balkans et l'Empire ottoman.

A) Étude technique comparative de la broderie d'or

Pour mener à bien ce travail, nous avons fait le choix d'une méthode comparative. Il s'agissait de confronter notre corpus d'étude, préalablement analysé sous l'angle technique³, à un corpus de comparaison, dont les objets avaient vocation à être analysés selon les mêmes méthodes d'examen (observations à l'œil nu, clichés microscopiques). Ce second corpus

¹ Déjà évoqué dans ce même chapitre, p 85.

² Là où il aurait été possible de privilégier une étude iconographique et/ou stylistique.

³ Cf. Chapitre I, p 44.

devait réunir des objets provenant d'aires culturelles ayant été sous domination ottomane mais n'ayant pas fait partie des Balkans.

1. Constitution du corpus de comparaison

D'emblée, le fait de choisir des objets conservés dans les collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac nous a semblé probant. C'est notamment l'histoire institutionnelle qui unit le Mucem et le musée du quai Branly qui a déterminé cette décision. En effet, lors de la reconfiguration du Musée de l'Homme au début des années 2000, les collections ethnographiques se retrouvent partagées entre le musée du quai Branly pour les arts dits extra-occidentaux, et le Mucem pour les collections nationales d'ethnographie européennes (comprenant les costumes des Balkans). D'importantes collections, telle celle de Jacques d'Aumale qui concerne une partie des items de notre corpus d'étude, se retrouvent dès lors divisées entre les deux institutions.

Le corpus de comparaison défini comprend dix-sept pièces textiles brodées d'or, dont les dates de production s'échelonnent entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XXe siècle [Fig. 40]. Il s'agissait de prendre en compte un nombre relativement réduit d'objets, par souci de cohérence avec les treize items de notre corpus d'étude.

Un premier balisage, réalisé sur la base de données TMS¹ du musée du quai Branly-Jacques Chirac, nous a permis de recenser près de deux cents quatre-vingt-treize objets. Pour cela, la base a d'abord été interrogée par toponyme dans la classification « textile ou vêtement » : ont été retenus tous les toponymes correspondant aux aires culturelles ayant connu la domination ottomane [Fig. 41a]. Parmi les objets proposés, seuls les éléments de costume² avec présence de fils métalliques³ ont été retenus⁴. Ont ensuite été conservés les items correspondant à des éléments de costume déjà présents dans notre corpus d'étude : à titre d'exemple, les voiles de mariée ont été écartés, tandis que les coiffes furent conservées, l'objectif étant à terme de comparer, d'un point de vue technique, ce qui est comparable⁵. Ce

¹ Dite « base TMS », du nom du logiciel utilisé : « The Museum System » (© *Gallery Systems*).

² Excluant ainsi tous les tapis, coussins *etc.*

³ Pour cela, nous nous sommes appuyée sur les renseignements indexés dans la section « matériaux » et sur nos observations personnelles.

⁴ La recherche a permis d'obtenir les proportions suivantes : Maghreb = 182 objets ; Egypte = 29 objets ; Libye = 0 objet ; Israël = 1 objet ; Liban = 2 objets ; Syrie = 22 objets ; Turquie = 61 objets.

⁵ Dès lors, s'est posée la difficulté de la variété terminologique pour désigner ces éléments de costume : une même typologie de vêtement pouvant correspondre à des termes différents entre la base TMS et celle du Mucem (boléro, gilet, veste, *etc.*). Ont ainsi été retenues les terminologies suivantes : coiffe de mariage, coiffe de femme,

n'est qu'à partir de cette étape que nous avons procédé à une sélection visuelle, afin de retirer les items qui ne présentaient aucune ressemblance technique avec notre corpus d'étude, obtenant ainsi un nouveau corpus de cent quarante-cinq objets.

La seconde étape de sélection a été guidée par la définition de plusieurs critères discriminants, que nous avons jugés pertinent d'établir dans le cadre de notre recherche sur les transferts culturels. En premier lieu, les textiles sélectionnés devaient appartenir à un costume de cérémonie, plus précisément de mariage, tout comme les items de notre corpus d'étude. Il s'agissait également d'affiner toujours un peu plus la similarité technique d'un point de vue visuel. Ensuite, il convenait que les items sélectionnés soient suffisamment documentés du point de vue de l'histoire des collections, afin de garantir la fiabilité de leur provenance : les objets collectés lors de la mission Dybowski ont par exemple été écartés puisqu'ils sont à l'origine de deux collections - l'une réunissant des items de Turquie, l'autre des Balkans - et que la répartition des objets est parfois incertaine. Enfin, nos choix devaient s'efforcer de refléter une certaine cohérence chronologique avec notre corpus d'étude, et réunir une majorité de pièces datables du XIXe siècle. Le respect de ces critères nous a permis d'aboutir à un ensemble de trente-trois objets¹.

L'obtention d'un corpus définitif de dix-sept objets a enfin été rendue possible par la méthode de l'échantillonnage. Par souci d'objectivité et de rigueur scientifique vis-à-vis des choix effectués, une vérification de la représentativité des trente-trois objets, par rapport à notre corpus d'étude, a été effectuée, tant du point de vue des typologies de vêtement que des datations. En effet, puisque les informations indexées dans la base de données du Mucem mentionnaient que les objets n°**DMH1897.63.1.2** ; **DMH1897.63.1.1** et **DMH1897.63.1.3** étaient datables de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle², nous avons cherché à maintenir, dans notre corpus de comparaison, des items datables du XVIIIe siècle, tels la coiffe n°**71.1961.74.158** ou le boléro n°**74.1962.0.1003**. Le même raisonnement a été appliqué concernant les types de vêtements. Le réajustement de cette représentativité a ainsi permis d'évacuer seize pièces.

toque de mariée, coiffe, manteau de femme, manteau d'apparat, robe de femme, robe de cérémonie, robe de femme juive, robe-tunique de mariage, robe de mariée, robe, grande robe, robe d'apparat de femme, robe de fête, gilet de cérémonie, gilet de femme, gilet (costume d'homme citadin), boléro (costume de femme juive), boléro de femme, boléro de mariage, costume de mariée, costume de femme, pantalon, pantalon de femme, pantalon ample (costume d'homme citadin), veste d'homme, veste, costume de petit garçon (pantalon, gilet, veste), boléro d'enfant, gilet d'enfant, veste de jeune garçon.

¹ Pour illustrer clairement notre démarche, le choix de l'objet n°**71.1969.127.10** est éclairant. En effet, il s'agit d'une robe de mariée, datée du XIXe siècle, dont la provenance est très bien documentée puisqu'elle a été collectée lors de la mission de Teresa Battesti en Turquie en 1969. Par ailleurs, sa similarité technique et visuelle avec l'item n°**DMH1959.77.5** de notre corpus d'étude est frappante.

² Information qui s'est révélée erronée, comme nous l'avons précédemment démontré dans le chapitre II, p 70.

D'un point de vue méthodologique, notons qu'il aurait été pertinent que ce corpus de comparaison comprenne des éléments brodés d'or plus anciens, datant d'une époque antérieure à la domination ottomane. En effet, la diachronie est une composante essentielle dans la mise en valeur des phénomènes de transferts culturels. Toutefois, aucun item de ce type n'a pu être repéré dans les collections françaises, ni au cours de nos prospections sur les bases de données d'institutions étrangères.

2. Observations et résultats

La consultation des objets de comparaison a pu se faire sur un ensemble de six items, comprenant : l'*entari* turc **71.1969.127.19**, le gilet d'enfant syrien **71.1934.11.5.1**, la toque de mariée syrienne **71.1889.79.73.4**, la veste turque **71.1973.77.292**, le manteau d'apparat marocain **74.1967.5.2**, et la veste de dessus turque **71.1989.24.8**. Les pièces analysées provenaient ainsi des quatre coins de l'Empire ottoman, ce qui était prometteur pour la mise en lumière d'éventuels transferts culturels dans l'exécution technique de la broderie d'or. Pour cet examen, nous avons privilégié les mêmes méthodes qui avaient été employées lors de la consultation des objets conservés au Mucem afin de conserver une échelle d'analyse analogue, à savoir l'observation à l'œil nu d'une part, et l'utilisation d'un microscope numérique transportable pouvant offrir une image avec grossissement x260 d'autre part.

Nos observations des items de comparaison nous ont permis d'identifier trois techniques de broderie différentes, dont deux rejoignent celles précédemment mises en valeur sur le corpus du Mucem, soit : le *dival* sur carton et sur rembourrage souple, et le *zerduz* (application de cordonnet). La confrontation des *entari bindalli* **71.1969.127.10** et **DMH1959.77.5** met ainsi en lumière que les filés métalliques (*klaptan*) utilisés ont été brodés selon la technique *dival*, sur rembourrage en carton [Fig. 42a] et sur rembourrage souple en fils de coton torsion Z [Fig. 42b]. De la même manière, la mise en correspondance des vestes **71.1973.77.292** et **DMH1897.63.10.3** témoigne de l'utilisation commune de l'application de cordonnet (*zerduz*) pour la réalisation des motifs décoratifs [Fig. 42c].

