

---

## Imiter des tissus de prestige par une technique prestigieuse : les « brocarts appliqués »

*Imitating prestigious textiles with a prestigious technique: "applied brocades"*

**Ariane Pinto et Florian Bouquet**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ephaistos/10599>

DOI : [10.4000/ephaistos.10599](https://doi.org/10.4000/ephaistos.10599)

ISSN : 2552-0741

### Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



### Référence électronique

Ariane Pinto et Florian Bouquet, « Imiter des tissus de prestige par une technique prestigieuse : les « brocarts appliqués » », *e-Phaïstos* [En ligne], X-2 | 2022, mis en ligne le 24 décembre 2022, consulté le 24 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/10599> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ephaistos.10599>

---

Ce document a été généré automatiquement le 28 avril 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Imiter des tissus de prestige par une technique prestigieuse : les « brocarts appliqués »

*Imitating prestigious textiles with a prestigious technique: "applied brocades"*

**Ariane Pinto et Florian Bouquet**

---

- 1 Dans un article paru en 1999, Alfred Gell souligne combien la « technologie de l'enchantement » repose sur « l'enchantement de la technologie » (Gell 1999). En d'autres termes, combien les moyens techniques jouent un rôle essentiel dans la perception et la réception d'un objet. Si les historiens de l'art médiéval se sont unanimement intéressés à l'histoire des formes et l'iconographie des œuvres, leur matérialité physique et leur facture demandent également notre attention. Ils nous invitent à examiner comment le sujet, les formes et les matériaux contribuent ensemble à générer le sens de l'œuvre (Kumler, Lakey 2012).
- 2 La technique du « brocart appliqué » est le point culminant des tentatives d'imitation des tissus luxueux à la fin du Moyen Âge. Ces décors apposés sur des sculptures, peintures murales, panneaux peints ou fonds de retable sont destinés à imiter en relief des étoffes de soie façonnées (velours, lampas, damas) présentant des motifs constitués de fils d'or ou d'argent (Wailliez 2001-2002). Ces tissus sont décrits communément depuis le XIX<sup>e</sup> siècle sous le terme générique de « brocart », lequel est employé depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle de manière peu spécifique pour désigner des soieries tissées de fils métalliques<sup>1</sup>. Ainsi, deux techniques prestigieuses se répondent : d'une part le « brocart » textile, précieux dans son emploi de la soie et des fils d'or et complexe dans sa fabrication, et d'autre part sa transposition en polychromie, le « brocart appliqué », décor composite, fruit d'un savoir-faire sophistiqué. Le fait de représenter des tissus précieux de confection complexe par une technique élaborée employant des matériaux coûteux n'est pas anodin. Les matériaux précieux et la technique utilisés conditionnent le prix de l'œuvre, contribuent au prestige social de son commanditaire mais également à sa signification et à son pouvoir d'évocation.

- 3 Cet article adopte une approche d'iconographie matérielle (Bol, Lehmann 2012), pour étudier la manière dont les motifs, la technique et les matériaux des « brocarts appliqués » participent conjointement à l'imitation des tissus précieux. Pour ce faire, nous tirerons nos exemples d'un corpus de seize sculptures provenant de l'ancien Duché de Savoie, datées entre 1470 et 1525, dont les études, depuis 2014, ont permis l'analyse de nombreux « brocarts appliqués » (Boisset-Thermes 2015 ; Lelong, Champdavoine, Pouyet, Guiblain 2015 ; Bouquet, Lelong, Marin, Martinetto, Pinto 2020 ; Lelong *et al.*, 2021 ; Martinetto *et al.*, 2021) (Tableau 1).

Tableau 1. Présentation des seize œuvres du corpus.

Nom œuvre	Type d'œuvre	Datation	Lieu de provenance	Lieu de conservation
Saint évêque Claude	Statue en bois	XV <sup>e</sup> siècle	Église de Rossillon (01)	Archives Départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse (01)
Vierge de Pitié	Groupe statuaire en bois (noyer)	Dernier quart du XV <sup>e</sup> siècle	Église de Saint-Offenge (73)	Musée Savoisien, Chambéry (73)
Saint Jean l'Évangéliste	Statue en bois de noyer	Fin XV <sup>e</sup> (entre 1470-1493 ?)	Église Saint-Laurent du Bourget-du-Lac (73)	Prieuré Saint-Maurice, du Bourget-du-Lac (73). Réserve du presbytère
Vision de Saint-Hubert	Haut relief d'applique en bois	Dernier quart du XV <sup>e</sup> siècle (après 1481 ?)	Ancienne église de Saint-Hélien de Duingt (74)	Musée du Château d'Annecy (74). Inv. MA 3541
Mise au tombeau	Groupe statuaire en calcaire	Après 1496	Commanderie Antonine de Chambéry (73)	Crypte de l'église Saint-Pierre de Lémenc, Chambéry (73)
Sainte Marie-Madeleine	Statue en bois de noyer	Fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> siècle	Inconnu	Musée du Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse (01). Inv. MB 957-81
Saint Jean l'Évangéliste	Statue en bois	Fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> siècle	Inconnu	Collection privée, Oulx (Val d'Aoste, Italie)
Vierge à l'Enfant	Statue en calcaire	Fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> siècle	Ancien prieuré clunisien dédié à Saint Maurice, Bourget-du-Lac (73)	Musée Savoisien, Chambéry (73)
Vierge à l'Enfant	Statue en bois de noyer	Fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> siècle	Sanctuaire de Myans (73)	Sanctuaire de Myans (73)

Sainte Catherine d'Alexandrie	Statue en bois	Fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> siècle	Église de Rossillon (01)	Archives Départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse (01)
Vierge de Pitié	Groupe statuaire en bois (noyer)	Début du XVI <sup>e</sup> siècle	Inconnu	Château de Montrottier, Lovagny (74). Inv. 2349
Vierge de calvaire	Statue en bois	Premier quart du XVI <sup>e</sup> siècle	Chapelle Saint-Nicolas et Sainte-Catherine de Rossillon (01)	Archives Départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse (01)
Saint Roch	Statue en bois	Premier quart du XVI <sup>e</sup> siècle	Chapelle Sainte-Marie-Madeleine de la Maladrerie antonine de Barberaz (73) ?	Église paroissiale Sainte-Thérèse, Barberaz (73)
Saint Jean-Baptiste	Statue en bois de noyer	Premier quart du XVI <sup>e</sup> siècle	Proviendrait d'une chapelle près de Aime (73)	Musée Savoisien, Chambéry (73). Inv. D 8668-368
Saint Crépin	Statue en bois (noyer ?)	Premier quart du XVI <sup>e</sup> siècle	Église Saint-Léger, Chambéry (73)	Musée Savoisien, Chambéry (73)
Vierge de Pitié	Statue en bois de noyer	Vers 1520	Église Saint-Martin de Chamoux-sur-Gélon (73)	Église Saint-Martin de Chamoux-sur-Gélon (73)

Dans le texte, les œuvres sont citées par leur nom et leur lieu de provenance. En cas de lieu de provenance inconnu, c'est le lieu de conservation qui est nommé.

## État de l'art

- 4 Au cours du Moyen Âge, le commerce des étoffes de luxe se développe en Europe. En provenance du Moyen Orient et de Chine, les textiles précieux transitent par les villes portuaires de Venise et d'Ancône qui organisent l'essentiel des échanges commerciaux. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, de grandes cités d'Italie du Nord entreprennent à leur tour le façonnage de ces riches étoffes puis cette industrie connaît une évolution spectaculaire entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. À partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, Venise, Florence et surtout Lucques sont les principales productrices de velours de soie tissés d'or (Monnas 2008 : 97). Les partenariats commerciaux entre villes permettent la diffusion de ces textiles précieux à travers l'Europe par le biais des grandes foires européennes. Leur prix hors d'Italie est élevé du fait des taxes, frais divers et du transport (Duits 1999). Ainsi, le marché pour les soies brochées d'or est essentiellement limité à l'Église et aux cours princières, en partie du fait de leur coût mais également des restrictions imposées par les lois somptuaires (Edler de Roover 1966). La noblesse savoyarde est une grande consommatrice de textiles raffinés. Dans les inventaires des châteaux d'Annecy et de Chambéry, ces étoffes occupent une place de choix aux côtés

des pièces d'orfèvrerie et des manuscrits prestigieux (Kohler, Maurin-Larcher, Marin, Coppier, Lemma 2016). Véritables marchandises de luxe, ces textiles peuvent être employés comme tenues de cérémonies (Blanc 1997), offerts comme cadeaux diplomatiques (Wilson 2018), exhibés comme tissus d'ameublement (Coornaert 1950) ou lors de nombreux événements aristocratiques (entrée princière, baptêmes, fêtes ducales, funérailles etc.) (Castelnuovo 1997).