Ces ressemblances techniques se retrouvent également dans la réalisation des éléments de passementerie, tels que les glands, les boutons [Fig. 43a], les soutaches [Fig. 43b], et les tresses métalliques à chevron qui garnissent les bords des costumes [Fig. 43c]. Seules des variations ont pu être observées dans la grosseur des fils employés pour la réalisation des glands. Alors que les glands de la coiffe balkanique **DMH1897.63.1.1** présentent des filés

métalliques simples, ceux de la toque algérienne **71.1889.79.73.4** sont composés de cordonnets métalliques [Fig. 44a]. Néanmoins, il ne semble pas que cela puisse être considéré comme une variante technique puisque les glands du *dzube* **DMH1989.32.2.4** sont constitués de cordonnets très similaires à ceux de la veste turque **71.1973.77.292** [Fig. 44b]. En outre, les deux types de filés peuvent être utilisés dans la constitution d'un même gland, comme en témoigne la veste **71.1989.24.8** [Fig. 44c].

Enfin, une attention particulière a été accordée aux typologies de fils métalliques utilisés. Une fois encore, une grande homogénéité est observable entre les deux corpus. Il convient notamment de souligner la très grande régularité des filés métalliques (*klaptan*), majoritairement riants et de torsion S, telle que le montre la confrontation des coiffes **71.1889.79.73.4** et **DMH1897.63.1.1** ainsi que celle du manteau **74.1967.5.2** avec le *dzube* **DMH1897.63.1.2** [Fig. 45a]. Une exception peut néanmoins être signalée pour l'*anterija bindalli* **DMH1959.77.5** qui présente des filés de torsion Z [Fig. 45b]. S'agissant des cannetilles (*tirtil*), les deux typologies mises en évidence lors de l'étude du corpus du Mucem, mate et brillante frisée, se retrouvent sur les items du musée du quai Branly-Jacques Chirac [Fig. 46a et 46b]. Les deux types ont même été associés dans l'*entari bindalli* **71.1969.127.10** [Fig.46c].

L'étude comparative des six objets conservés au musée du quai Branly-Jacques Chirac avec les treize items du corpus d'étude nous aura donc permis de mettre en exergue de très grandes similarités dans les typologies de fils métalliques employés et les techniques de broderie mises en œuvre. Les quelques rares différences observées ne nous semblent en effet pas suffisamment discriminantes pour parler de variante technique. A titre d'exemple, il n'est pas envisageable d'attribuer les points de couture très apparents de l'*entari* turc **71.1969.127.10**, par rapport aux points invisibles de l'*anterija* macédonien **DMH1959.77.5** [Fig. 47], à une spécificité technique ottomane, cela pouvant trahir un choix décoratif comme une variation technique : seules des observations supplémentaires sur d'autres *entari bindalli* en provenance des Balkans et de Turquie seraient à même de statuer sur la question. Ainsi, la chaîne opératoire semble analogue voire identique entre les Balkans et la majorité du reste du monde ottoman, ce qui pourrait présumer d'une unification de la technique de la broderie d'or par l'Empire. A cet égard, 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 [Fig. 41b], semble aller dans ce sens. En outre, la très grande régularité des filés métalliques (*klaptan*) observés sur les deux corpus, tant du point de vue de l'espacement et du

sens de torsion des lames que du sens de torsion du fil de coton, semble imputable à l'existence d'un centre de production commun, probablement semi-industriel du fait des traces de laminages repérables sur les lames [Fig. 44b et 45a].

De prime abord, il paraît donc compromis de parler de transfert culturel. Si l'appréhension matérielle de ces phénomènes se traduit en effet avant tout par la recherche de similitudes entre des objets provenant d'aires culturelles différentes, ce dont il est question dans notre étude technique, 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, il se trouve qu'à notre échelle d'analyse, la survivance de traditions locales ou les marques d'une adaptation balkanique 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 raisonner ainsi, c'est aller à l'encontre des réflexions qui fondent le concept de transfert culturel. Comme exposé au début de ce chapitre, l'intérêt d'une recherche sur les transferts culturels n'est pas de se cantonner à une description factuelle des similitudes/différences entre les productions matérielles de deux aires culturelles, en l'occurrence les Balkans et l'Empire ottoman. Il s'agit aussi de s'interroger sur les processus qui en sont à l'origine. Dès lors, c'est tout un champ de réflexions qui s'offre à nous, nous permettant de prendre en compte les diverses modalités d'interactions entre les Balkans et l'Empire ottoman, sans se laisser piéger par le faux débat homogénéisation/hétérogénéisation, et d'ainsi se dégager de la théorie encore prégnante de l'impérialisme culturel. Dans la suite de ce travail, nous nous interrogerons donc sur les facteurs de médiation culturelle pouvant être à l'origine de cette apparente unité¹.

3. Perspectives de recherches

Compte tenu des ressemblances d'aspects visuels et de manufacture des fils observés dans notre corpus de comparaison, il nous a semblé pertinent d'approfondir les analyses afin d'obtenir des informations quant à leur composition et leur mode de fabrication, ceux-ci pouvant se révéler discriminants ou au contraire appuyer la thèse d'un centre de production commun à l'Empire ottoman.

Dans cette optique, nous avons procédé à des prélèvements afin d'effectuer une analyse par microscopie électronique à balayage (MEB), couplé à un analyseur d'analyse par

¹ Cf. « Hypothèses quant aux facteurs de médiation culturelle », p 106.

fluorescence X (EDX). L'étude scientifique des objets en métal repose en effet sur l'analyse d'un prélèvement du matériau qui permet de déterminer la nature de l'alliage et d'évaluer son mode de fabrication. Il s'agit d'une approche complémentaire de l'étude stylistique des œuvres, celle-ci apportant des informations objectives qui viennent étayer (ou réfuter) le point de vue de l'expert. La procédure expérimentale repose sur l'observation du prélèvement en microscopie électronique à balayage (MEB) et l'analyse de la composition chimique du matériau et des produits d'altération par fluorescence de rayons X (EDX), pour les éléments majeurs et mineurs (plus de 0,1%). La technique mise en œuvre permet d'obtenir des images en noir et blanc de la matière, à très fort grossissement, grâce à un faisceau d'électrons et de champs électromagnétiques appliqués sur l'objet. Nous utiliserons en particulier le mode « électrons rétrodiffusés » (ERD) qui rend compte des contrastes chimiques entre les différents constituants du matériau. De plus, l'énergie des électrons utilisés est suffisante pour permettre des interactions avec la matière qui donnent lieu à des spectres renseignant sur la composition élémentaire du matériau analysé (fluorescence X en dispersion d'énergie - EDX). Les résultats obtenus constituent un ensemble de données permettant de caractériser le matériau et d'ainsi procéder à des comparaisons entre objets¹.

L'analyse des filés métalliques et de quelques cannetilles a permis de déterminer qu'il s'agissait, pour la très grande majorité des objets, de fils à matrice de cuivre recouverte d'une fine couche d'argent doré [Fig. 48]. Seules trois exceptions sont à signaler : la cannetille semi-frisée prélevée sur l'*entari* **71.1969.127.10** qui s'est révélée être un lamé en laiton [Fig. 49], les filés métalliques de la veste **71.1973.77.292** constitués d'un fil de cuivre recouvert d'une couche d'argent [Fig. 50] et les filés du manteau **74.1967.5.2** composés d'argent [Fig. 51]. Il ne s'agit donc pas d'or pur ou d'un alliage (un mélange de cuivre, d'argent et d'or) mais d'un placage, ce qui permettait d'obtenir, à moindre coût, un effet visuel imitant la brillance de l'or tout en constituant une barrière à l'oxydation du cuivre. Ces fils de cuivre en argent doré existaient déjà à l'époque de Saint-Aubin qui, dans son *Art du brodeur*, les définit comme or faux et précise : « c'est du cuivre filé et doré plus ou moins : par des ordonnances, il ne doit être filé que sur fil ; il a quelques cas où l'on déroge à l'ordonnance². [...] On fait en faux les mêmes matières qu'en fin [l'or fin consistant en de l'argent doré] »³. En revanche, nous avons très peu d'information quant aux méthodes de dorure permettant d'obtenir des lames ou traits de cuivre recouverts d'une fine couche d'argent doré. Deux possibilités

¹ Communication personnelle de Christophe Moulhérat, chargé d'analyse des collections au musée du quai Branly-Jacques Chirac, le 8 août 2019.

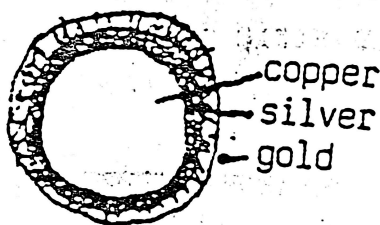
² Il fait sûrement référence ici à l'Ordonnance de Henri III de 1586, titre 47, article 9.

³ SAINT-AUBIN, 1780, *loc. cit.*, p 224.

principales semblent néanmoins se dégager. L'Institut Canadien de Conservation précise ainsi que d'anciennes méthodes de placage consistaient à tremper le métal de base (en l'occurrence du cuivre) dans un bain de métal en fusion (un alliage d'or et d'argent), ou encore à fusionner des feuilles de métal (feuilles d'or et d'argent) au métal de base¹. C'est ce second procédé qui était employé en Europe au XVIIIe siècle, comme en témoigne le *Dictionnaire universel de commerce* :

Il y a du fil d'or faux, et du fil d'argent faux ; le premier se fabrique avec un lingot de cuivre rouge, qu'on a d'abord argenté, et ensuite surdoré, et le second, avec un pareil lingot de cuivre rouge, qui n'a été seulement qu'argenté, qu'on fait passer par la filière, de même que le fil d'or ou d'argent fin.²

La section transversale d'un trait de cuivre recouvert d'une couche d'argent doré prendra dès lors la forme suivante :



© Documentation personnelle de Christophe Moulhérat.