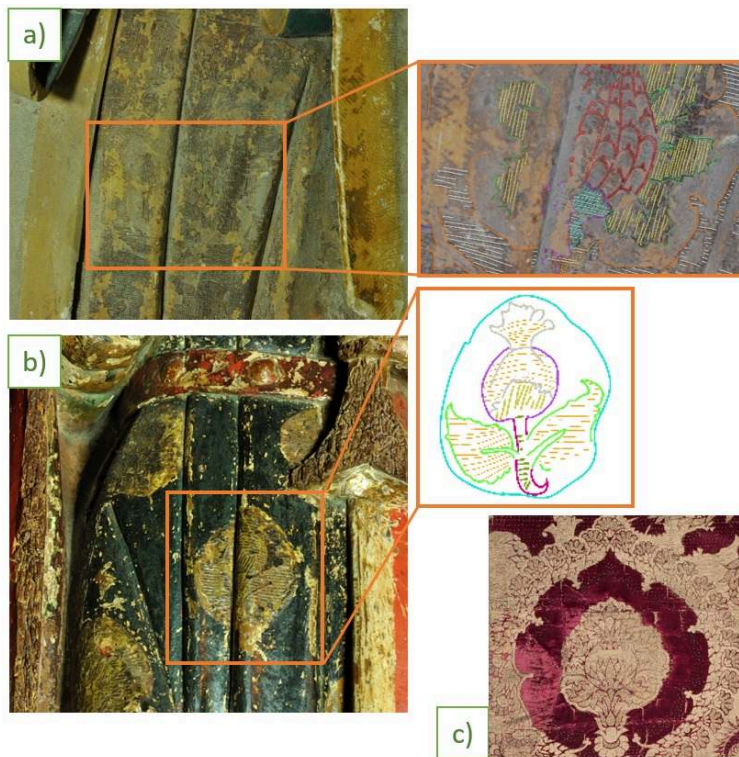
- 5 Simultanément au développement de l'industrie textile, la représentation des étoffes précieuses en peinture et sculpture devient commune à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (Betts, Gates 2019). Des contrats passés entre les artistes et les commanditaires mentionnent parfois spécifiquement le type de vêtement dépeint (Duits 2008 ; Vandamme 1982 : 199-200). Il existe diverses manières d'imiter les textiles sur des œuvres. Cristina Serendan *et al.*, dans leur étude sur l'imitation des tissus précieux sur les retables transylvaniens en distinguent ainsi cinq types : l'imitation sans feuille métallique reposant uniquement sur l'usage de deux glacis de même teinte, l'un clair et l'autre foncé ; l'application de feuilles dorées avec parfois des rehauts peints ; des motifs peints sur un fond d'or simple ou sur fond d'or texturé ; et enfin les décors de « brocarts appliqués » (Serendan, Hradilova, Hradil 2010). On peut également citer d'autres techniques appropriées pour l'imitation textile, comme le *sgraffito*<sup>2</sup>.
- 6 La technique des « brocarts appliqués » apparaît dans le Nord de l'Europe (anciens Pays-Bas, Allemagne), puis se diffuse sur le reste du continent avec une période d'apogée entre 1420 et 1540 (Betts, Gates 2019). Sa chaîne opératoire complexe débute par la fabrication d'un moule dans lequel est gravé le motif choisi. Celui-ci peut inclure des détails comme des stries évoquant le relief des fils d'or tissés. Une feuille d'étain est pressée dans le moule afin d'épouser le motif. Puis elle est recouverte d'une matière de remplissage à base de matériaux gras (cire, huile) ou maigres (sulfates ou carbonates de calcium et colle protéique) (Le Hô, Montlouis, Pagès-Camagna, Pingaud, Vandenberghe 2021), afin de maintenir le motif en relief et le renforcer pour qu'il garde sa forme durant le démoulage. La feuille d'étain démoulée est ensuite découpée puis appliquée sur la surface à orner. L'étain peut être doré avant ou après l'application du décor sur l'œuvre. L'étain laissé nu ou la dorure sont parfois rehaussés de glacis colorés ou d'une peinture (Geelen, Steyaert 2011 : chap. 3).
- 7 Si les ateliers et artistes à l'origine de ces « brocarts appliqués » sont bien documentés pour les anciens Pays-Bas (Geelen, Steyaert 2011), par exemple, les connaissances autour des artisans savoyards sont beaucoup plus lacunaires. Le dépouillement de la comptabilité des Comtes de Savoie ne mentionne pas la commande de sculptures avec des brocarts appliqués mais une précédente étude a mis en évidence que les peintres étaient probablement les artisans responsables de ces décors (Pinto 2021). En Savoie, cette catégorie d'artisans est extrêmement polyvalente et ils travaillent, pour certains, directement auprès des membres de la Cour pour produire une large gamme d'œuvres (costumes et décors de théâtres pour des moresques, mobilier peint, peintures d'édifices, verrières, enluminures, peinture de sculpture) (Dufour, Rabut, 1870). La production de ce Duché est d'importance pour l'histoire de l'art et des techniques puisqu'il représente, à la fin du Moyen Âge, un carrefour stratégique entre l'Europe septentrionale et méridionale permettant circulation des hommes et des savoir-faire (Pinto 2021).
- 8 Enfin, si la question de l'imitation textile en peinture a été bien traitée (Duits 2008 ; Monnas 2008), celle de l'imitation sur les sculptures n'a pas bénéficié de la même