Ce qui semble correspondre avec les observations réalisées sur la cannetille lisse prélevée sur la toque de mariée 71.1889.79.73.4 [Fig. 48a].

¹ LOGAN Judy, « Identification des métaux dans les objets archéologiques », *Notes de l'Institut Canadien de Conservation*, 2007.

² SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op.cit.*, p 419. Par ailleurs, l'ensemble de l'opération se trouve détaillé p 1545-1547 : « On prend du cuivre rouge [...] dont on forme par le moyen de la forge un lingot [...] ; après quoi on applique dessus six feuilles d'argent [...] : ensuite on chauffe le lingot dans un feu de charbon, d'où étant retiré l'on passe le brunissoir par-dessus jusqu'à ce que les feuilles soient bien unies [...]. Le lingot ainsi argenté se remet dans un feu de charbon, où il chauffe jusqu'à un certain degré de chaleur [...] propre à recevoir l'or qu'on veut y appliquer [...]. On prend des feuilles d'or [...] qu'on joint [...] ensemble, suivant qu'on désire que les lingots soient plus ou moins surdorés ; et lorsque ces feuilles ont été jointes de manière à n'en plus former qu'une seule, on frotte les lingots tout chauds avec un brunissoir, puis on applique en longueur [...] ces feuilles préparées par dessus lesquelles on passe la pierre de sanguine pour bien les unir. Après que les lingots ont reçu leur Or, on les met dans un nouveau feu de charbon [...] et lorsqu'ils en sont retirés, on repasse par dessus [...] la pierre de sanguine [...] pour bien souder l'Or [...]. Les lingots ayant été ainsi doré [...] on les fait passer par autant de pertuis de filière qu'il est nécessaire [...] pour les réduire [...] à la grosseur d'une plume à écrire. Ensuite on les reporte chez le Tireur d'or pour les dégrossir [...] jusqu'à ce qu'il soit parvenu à la grosseur d'un cheveu. Ce qui paraît de plus admirable, c'est que tout délié et tout fin sur soit ce fil, il se trouve si parfaitement doré sur toute la superficie, qu'il serait assez difficile de s'imaginer, sans le savoir, que le fond en fût de cuivre. ».

Les examens au MEB fournissent également des renseignements précieux sur le mode de fabrication de ces fils, le travail effectué sur un métal ou un alliage pouvant laisser des marques d'outils sur la surface, comme des traces de martelage ou de laminage, autorisant de fait une reconstitution présumée de la chaîne opératoire. Pour la majorité des filés métalliques analysés, le bord de la lame présente une tranche nette, signe de découpe¹, associée à des traces linéaires qui correspondent à des stries d'étirage. C'est notamment le cas pour l'échantillon prélevé sur le gilet **71.1966.48.154** [Fig. 52]. Les lames des filés examinés semblent donc provenir de traits étirés, puis aplatis entre deux cylindres, selon le procédé du laminage².

De ces analyses, se dégage donc une très grande unité des filés métalliques employés dans les costumes en broderie d'or du monde ottoman, que ces derniers proviennent d'Algérie, de Tunisie, de Syrie, de Turquie, de Tunisie ou du Maroc. La composition et les traces métallographiques sont en effet similaires pour la majorité des échantillons examinés : il s'agit de filés en cuivre recouverts d'une fine couche d'argent doré qui ont été laminés. De telles observations attestent la thèse de l'existence d'un centre de production commun.

Eu égard à tous ces éléments, il pourrait être très intéressant de poursuivre cette démarche méthodologique sur les filés métalliques des costumes conservés au Mucem³. Des analyses au MEB permettraient en effet de nous renseigner sur le mode de fabrication des lames qui composent ces filés et d'en préciser la composition. A ce titre, il se peut que des différences soient observables par rapport aux objets du musée du quai Branly-Jacques Chirac, les fils observés sur l'*anterija* **DMH1959.77.5** étant d'une couleur plus argentée. Toutefois, ces filés étant associés à des fils de coton⁴, il est peu probable qu'il s'agisse de filé d'or fin (argent ou argent doré). Le *Dictionnaire universel du commerce* précise en effet : « Il y a du filé d'or fin, et du filé d'or faux [...]. Pour les filés d'or et d'argent fin l'on se sert de soie ; et pour les filés d'or et d'argent faux on ne doit employer que du fil, n'étant pas permis d'y faire entrer de la soie »⁵. Puisque peu de sources écrites existent quant aux filés métalliques utilisés dans les costumes en broderie d'or des Balkans et plus largement de l'Empire ottoman, ce type d'analyse permettrait de contribuer à une meilleure connaissance technologique, ce qui pourrait se révéler discriminant dans notre étude des phénomènes de transferts culturels.

¹ « L'examen au MEB montre que la tranche de la lame est nette : cette dernière a donc bien été découpée dans une feuille d'or » in RINUY, 1994, *op.cit.*, p 125.

² Cf. Chapitre I, p 16.

³ Chose qui n'a pu être réalisée dans le temps imparti et compte tenu des contraintes matérielles.

⁴ Cf. Chapitre I, p 45.

⁵ SAVARY DES BRUSLONS, 1744, *op.cit.*, p 423.

Enfin, précisons qu'une autre perspective de recherche est envisageable, celle d'élargir le champ d'étude à l'iconographie et au style des costumes en broderie d'or, d'autant plus si les nouvelles études techniques permises par les analyses au MEB-EDS se révélaient toujours aussi infructueuses pour clarifier la question des transferts culturels. En effet, si nous arrivons à distinguer les costumes des Balkans, de Turquie, d'Égypte, du Maghreb ou de Palestine alors que motifs, matériaux et techniques sont similaires, c'est qu'il existe des éléments discriminants, dans la coupe notamment. Une étude plus globale menée avec précision permettrait ainsi sans nul doute de produire une analyse plus fine des phénomènes de transferts culturels.

B) Hypothèses quant aux facteurs de médiation culturelle

Comme évoqué précédemment, s'interroger sur les facteurs de médiation entre plusieurs aires culturelles est inhérent à la recherche sur les transferts. Au cours de nos lectures et de nos réflexions, nous en avons donc identifiés plusieurs, que nous présentons ici sous forme de « catégories » afin de clarifier le discours. Notons d'ores et déjà que les « catégories de facteurs » présentées (circulation des artisans, commerce, migrations, système administratif) sont poreuses. A titre d'exemple, la « circulation des artisans » d'une part, et le « commerce » d'autre part, peuvent être concomitants.

1. La circulation des artisans

La circulation des artisans était permise, entre autres, par la *Pax Ottomana* ou *Pax Ottomanica*, terme faisant référence à la stabilité économique et sociale qui régnait dans l'ensemble du monde ottoman. Celle-ci se caractérisait notamment par une absence de frontière entre les différentes aires culturelles conquises, facilitant dès lors les migrations au sein de l'Empire. 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 Hongrie¹. Ce phénomène serait à même d'expliquer les ressemblances entre les broderies turques et hongroises de cette époque². Le

¹ TAYLOR, 1993, *op.cit.*, p 171.

² *Ibid.*

même scénario semble également s'être déroulé en Pologne, comme en témoignent les propos de R. Taylor :

The most interesting example of Turkish influence in eastern Europe came from Poland. Not only were fashions and patterns brought from Turkey but the Polish aristocracy imported technicians to set up new industries on their estates. The Radziwill Princes organized a factory at Sluck with Armenian weavers from the Empire to make the silk sashes that became essential accessories to Polish noblemen in the first half of the eighteenth century¹.

L'auteur va même plus loin puisqu'il précise qu'en plus de se déplacer, les artisans ottomans semblent avoir apportés avec eux leur matériel de travail, allant donc au-delà d'une simple diffusion de leurs compétences techniques et de leurs savoir-faire. Il écrit ainsi :

The weavers brought with them their own weaving frames and their special techniques; they even brought a metallic mangle that was used to burnish the silver and gold with which the sashes were woven².

Dès lors, nous pouvons supposer qu'un phénomène similaire ce soit produit dans les Balkans, non pas avec des fabricants de soie mais avec ceux de filés métalliques turcs ou avec des brodeurs d'or professionnels. En outre, le contexte de production de notre corpus d'étude rejoint la situation précédemment décrite, les costumes de mariage en broderie d'or étant particulièrement appréciés de la bourgeoisie urbaine balkanique³. Une telle configuration expliquerait ainsi la diffusion des typologies de fils et de techniques de la broderie d'or à travers l'Empire.

Notons aussi qu'à l'inverse, les artisans des régions nouvellement conquises ont parfois cherché à se réunir en un seul endroit, convergeant ainsi vers la capitale ottomane⁴. Ils apportaient alors avec eux des styles locaux et de nouvelles idées, introduisant de fait de la bilatéralité dans les phénomènes de transferts culturels.

¹ « Les exemples les plus intéressants d'influence turque en Europe de l'Est sont venus de Pologne. Non seulement la mode et motifs ont été importés de Turquie, mais l'aristocratie polonaise a aussi importé des techniciens pour créer de nouvelles industries sur leurs 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 XVIIIe siècle. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

² « 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. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*

³ Cf. Chapitre II.

⁴ KRODY, 2000, *op.cit.*, p 66.