attention, à l'exception de l'ouvrage de référence édité par Ingrid Geelen et Delphine Steyaert (Geelen, Steyaert 2011). Le chapitre 9 définit des critères pour identifier les tissus sur la base du motif, de la texture (stries et points) et des hauteurs de relief (Wailliez 2011). Cependant, au vu de l'état de conservation des décors des sculptures savoyardes, les motifs sont rarement complets et les hauteurs de relief impossibles à déterminer. Nous avons ainsi préféré fonder notre étude sur trois critères mieux adaptés à notre corpus : l'imitation des motifs iconographiques, l'imitation formelle (répartition des décors et typologies de gravure) et l'imitation des matériaux et des procédés techniques.

## Imitation des motifs iconographiques

- 9 Il est communément admis que les textiles imités sur les sculptures polychromes sont des étoffes de soie façonnées souvent ornées de motifs végétaux stylisés (Koslin, Snyder 2009). Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la majorité des tissus produits en Italie intègre un « motif de grenade ». Ce terme générique, improprement attribué par les historiens de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle à des motifs adoptant la morphologie générale de « palmettes polylobées », englobe un certain nombre de végétaux plus ou moins stylisés incluant les grenades, les acanthes, les chardons, les pommes de pin, les ananas, les fleurs de lotus, les palmettes et les artichauts (Fanelli 1995 ; Wailliez 2011) (fig. 1c). La popularité de ce motif s'explique en partie par sa symbolique polysémique. La grenade est rapidement adoptée dans l'iconographie chrétienne comme symbole de régénération, de résurrection et d'immortalité évoquant le sang et le sacrifice du Christ. La multiplicité de ses graines évoque la fertilité. Elle revêt également une signification politique, la forme de la grenade étant proche de celle de l'orbe royale, symbole de pouvoir royal et de justice (Fanelli 1995).
- 10 Au début du XV<sup>e</sup> siècle, les manufactures de soie de la ville italienne de Lucques développent ce type de motif en s'inspirant probablement de motifs arabes (Duits 2008 : 19). Puis il domine la production textile du XV<sup>e</sup> siècle avec les velours *a griccia* (Wailliez 2011 : 141). Le terme de « grenade » étant générique et peu précis, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur des comparaisons botaniques pour tenter d'établir un parallèle entre ces végétaux et leurs reproductions graphiques (Lelong et al., 2021). Sur les seize statues du corpus, sept d'entre elles possèdent des « brocarts appliqués » avec des motifs végétaux stylisés identifiables. Deux grandes familles se distinguent : les « artichauts/chardons » et les « grenades ».

Figure 1. Détail de « brocards appliqués » (a et b) et tissu de comparaison (c)