Dans un autre registre, il convient également de mentionner l'existence, dans l'ensemble du monde ottoman, de confréries ou guildes d'artisans nommées *isnafia*¹. Ces structures avaient pour mission de former les apprentis destinés à exercer en tant que futurs professionnels et de contrôler l'implantation des nouveaux ateliers en veillant à la qualité des prestations fournies, ce qui passait indirectement par une inspection de l'équipement et des technologies mises en œuvre. Cela impliquait une organisation en réseau, assurant la propagation des modes et des traditions techniques ottomanes en provenance d'Istanbul. En effet, les artisans de ces confréries, qui étaient amenés à se déplacer, étaient bons connaisseurs des motifs et des nouveaux vocabulaires en vogue dans la capitale. A ce sujet, Y. de Siké écrit :

Les confréries des artisans liés à la confection des vêtements facilitaient le passage progressif de l'immobilisme et de la fragmentation des modes vestimentaires du monde rural à la diffusion des nouvelles tendances produites dans les villes, caractérisées par une homogénéisation relative des costumes et un renouvellement rapide des modèles influents².

Les brodeurs d'or pouvaient également former de petites équipes ambulantes qui parcouraient les foires et les fêtes patronales, celles-ci étant des « occasions idéales pour écouler une production de “prêt-à-porter” - par exemple des gilets brodés - faite exprès pour attirer une nouvelle clientèle. Pendant ces mêmes fêtes se concluaient [...] des commandes de nouveaux vêtements sur mesure [...], pièces “traditionnellement” indispensables pour la célébration des mariages futurs³ ».

La circulation des artisans constitue ainsi un facteur non négligeable dans l'appréhension des phénomènes de transferts culturels des productions textiles. Elle permet la dissémination progressive de compétences techniques, de matériaux de travail, de modèles et de motifs, voire de costumes entiers⁴.

2. Le commerce

En premier lieu, il convient d'évoquer le vaste réseau commercial qui parcourt l'ensemble de l'Empire ottoman. L'implantation de cette puissance culturelle s'est en effet

¹ *L'Orient d'un diplomate*, 1991, *loc.cit.*, p 15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Yvonne de Siké écrit ainsi que des « costumes fabriqués et brodés à Constantinople pouvaient être portés dans une île de l'Archipel », in *Ibid.*, p 16.

traduite par l'établissement d'un immense et très prospère réseau commercial, s'étendant depuis la Méditerranée jusqu'en Inde, bâti sur les fondations ayant participé à la diffusion de l'islam, au VIIe siècle de notre ère. Par ces canaux, artisans, marchands, militaires et fonctionnaires pouvaient se déplacer librement et aisément, favorisant ainsi la diffusion des technologies, plus particulièrement des technologies textiles. Comme le précise John Gillow, « en valeur, les denrées les plus importantes de ce commerce étaient les textiles ainsi que les teintures et autres matières premières nécessaires à leur production¹ ».

Un système d'importation et d'exportation très dense s'est ainsi structuré autour de ce réseau. Analysé sous le prisme des costumes en broderie d'or, il semble que ce dernier ait concerné tant les matières premières que les produits finis. A cet égard, la situation d'Istanbul est très éclairante puisqu'en tant que centre de consommation de très grande ampleur, la capitale ottomane importait beaucoup de matières premières, tandis qu'elle privilégiait l'exportation de biens manufacturés. Jusqu'au milieu du XVIe siècle, la soie était ainsi importée depuis l'Iran jusqu'à Istanbul, Bursa et Alep, tandis que l'or était surtout importé d'Afrique du nord² et que les perles venaient de Murano ou de Bohême³. Des matières premières manufacturées pouvaient néanmoins être exportées, à l'image des fils de soie entourés d'or, appelés *skofium* ou *skofion*, qui étaient acheminés à travers tout l'Empire et au-delà dans l'Ouest de l'Europe, où la dentelle à l'aiguille réalisée avec ce matériau était vendue sous le nom de « Skofion Lace »⁴. Quant aux costumes manufacturés qui étaient exportés, deux productions en lien avec notre sujet semblent se dégager : les brocarts ecclésiastiques d'une part, et les uniformes officiels d'autre part. Il semble en effet que ce soit les Balkans, l'Europe de l'Est et la Moscovie, qui aient constitués les principaux marchés d'exportation des soieries ottomanes⁵. Cela est attesté par les nombreux brocarts rehaussés d'images du Christ et de symboles chrétiens 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 Bucarest⁶. Quant aux uniformes officiels, R. Taylor précise qu'ils étaient fabriqués dans des centres semi-industriels tels Yamina ou Bursa, puis exportés à travers

¹ GILLOW, 2010, *op.cit.*, p 13-14.

² ELLIS et WEARDEN, 2001, *op. cit.*, p 8-9.

³ GILLOW, 2010, *op. cit.*, p 33.

⁴ TAYLOR, 1993, *loc. cit.*, p 193.

⁵ ATASOY, 2001, *op. cit.*, p 181.

⁶ NICOLESCU Corina, *La Broderie de l'époque ottomane en Roumanie*, s.l., 1978, in *Fifth international congress of turkish art*, p641-642.

l'Empire, expliquant que les costumes soient similaires à Alger comme en Bosnie¹. Il ajoute à ce propos :

The designs are all made in *dival* work of varying quality, based on patterns pre-constructed on thin card which was sold in sheets fixed to thin blue crêpe paper. An infinite variety of these patterns was available [...]. This style of work was copied throughout the Empire and became the standard decoration worn by women for all public or formal occasions. The style was adopted in Morocco and Algeria, where it survives to the present day. Court costume in the principalities of the Balkans and Southern Russia was developed from this style [...]².

Par conséquent, plus que des matières premières et des biens manufacturés, ce sont des styles, des décors, voire des techniques qui étaient susceptibles d'être diffusés par le biais de ce réseau commercial, venant ainsi nourrir les phénomènes de transferts culturels.

Le remploi figure également parmi les facteurs de médiation commerciale dans le domaine des textiles. Dans son ouvrage *Textiles du monde islamique*, J. Gillow détaille ainsi un processus bien particulier, pouvant intervenir lors du décès d'une musulmane à l'époque ottomane : « A la mort d'une Turque musulmane, on était censé rassembler ses toilettes et les brûler. En réalité, de nombreux linges brodés étaient vendus à des marchands (souvent juifs ou arméniens non musulmans) qui les démontaient et les remontaient en compositions rectangulaires pour les revendre. La ville cosmopolite et alors ottomane de Salonique abritait ce commerce, tout comme Kavala »³. Par la seconde utilisation qui en était faite, la broderie pouvait dès lors devenir un vecteur de transmission.

Pour finir, il convient d'évoquer le rôle des centres urbains comme carrefours commerciaux et catalyseurs des phénomènes de transferts culturels.

L'importance de la cité était un trait marquant de la culture ottomane, ce qui se traduit notamment par une très forte augmentation démographique des grandes villes conquises. Ces dernières constituaient l'épicentre de la vie économique, culturelle et sociale, et attiraient toujours plus d'hommes, parmi lesquels du personnel administratif et militaire ottoman, des

¹ TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 31.

² « Les motifs sont tous réalisés selon la technique *dival*, avec un travail de qualité variable, basés sur des modèles préconçus fabriqués sur un mince carton qui était solide et réalisé dans des feuilles fixées sur du fin papier crépon bleu. Une variété infinie de motifs était disponible [...]. 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 [...]. » [Traduction personnelle], in *Ibid.*, p 58.

³ GILLOW, 2010, *op. cit.*, p 31.

religieux musulmans, des artisans, etc. Nikolay Aretov (1954-) précise d'ailleurs que « les domaines principaux de l'activité économique des villes, l'artisanat et le commerce, se conformèrent aux demandes de l'armée et des fonctionnaires du pouvoir ottoman dans les provinces¹ ». Ce faisant, les villes balkaniques devenaient le relai des modes en vogue dans la capitale ottomane. Cela est d'autant plus plausible que la présence musulmane dans les villes balkaniques faisait d'elles des centres des échanges commerciaux², et des lieux de transit. Lors de l'émigration massive des musulmans des Balkans vers l'Anatolie³, ces derniers se sont en effet réfugiés dans les grands centres urbains. Comme le souligne Alexandre Toumarkine, « les musulmans s'installent ainsi dans les faubourgs d'Edirne et d'Istanbul », de même que « Monastir, Uskub, Serres, Salonique, par exemple, voient s'établir dans des faubourgs ou des quartiers distincts les émigrés balkaniques⁴ ». En tant que catalyseur de ces divers mouvements de populations, les villes étaient ainsi propices aux transferts culturels. Or, c'est justement dans les centres urbains qu'étaient implantés les ateliers de broderie d'or⁵.

En outre, de nombreux quartiers des villes ottomanes étaient ethniquement et confessionnellement mixtes⁶, ce qui favorisait les occasions de rencontres et de brassages, en faisant des niches de sociabilités et de contacts.

Tous ces facteurs font des villes ottomanes des incubateurs de modes nouvelles en même temps que des vecteurs de traditions technologiques déjà bien établies, contribuant ainsi à un élargissement des horizons culturels.

3. Les migrations⁷

Les déplacements de populations qui se sont opérés sous l'Empire ottoman, de manière pacifique ou imposée, ont sans nul doute contribué à des échanges et des mélanges de traits culturels, rendant ainsi les aires culturelles concernées perméables aux phénomènes de transferts. Concernant plus particulièrement les Balkans et le reste du monde ottoman, deux vagues de migrations sont à signaler.

¹ ZAIMOVA Raâ, 2010, *op.cit.*, p 269.

² TOUMARKINE, 1995, *op.cit.*, p 11.

³ Nous détaillerons ce phénomène dans la suite de ce travail (*cf.* p 114).

⁴ *Ibid.*, p 68-69.

⁵ *Cf.* Chapitre I, p 49.

⁶ DUMONT et GEORGON, 1997, *op. cit.*, p 10.

⁷ Le terme « migrations » a été choisi à dessein par rapport aux vocables « immigration » et « émigration » car il ne privilégie ni le lieu de départ, ni le lieu d'arrivée, mais permet au contraire de rendre compte de la totalité complexe d'un flux migratoire.

Tout d'abord, l'exode des juifs sépharades d'Espagne qui, suite au décret d'expulsion promulgué par les rois catholiques le 31 mars 1492, durent quitter le pays, de même que leurs coreligionnaires du Portugal, d'Italie du Sud, des pays germaniques et de Provence¹. Les populations juives concernées se sont alors massivement réfugiées au sein de l'Empire ottoman² si bien qu'à partir de cette date « toute ville ottomane comptera un certain nombre de communautés juives venues d'Occident, et cela selon l'importance économique de la localité considérée³ ». Au cours de ces migrations, les juifs sépharades ont apporté avec eux tout un bagage culturel (langage, littérature et poésie, etc.) dont ils ont préservé l'héritage à travers les siècles. Concomitamment, ils se sont adaptés aux mœurs de la culture ottomane, en particulier de la société urbaine. C'est ce que souligne E. Juhasz :

[...] by the end of the nineteenth century the Sephardi Jews were already well-rooted in contemporary Ottoman culture, and their life-style reflected the prevalent one in the Empire. [...]. Sephardi Jews usually constituted part of the urban population and thus the objects found during the survey generally reflect the contemporaneous urban culture. Many of these objects served the Jews in the same manner and for the same purposes as they served the non-Jewish population, and even uniquely Jewish artefacts, such as ceremonial objects, were made in the style of local art⁴.

Cette faculté d'adaptation s'exprime notamment dans les costumes, puisque les juifs sépharades adoptèrent rapidement la technique de la broderie d'or, tant et si bien qu'elle est devenue un de leur signe matériel distinctif⁵. En témoigne la confrontation des *entari bindalli* de nos corpus d'étude et de comparaison avec la robe de mariée juive conservée dans les collections de l'Israel Museum [Fig. 53], qui met en lumière d'indéniables similitudes. Il se pourrait ainsi que ce soit par l'intermédiaire de la communauté des juifs sépharades que la technique de la broderie d'or se soit répandue dans les Balkans. En effet, au XIXe siècle, à l'époque de production de notre corpus d'étude, la plus grande communauté juive sépharade de l'Empire ottoman était localisée dans les Balkans, à Salonique, où plus de 60% de la population était israélite⁶. C'est d'ailleurs depuis Salonique que les sépharades auraient

¹ MANTRAN, 1998, *op. cit.*, p 135.

² La politique du sultan Bajazet II se voulant accueillante à leur égard.

³ *Ibid.*

⁴ « [...] à la fin du XIXe siècle, les juifs sépharades étaient déjà bien enracinés dans la culture ottomane contemporaine, et leur style de vie reflète ce qui prévaut dans l'Empire. [...] Les juifs sépharades constituaient généralement une part de la population urbaine et les objets rencontrés durant l'enquête reflétaient donc généralement la culture urbaine contemporaine. Beaucoup de ces objets servaient aux juifs de la même manière et selon les mêmes objectifs qu'ils servaient à la population non-juive, et même les artefacts uniquement juifs, comme les objets cérémoniels, étaient fabriqués dans le style de l'art local. » [Traduction personnelle] in JUHASZ, 1990, *op.cit.*, p 16.

⁵ *Ibid.*, p 7.

⁶ *Ibid.*

essaimé à travers toute la Macédoine ainsi qu'en Bosnie-Herzégovine, où une communauté ancienne de juifs sépharades est connue à Sarajevo¹. En outre, puisque des communautés juives étaient installées sur l'ensemble du pourtour méditerranéen, elles auraient pu constituer un facteur de médiation culturelle entre les Balkans et le reste du monde ottoman, notamment en ce qui concerne la technique de la broderie d'or. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible que les sépharades travaillaient dans les manufactures de textiles² : ils étaient spécialisés dans la teinture des étoffes³, les draperies de laine⁴, la fabrication des boutons et la manufacture de la soie⁵, mais étaient aussi artisans des métaux et du tissage⁶. La liste des métiers de la ville de Salonique en est la preuve. Datée de 1254 de l'Hégire, soit de 1838-39, elle a permis à l'historien Meropi Anastassiadou de mettre en évidence le fait que les juifs n'étaient pas seulement des commerçants mais aussi des artisans⁷. L'auteur écrit ainsi : « Ils travaillent comme tailleurs, fabriquent des serviettes, monopolisent presque entièrement la manufacture de la soie et assurent une grande partie de la production du fameux *çuha*⁸ de Salonique. On compte également parmi eux un bon nombre d'horlogers, d'orfèvres [...] »⁹. De même, il fait mention de « 17 ateliers de couture¹⁰ ». Par ailleurs, il semble que les juifs sépharades de Tunisie, les Touansa, aient été réputés pour leurs ateliers de broderie, dont le raffinement séduisait l'aristocratie musulmane¹¹. Il semble également que le fil d'or était produit par l'orfèvre juif local, J. Gillow écrit en effet que « les juifs, tout en pratiquant divers artisanats comme la teinture, devaient souvent s'établir orfèvres et fournir le fil d'or et d'argent utilisé pour la magnifique broderie de métal du Sahel¹² ». Cela semble confirmé par Amélie-Marie Goichon qui écrit 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 importée¹³ ». Par conséquent, il semble que le rôle des communautés de juifs sépharades ne soit pas à négliger dans la production des broderies d'or ottomanes, en faisant par la même un facteur envisageable de transfert culturel.

¹ DERENS et GESLIN, 2007, *op.cit.*, p 82.

² JUHASZ, 1990, *op.cit.*, p 4.

³ *Ibid.*, p 6.

⁴ « Leur présence industrielle a provoqué l'essor économique de cette ville [Salonique] dans laquelle ils ont introduit de nouvelles activités. L'une des plus importantes est celle de la draperie de laine [...] » in PANZAC, 1992, *op. cit.*, p 6.

⁵ JUHASZ, 1990, *loc.cit.*, p 6.

⁶ CASTELLAN, 1991, *op.cit.*, p 121.

⁷ PANZAC, 1992, *op. cit.*, p 7.

⁸ Drap de laine

⁹ *Ibid.*, p 68.

¹⁰ *Ibid.*, p 69.

¹¹ *Noces tissées, noces brodées*, 1995, *op.cit.*, p 20.

¹² GILLOW, 2010, *op. cit.*, p 72.

¹³ GOICHON Amélie-Marie, *La broderie au fil d'or à Fès*, Paris : Larose, 1939, p 57.

Dans un second temps, il convient d'évoquer l'émigration massive des musulmans des Balkans vers l'Anatolie au moment des crises balkaniques. A la fin du XIXe siècle, les bouleversements étatiques et les recompositions ethniques que subit la région des Balkans à cause des crises de 1875-1876 et de la guerre russo-turque provoquent des vagues de migrations des musulmans des Balkans vers Istanbul et l'Anatolie. Comme le précise R. Mantran, « on estime à 1,5 million environ l'afflux des musulmans des Balkans vers la Turquie après 1878¹ ». Ces musulmans, appelés *muhacir*, s'installent majoritairement dans les faubourgs d'Edirne et d'Istanbul. Ainsi, ces événements historiques revêtent un intérêt tout particulier au prisme de notre sujet, puisqu'ils interviennent à l'époque de création de notre corpus d'étude. Or, lors de ces migrations, les *muhacir* des Balkans ne furent pas sans apporter avec eux des modes et des savoir-faire, pouvant dès lors favoriser les processus de transferts culturels dans le domaine textile. C'est ce qui semble s'être produit concernant la tenue balkanique associant *salvar* et *cepken*. Courant dans les Balkans, ce costume semble avoir été adopté très largement dans les villes anatoliennes où s'étaient installés des migrants des Balkans, notamment à Kutahya et Eskisehir. A ce propos, L. Görünür écrit : « Both Kütahya and Eskisehir were provinces with large communities of immigrants from the Balkans, so that these *salvar* and *cepken* outfits were widely worn by women there, and indeed are still worn today² ». Il s'agit donc ici d'un exemple éloquent de transfert culturel. Nous pourrions également nous interroger quant à l'existence de transferts d'ordre technique concernant la broderie d'or, notamment dans le cas d'une migration des brodeurs professionnels. En effet, les *muhacir* nouvellement implantés en Anatolie reprenaient souvent la profession qu'ils exerçaient dans les Balkans³. Bien que la broderie de type *zerduz* soit plus particulièrement associée aux Balkans, cela pourrait entre autres expliquer le fait qu'elle se retrouve aussi largement en Anatolie⁴. Une fois de plus, les migrations de populations semblent constituer un élément clé dans la compréhension des phénomènes de transferts culturels entre les Balkans et le reste du monde ottoman.

¹ MANTRAN, 1998, *op. cit.*, p 545.

² « Kütahya et Eskisehir étaient des provinces avec de larges communautés de migrants venant des Balkans, de sorte que ces tenues de *salvar* et de *cepken* y aient été largement portées par les femmes, et sont encore portées aujourd'hui. » [Traduction personnelle], in GÖRÜNÜR, 2010, *loc.cit.*, p 48.

³ « [...] les exemples de muhacir reconvertis dans le commerce sont nombreux en Anatolie. Certains ne font d'ailleurs que reprendre une profession qu'ils exerçaient déjà de l'autre côté des Détroits », in TOUMARKINE, 1995, *op. cit.*, p 97.

⁴ *Ibid.*

4. Le système administratif ottoman

Le système administratif ottoman en lui-même¹ constitue un autre facteur de médiation culturelle susceptible d'avoir nourri des phénomènes de transferts entre les Balkans et le reste de l'Empire. Le goût de la cour pour les broderies d'or a ainsi pu être transmis à la bourgeoisie citadine des populations balkaniques par l'entourage des *berleybeys*. A ce propos, R. Taylor écrit :

The fashions of Istanbul, particularly of Phanar, from where many of the Governors of the Balkan provinces came, were introduced into the whole area as the dress of the aristocracy and the local court. Not only was the style introduced, but also the pattern and designs that were to be worked locally were received from Istanbul².

Il en résulte des ressemblances parfois étonnantes, notamment dans les techniques de mise en œuvre et les motifs décoratifs ornant les costumes brodés d'or des Balkans. Selon un chemin inverse, les visites diplomatiques à la cour d'Istanbul ont elles aussi pu conditionner la naissance de transferts culturels, la cour s'inspirant des styles et des formes locales pour innover³. Dans les deux cas, Istanbul, en tant que cœur de l'Empire, apparaît comme un véritable modèle dans le domaine textile, expliquant ainsi le goût des cours vassales pour les productions ottomanes. A titre d'exemple, la cour roumaine adopta très largement les kaftans de soie ottomans⁴.

Parallèlement à cette diffusion du goût mondain, facilitée par l'organisation centralisée de l'Empire, il faut souligner que le pouvoir ottoman n'a jamais cherché à éradiquer les structures sociales locales préexistantes. Tout au contraire, le système clanique des hautes terres d'Albanie du Nord s'est même développé durant l'époque ottomane⁵. Une telle tolérance à l'égard de l'organisation sociale locale a ainsi pu se traduire par une libre expression vestimentaire des populations balkaniques. C'est ce double système caractéristique du système administratif ottoman qui est à l'origine des distinctions identitaires prégnantes

¹ Déjà détaillé dans ce travail, cf. Chapitre II, p 59.

² « Les modes d'Istanbul, en particulier de Phanar [quartier d'Istanbul], d'où sont originaires de nombreux gouverneurs des provinces des Balkans, ont été introduites dans toute la région, sur les vêtements de l'aristocratie et des cours locales. Non seulement le style a été introduit, mais aussi les modèles et les dessins qui, parvenus d'Istanbul, étaient travaillés localement. » [Traduction personnelle], in TAYLOR, 1993, *op. cit.*, p 169-171.

³ *Ibid.*, p 159.

⁴ ATASOY, 2001, *op. cit.*, p 178.

⁵ DERENS et GESLIN, 2007, *op.cit.*, p 30.

entre centres urbains et milieu rural dans le monde balkanique, en faisant ainsi un facteur de médiation culturelle important dans les jeux des transferts¹.

De nombreux facteurs semblent donc se dégager pour expliquer les similarités techniques observées entre les costumes en broderie d'or des Balkans conservés au Mucem et les items brodés du musée du quai Branly-Jacques Chirac provenant des quatre coins de l'Empire ottoman. La libre circulation des artisans dans l'ensemble des aires culturelles concernées, l'importance conférée au commerce dans la vie quotidienne, les déplacements divers de populations, tout comme l'administration ottomane, sont autant de pistes de réflexion qu'il conviendrait d'approfondir pour affiner notre connaissance des processus à l'origine de ces dynamiques culturelles. Dans cette optique, il pourrait être intéressant de chercher à pondérer le rôle joué par chacun des facteurs précédemment cités.

¹ Cf. « Une fragmentation géographique et culturelle », même chapitre, p 92.

CONCLUSION

Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée conserve à ce jour une importante collection de costumes brodés d'or en provenance des Balkans, datant de l'occupation ottomane. Ce travail visait à en fournir une étude archéométrique, axée sur la caractérisation des fils métalliques utilisés et l'identification des techniques de broderie mises en œuvre, en se basant sur l'analyse d'un corpus de treize objets. Par cette approche, l'enjeu était également de s'interroger quant à l'existence de transferts culturels avec l'Empire ottoman.

Dans l'optique d'effectuer une étude approfondie des phénomènes culturels ayant traversé la région balkanique durant l'époque ottomane, il s'agissait d'abord de bénéficier de solides connaissances relatives aux pièces de notre corpus, tant concernant leur matérialité que leur contexte de production et d'utilisation.

Ainsi, après avoir brossé un vaste panorama des principes fondamentaux de la broderie d'or occidentale moderne et de la broderie d'or ottomane, l'observation à échelles macroscopique et microscopique des items balkaniques nous a permis d'identifier trois grandes typologies de fils métalliques : le filé métallique (*klaptan*), le cordonnet métallique et la cannetille (*tirtil*). Ces fils, alliés à des fibres de coton, ont été employés dans la réalisation de broderies de type *dival* et *zerduz*, selon la technique de la couchure ottomane. Par ailleurs, nos analyses ont mis en évidence le caractère semi-industriel des filés métalliques constituant les broderies d'or balkaniques, supposant ainsi l'existence de centres de production et d'ateliers de broderie d'or spécialisés localisés dans les grands centres urbains de la péninsule. Si les brodeurs professionnels masculins semblent avoir été les principaux protagonistes de ces productions, il est possible que des brodeuses professionnelles aient participé à la réalisation des articles de passementerie (glands, boutons, soutaches, tresses métalliques, etc.) qui s'ajoutent à ces vêtements dans une véritable surenchère décorative.

A cet égard, précisons que la richesse et la préciosité de ces costumes balkaniques trahissent une volonté indéniable d'afficher le prestige social du porteur, lors d'occasions spéciales et rites de passage tel que le mariage. L'*anterija bindalli DMH1959.77.5* est à ce titre des plus éloquentes. Au XIXe siècle, ce type de production participait en effet du processus de reconnaissance sociale d'une élite nouvellement implantée dans les grands

centres urbains de l'Empire. Cette bourgeoisie citadine cherchait à imiter la tenue vestimentaire des membres de la cour centrale implantée à Istanbul.

De cette manière, l'histoire de la broderie d'or balkanique se trouve extrêmement liée à celle de l'Empire, avec sa géographie, son économie et sa vie sociale changeante. Dès lors, l'approche des transferts culturels est des plus pertinentes pour saisir la complexité des phénomènes entre ces deux aires culturelles. L'étude comparative menée sur des broderies d'or conservées au musée du quai Branly-Jacques Chirac a ainsi mis en exergue de très grandes similitudes entre les deux productions. La libre circulation des artisans dans l'ensemble des aires culturelles concernées, l'importance conférée au commerce dans la vie quotidienne, les déplacements divers de populations, tout comme le système administratif ottoman, sont autant de facteurs de médiation pouvant expliquer ces phénomènes de dynamiques culturelles.

D'un point de vue méthodologique, nous tenions néanmoins à souligner les difficultés rencontrées pour mener une recherche rigoureuse sur la question des transferts culturels, qui plus est lorsque les objets étudiés relèvent d'une période récente. Si les considérations terminologiques se révèlent d'ores et déjà d'une grande complexité, le lexique lié au champ des études postcoloniales subissant régulièrement des glissements sémantiques aboutissant à une certaine « pauvreté conceptuelle¹ », celle-ci s'en trouve grandement aggravée lors de l'appréhension des réseaux de relations. En effet, la multiplicité des processus et facteurs entrant en jeu dans les phénomènes de transferts culturels est telle qu'elle aboutit généralement à une dilution du discours.

Reste à s'interroger sur la manière la plus pertinente de communiquer les résultats d'une recherche axée sur les transferts culturels en milieu muséal, ce qui nous permet ainsi de renouer avec des réflexions d'ordre muséologique.

Nous partirons d'un constat : l'une des missions du musée est de conserver, exposer et promouvoir l'identité culturelle. Dans cette optique, et compte tenu du contexte mondialisé, postcolonial et multiculturel actuel, l'enjeu est de s'interroger sur la nature de l'identité qu'il s'agit de présenter. En effet, l'identité est mouvante, plurielle et changeante si bien qu'elle ne peut jamais être définie en totalité, mais seulement approchée selon des points de vue et des

¹ TURGEON, 2004, op.cit., p 68.

perspectives. A cet égard, notre travail propose d'aborder la question des identités balkaniques selon l'approche des transferts culturels.

Se pose alors la question des modalités d'exposition. Comme le souligne Fabien Van Geert dans sa thèse en gestion culturelle et patrimoniale¹, l'une des pratiques muséales les plus communes consiste à disposer dans une même unité muséologique des objets issus de différents contextes culturels, tant géographiques qu'historiques. Souvent, le point commun entre les pièces exposées, et donc autour duquel se noue le dialogue, réside dans le fait d'apporter une réponse spécifique à une thématique commune. C'est notamment le crédo d'un musée universel comme le Louvre Abou Dhabi. Toutefois, cette mise en correspondance spatiale n'est que rarement suffisante pour créer un dialogue, celui-ci se limitant la plupart du temps à une comparaison formelle entre les objets de différentes vitrines. Par ailleurs, ce procédé n'aurait pu être appliqué à nos items étant donné l'axe d'étude archéométrique choisi.

A ce propos, une mise en perspective avec les salles « *Chinese Ceramics* » du Metropolitan Museum de New York² se révèle éclairante puisque l'institution présente, dans son parcours permanent, des céramiques chinoises exposées à l'aune de la question des échanges et des transferts culturels en Asie. Dans cet espace, des objets d'horizons culturels différents sont visuellement mis en regard. Les confrontations sont basées sur la typologie des pièces et leur technique de fabrication. Le tout est accompagné de cartels centrés sur les caractéristiques de la pièce elle-même, laissant ainsi au visiteur le loisir de produire lui-même des liens entre les objets exposés. Un panneau de vitrine renseigne de manière plus générale sur les liens unissant les productions céramiques, par exemple entre la Chine, le Japon et l'Europe. Si le dispositif de présentation, par les différents niveaux de lecture qu'il propose, est tout à fait intéressant, les cartels directement associés aux objets ne mettent pas suffisamment l'accent sur ce que le visiteur peut observer dans la vitrine, empêchant ainsi la création de sens. Par ailleurs, dans cette proposition, la mise en lumière des transferts culturels se limite à une dialectique ressemblances/différences, occultant par la même toute réflexion portée sur les facteurs de médiation en jeu dans ces processus. Il semble ainsi que les mêmes écueils méthodologiques se retrouvent, tant au niveau de l'exposition que de la recherche sur les transferts culturels, en faisant un terrain d'investigations riche en perspectives.

¹ VAN GEERT Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, thèse doctorale en gestion de la culture et du patrimoine, sous la direction de Roigé i Ventura Francesc Xavier, Université de Barcelone, 2014, p 283-284.

² Observations personnelles, séminaire de muséologie canadienne de l'École du Louvre, été 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Technique de la broderie métallique

A-Z of Goldwork 2015

A-Z of Goldwork with Silk Embroidery. Learn more than 100 beautiful stitches and techniques, Kent : Search Press Limited, 2015.

Balta et al 2015

BALTA Z.I. et al, « Ion bean analysis of golden threads from Romanian medieval textiles », *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research section B*, vol.348, 2015, p285-290.

Baum et Boyeldieu 2018

BAUM Maggy, BOYELDIEU Chantal, *Dictionnaire encyclopédique des textiles*, Paris : Eyrolles, 2018 (éd. augmentée).

Bos et Villa 2015

BOS Agnès, VILLA Antoinette, « Éléments de technique et de vocabulaire sur la broderie d'or à l'époque moderne, autour d'un manteau de l'ordre du Saint-Esprit conservé au musée Louvre », *Technè*, n°41, 2015, p55-64.

Bourdais et Gostelow 1978

BOURDAIS Marianick, GOSTELOW Mary, *Le Livre de la broderie : techniques et broderies traditionnelles du monde entier*, Paris : Dessain et Tobra, 1978.

Braun-Ronsdorf 1961

BRAUN-RONSDORF Margarete, « Les tissus d'or et d'argent du Moyen-Age à l'époque moderne », *Les Cahiers Ciba*, vol.3, 1961, p2-28.

Coron et Lefevre 1995

CORON Sabine (dir.), LEFEVRE Martine (dir), *Livres en broderie : reliures françaises du Moyen âge à nos jours*, Paris : BNF, 1995.

Delluc et Roman 1900

DELLUC G., ROMAN Th., « Étude générale des galons d'ors et d'argent en usage dans l'armée. Technologie - Analyse », *Revue du service de l'intendance militaire*, vol.78, novembre-décembre 1900, p1008-1017.

Desrosiers 2004

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2004.

Fauque 2007

FAUQUE Claude, *La broderie : splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*, Genève : Aubanel, 2007.

Ferrari 1979

FERRARI Colette, *La Broderie*, Paris : Dessain et Tolra, 1979.

Fouriscot et al 2000

FOURISCOT Mick, CHATEAU Simone, CESAR Marie-Hélène, *La broderie or de Rochefort*, Paris : D. Carpentier, 2000.

Hoke et Petrascheck-Heim 1977

HOKE Ernst, PETRASCHECK-HEIM Ingeborg, « Microprobe Analysis of Gilded Silver Threads from Mediaeval Textiles », *Studies in Conservation*, vol.22, 1977, p49-62.

Indictor et al 1988

INDICTOR N., KOESTLER R. J., BLAIR C., WARDELL A. E., « The Evaluation of metal Wrappings from Medieval Textiles Using Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive X-Ray Spectrometry », *Textiles History*, vol.19 (1), 1988, p3-22.

Járo 1990

JARO Márta, « Gold embroidery and fabrics in Europe : XI-XIV centuries », *Gold Bulletin*, vol.23 (2), 1990, p40-57.

Járo 2009

JARO Márta, « Metal thread variations and materials : simple methods of pre-treatment identification for historical textiles », *Conserving textiles - Studies in honor of Ágnès Timár-Balázs*, ICCROM, 2009, p68-76.

Logan 2007

LOGAN Judy, « Identification des métaux dans les objets archéologiques » [En ligne], *Notes de l'Institut Canadien de Conservation*, 2007. Consulté le 10 août 2019.

URL : <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/identification-metaux-archeologiques.html>

McCook 2014

MCCOOK Helen, *Broderie d'or* [traduit par Céline Poncet], Chaponost : les Éd. de Saxe, 2014.

Müller et Schuette 1963

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, SCHUETTE Marie, *La broderie*, Paris : A. Morancé, 1963.

Payen-Appenzeller 1994

PAYEN-APPENZELLER Pascal, *La broderie : histoire et technique de la broderie libre*, Paris : A. Colin, 1994.

Rinuy 1994

RINUY Anne, « Fils d'or des textiles anciens : étude de leur mode de fabrication au cours du temps », in RINUY Anne et SCHWEIZER François, *L'œuvre d'art sous le regard des sciences*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1994.

Saint Aubin 1780

SAINT-AUBIN Charles-Germain de, « Art du brodeur », in *Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences de Paris* [En ligne],

Neuchâtel : Imprimerie de la Société typographique, 1780, p171-238, Paris : Conservatoire national des arts et métiers, 2006. Consulté le 11 mars 2019.
URL : <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY58.14/175/100/665/617/665>

Savary des Bruslons 1744

SAVARY DES BRUSLONS Jacques, *Dictionnaire universel de commerce* [En ligne], Genève : les héritiers Cramer et les frères Philibert, 1744. Consulté le 10 août 2019.
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5656941q/f780.item.r=or>

Tellier-Loumagne 2005

TELLIER-LOUMAGNE Françoise, *Broderies*, Genève : Aubanel, 2005.

Tronner et al 2002

TRONNER Kate, G. NORD Anders, SJÖSTEDT Jennie, HYDMAN Hubert, « Extremely Thin Gold Layers on Gilded Silver Threads », *Studies in Conservation*, vol.47, n°2, 2002, p109-116.

Documentation du corpus

Histoire des collections

Aumale 1945

AUMAÏLE Jaques d', *Voix de l'Orient : souvenirs d'un diplomate*, Montréal : Dussault et Péladeau, 1945.

***L'Orient d'un diplomate* 1991**

L'Orient d'un diplomate : costumes de la collection d'Aumale, 1914-1938, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Homme (novembre 1990-mai 1991), Paris : Muséum d'histoire naturelle, 1991.

Contexte - Les Balkans

Blanc 1971

BLANC André, *Géographie des Balkans*, Paris : Presses universitaires de France, 1965.

Castellan 1991

CASTELLAN Georges, *Histoire des Balkans : XIVe - XXe siècles*, Paris : Fayard, 1991 (éd. augmentée).

Derens et Geslin 2007

DERENS Jean-Arnault, GESLIN Laurent, *Comprendre les Balkans : histoire, sociétés, perspectives*, Paris : Non lieu, 2007.

Derens et Geslin 2014

DERENS Jean-Arnault (dir), GESLIN Laurent (dir), *Les Islams des Balkans*, Paris : Non lieu, 2014.

Furat et Hamit 2012

FURAT Ayşe Zişan, HAMIT Er, *Balkans and Islam : encounter, transformation, discontinuity, continuity*, Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Garde 2010

GARDE Paul, *Les Balkans : héritages et évolutions*, Paris : Flammarion, 2010 (4^{ème} éd. remaniée at augmentée).

Mentzel 2000

MENTZEL Peter Carl, *Muslim minorities in the Balkans*, New-York : Association for the Study of Nationalities, 2000.

Panzac 1993

PANZAC Daniel (dir.), « Les Balkans à l'époque ottomane », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°66, Aix-en-Provence : Edisud, 1992.

Pechoux et Sivignon 1971

PECHOUX Pierre-Yves, SIVIGNON Michel, *Les Balkans*, Paris : Presses universitaires de France, 1971.

Contexte - L'empire ottoman**Dumont et Georgon 1997**

DUMONT Paul (dir), GEORGON François, *Vivre dans l'Empire ottoman : sociabilités et relations intercommunautaires (XVIIIe-XXe siècles)*, Montréal : éditions l'Harmattan, 1997.

Juhasz 1990

JUHASZ Esther, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire : aspects of Material Culture*, Jérusalem : Israel Museum, 1990.

Mantran 1998

MANTRAN Robert (dir.), *Histoire de l'empire ottoman*, Paris : Fayard, 1998.

Prépis 2005

PREPIS Alkis, « Architecture et art dans les Balkans pendant la période ottomane », *Études balkaniques : Cahiers Pierre Belon*, n°12, 2005.

Zaimova 2010

ZAIMOVA Raâ, *La culture ottomane dans les Balkans*, Paris : Association Pierre Belon, 2010.

Costume brodé - technique et iconographie**Atasoy 2001**

ATASOY Nurhan, *Ipek : the crescent and the rose, imperial Ottoman silks and velvets*, Londres : Azimuth, 2001.

Black et Taylor 1978

BLACK David, TAYLOR Roderick, *Işlemeler : Ottoman domestic embroideries*, Londres : David Black Oriental Carpets, 1978.

Broderies de tradition byzantine en Roumanie du XVe au XVIIe siècle 2019

Broderies de tradition byzantine en Roumanie du XVe au XVIIe siècle : autour de l'Étendard d'Étienne le Grand, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre (avril-juillet 2019), Paris : Louvre éditions, 2019.

Della Valle 1745

DELLA VALLE, *Voyages de Pietro della Valle, ... dans la Turquie, l'Égypte, la Palestine, la Perse, les Indes orientales et autres lieux*, Rouen : R. Machuel, 1745.

Ellis 1992

ELLIS Marianne, « Metal Thread Embroidery from Ottoman Turkey », *Embroidery*, 1992, vol.43, n°1, p37-39.

Ellis et Wearden 2001

ELLIS Marianne, WEARDEN Jennifer, *Ottoman embroidery*, Londres : Victoria and Albert Museum, 2001.

Görünür 2010

GÖRÜNÜR Lale, Women's costume of the Late Ottoman era from the Sadberk Hanim museum collection, Istanbul, Sadberk Hanim museum (mai-novembre 2010), Istanbul : Sadberk Hanim museum, 2010.

Jirousek 2005

JIROUSEK Charlotte, « Ottoman Influence in Western Dress » [En ligne], in FAROQHI S. et NEUMANN C., *Ottoman Costumes: From Textile to Identity*, Istanbul : Eren Publishing, 2005. Consulté le 23 juin 2019.

URL : <http://char.txa.cornell.edu/influences.htm>

Krody 2000

KRODY Sumru Belger, *Flowers of silk and gold : four centuries of Ottoman embroidery*, Londres : Merrel, 2000.

Mediterranean palette 1955

Mediterranean palette, catalogue d'exposition [checklists, wall texte, installation photographs], New York, Costume Institute (octobre-décembre 1955), New York : Digital collections of The Metropolitan Museum of Art, 1955.

Taylor 1993

TAYLOR Roderick, *Ottoman embroidery*, Londres : Studio Vista, 1993.

Waller 2010

WALLER Diane, *Textiles from the Balkans*, Londres : British Museum Press, 2010.

Wayland Barber et Belle Sloan 2013

WAYLAND BARBER Elizabeth, BELLE SLOAN Barbara, *Resplendent dress from Southeastern Europe : a history in layers*, Los Angeles : Fowler Museum at UCLA, 2013.

Transferts culturels

Terminologie

Autant-Dorier 2015

AUTANT-DORIER Claire, « Le patrimoine au défi de l'interculturalité : enjeux et nouvelles pratiques : Introduction thématique », *Alterstice*, vol.5, n°2, 2015, p7-19.

Amselle 2004

AMSELLE Jean-Loup, « Métissage, branche et triangulation des cultures » in L'horizon anthropologique des transferts culturels, *Revue germanique internationale*, 2004, n°21, p41-51.

Aubert-Nguyen et Espagne 2016

AUBERT-NGUYEN Hoai Huong (dir.) et ESPAGNE Michel (dir.), *Le Vietnam: Une histoire de transferts culturels*, Paris : Demopolis, 2016.

Bayart 2010

BAYART Jean-François, *Les études postcoloniales : un carnaval académique*, Paris : éditions Karthala, 2010.

Bhabha 2007

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007.

Blondel 1997

BLONDEL Madeleine, « Pour une lecture anthropologique du costume régional », *CoRé*, n°2, mars 1997, p44-48.

Boas 1940

BOAS Franz, *Race, Language and Culture*, New York : Macmillan Company, 1940.

Capanema 2015

CAPANEMA Silvia (dir.), *Du transfert culturel au métissage : concepts, acteurs, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Compagnon 2005

COMPAGNON Olivier, « Influences ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire », *America*, 2005, vol.33, n°1, p11-20.

Ehrhardt 2017

EHRHARDT Damien, « Après l'élargissement des transferts culturels : les Transfer Studies comme renouvellement des études aréales », *Diogène*, n°258-259-260, 2017, p209-220.

Espagne et Werner 1987

ESPAGNE Michel, WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1987, vol.42, n°4, p969-992.

Espagne 1994

ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèse*, 1994, n°17, p112-121.

Espagne 2012

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 2012, n°1, p1-10.

Ferreira et al 2016

FERREIRA Maria Joao, OLIVIER Liza, THEPAUT-CABASSET, « Les textiles à la période moderne : circulation, échanges et mondialisation », *Perspective*, n°1, 2016, p21-32.

Goyette et Hébert 2010

GOYETTE Julien, HEBERT Karine, *Histoire et idées du patrimoine : entre régionalisation et mondialisation*, Québec : Multimondes, 2010.

Guerraoui 2009

GUERRAOUI Zohra, « De l'acculturation à l'interculturalité : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, n°10, 2009, p195-200.

Joyeux-Prunel 2003

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, vol. 6, n°1, p151-162.

Midol et al 2002

MIDOL Nancy, RASSE Paul, TRIKI Fathi, *Unité-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Torino : l'Harmattan, 2002.

Stuart 2008

STUART Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

Tardif 2010

TARDIF Jean, « La mondialisation culturelle par-delà le prisme de la diversité culturelle », in *Les cultures des sciences en Europe : Échanges, notes de recherche*, 2010, p151-168.

Turgeon 2004

TURGEON Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique » in *L'horizon anthropologique des transferts culturels*, *Revue germanique internationale*, Paris : CNRS, 2004, n°21, p53-68.

Turgeon 2005

TURGEON Laurier (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec : entre le culturel et le culturel*, Québec : Presse de l'Université de Laval, 2005.

Van Geert 2014

VAN GEERT Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, thèse doctorale en gestion de la culture et du patrimoine, sous la direction de Roigé i Ventura Francesc Xavier, Université de Barcelone, 2014.

Documentation

Bozarслан 2015

BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie : de l'Empire à nos jours*, Paris : Tallandier, 2015 (nouvelle éd.).

Broderie d'Alger 1992

Broderie d'Alger : florilège de soie, catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Homme (mars-mai 1992), Paris : Institut du monde arabe, 1992.

Daniel 2000

DANIEL Odile, « La résistance à la domination ottomane dans les chants épiques des Albanais », *Études balkaniques : Cahiers Pierre Belon*, n°7, 2000.

De soie et d'or 1997

De soie et d'or : broderies du Maghreb, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe (juin-septembre 1996), Paris : Joël Cuénot, 1997.

Gervers 1982

GERVERS Veronika, *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe*, History, Technology, and Art Monograph, Toronto : Royal Ontario Museum, 1982.

Gillow 2010

GILLOW John, *Textiles du monde islamique* [traduit par Phéline Marc], Paris : Citadelles & Mazenod, 2010.

Goichon 1939

GOICHON Amélie-Marie, *La broderie au fil d'or à Fès*, Paris : Larose, 1939.

Goitein 1967

GOITEIN Shelomoh Dov, *Jews and Arabs : their contacts through the ages*, New York : Schocken Books, 1967.

Guillou 1996

GUILLOU André (dir.), Unité et diversité des cultures populaires du Sud-Est européen, *Études balkaniques : Cahiers Pierre Belon*, n°3, 1996.

Jacoby 2004

JACOBY David, « Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction : Byzantium, the Muslim World, and the Christian West », *Dumbarton Oaks Papers*, vol.58, 2004, p197-240.

Jouin 1932

JOUIN Jeanne, « Iconographie de la mariée citadine dans l'Islam nord-africain », *Revue des études islamiques*, Paris : Geuthner, 1932.

Krsteva 1975

KRSTEVA Angelina, *La Broderie nationale macédonienne*, Skopje : Institut de folklore, 1975.

Marçais 1930

MARCAIS Georges, *Le costume musulman d'Alger*, Paris : Plon, 1930.

Nicolescu 1978

NICOLESCU Corina, *La Broderie de l'époque ottomane en Roumanie*, s.l., 1978.

Noces tissées, noces brodées 1995

Noces tissées, noces brodées : parures et costumes féminins de Tunisie, catalogue d'exposition, Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (mars-juillet 1995), Meudon : J. Cuénot, 1995.

Savadjian 1931

SAVADJIAN Léon, *Le commerce avec les Balkans*, Paris : Revue des Balkans, 1931.

Schulz 2016

SCHULZ Vera-Simone, « Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World », *Perspective*, n°1, 2016, p93-108.

Toumarkine 1995

TOUMARKINE Alexandre, *Les migrations des populations musulmanes balkaniques en Anatolie*, Collection « Cahiers du Bosphore », Istanbul : éditions Isis, 1995.