**FIGURE 1 A.** Détail du « brocart appliqué juxtaposée de la tunique de la sainte femme de la *Mise au tombeau*, groupe sculpté en ronde bosse, après 1496, pierre polychrome, 212 x 405 x 212 cm, provient de l'église de l'ancienne commanderie Antonine de Chambéry, conservé dans la crypte de l'église Saint-Pierre de Lémenc (Chambéry). Insert : surlignage du « brocart appliqué », motif de type « artichaut/chardon », détails botaniques identifiables : bractées épineuses (en rouge), feuilles dentelées (en jaune hachuré), tige (en bleu), le capitule en forme de V est présent mais n'apparaît pas sur l'insert. **Fig 1 b :** Détail du « brocart appliqué parsemé » de la tunique du *Saint Jean l'Évangéliste*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début du XVI<sup>e</sup> siècle, bois polychrome, provenance inconnue, conservée dans une collection privée à Oulx (Piémont, Italie). Insert : dessin du « brocart appliqué », motif de type « grenade », détails botaniques identifiables : calice sommital (contours gris), grenade unique (contours violet), tige (contours fuchsia) et feuilles latérales (contours vert). **Fig.1c :** Tissu de comparaison : détail d'un velours avec motif de « grenade », 1450-1500, soie et fils d'or, 300,9 x 56,5 cm, Florence (Italie).

Fig.1a et 1b: Florian Bouquet et ARC-Nucléart; Fig1c: Cleveland Museum of Art

- 11 L'artichaut et le chardon appartiennent tous deux au groupe des Cynarées, de la famille des Astéracées. De ce fait, ils présentent de nombreux caractères morphologiques communs : leurs capitules (partie sommitale), leurs bractées, avec épines ou sans épines, et leurs feuilles dentelées, ces différents éléments s'articulant autour d'une tige (Hoquet, Barsanti 2005). Quatre sculptures présentent des motifs de « brocards appliqués » s'apparentant aux artichauts et aux chardons : la sainte femme de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, la *Vierge à l'Enfant* du Bourget du Lac, le *Saint évêque Claude* de Rossillon et la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon. La première œuvre présente un motif parfaitement identifiable par la présence des bractées épineuses très détaillées, la forme légèrement ovale du chardon/artichaut et un grand capitule en forme de V (fig. 1a)<sup>3</sup>.
- 12 Les motifs de grenade se différencient des chardons/artichauts par leur absence de bractées et se singularisent par la présence d'un calice sommital (Hoquet, Barsanti 2005). Au sein du corpus, trois sculptures présentent des motifs de « brocards



appliqués » en forme de grenades : le saint Jean de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, le *Saint Jean-Baptiste* d'Aime et le *Saint Jean l'Évangéliste* d'Oulx. Dans le dernier exemple, la tunique du saint est ornée d'un décor de « brocart appliqué » posé sur une couche colorée verte. Le motif de grenade est composé d'une tige agrémentée de feuilles latérales aux bords crénelés surmontées du fruit (la grenade), lui-même coiffé d'un calice sommital (Fig. 1b).

- 13 Sur les tissus précieux, ces « motifs de grenade » peuvent apparaître dans un réseau ogival encadrant le motif par des accolades (Fanelli 1995) (fig. 1c). Ces accolades ont pu être représentées sur les « brocart appliqués » comme l'indique la zone entourée d'un trait orange sur le « brocart appliqué » de la tunique de la sainte femme de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc (fig. 1a).

## Imitation formelle

### Répartition des décors

- 14 Les sculptures du corpus savoyard présentent deux types de « brocart appliqués » définis par la forme du motif découpé et sa répartition sur les vêtements.
- 15 Le premier type est appelé « brocart appliqué juxtaposé », « couvrant » ou « continu ». Les feuilles d'étain de formes carrée ou rectangulaire sont démoulées et découpées pour s'adapter à la surface à couvrir, puis appliquées bord à bord sur la totalité du volume correspondant à un vêtement (fig. 2a). Le motif est ainsi répété de manière régulière, horizontalement et verticalement. Dans notre corpus d'étude, ce type de « brocart appliqué » est principalement présent sur des robes, tuniques ou pourpoints<sup>4</sup> et sur le bonnet du *Saint Crépin* de Chambéry. Ces décors couvrants évoquent des tissus entièrement dorés traversés de fils métalliques (argent, argent doré) et/ou de fils jaunes. Le terme générique de « drap d'or »<sup>5</sup> est utilisé pour qualifier ce type d'étoffes dans les sources historiques des cours européennes (Lachaud 2006) dont celle de Savoie (Gauffre-Fayolle 2021), sans précision du type de décor présent ou de la nature des fils<sup>6</sup>.
- 16 Dans le corpus savoyard, les œuvres présentant uniquement des « brocart appliqués juxtaposés » sont les plus nombreuses (8 cas<sup>7</sup>). Trois œuvres<sup>8</sup> ne présentent que des « brocart appliqués parsemés » et cinq œuvres<sup>9</sup> les deux types de répartition. Dans les cas où « brocart appliqués juxtaposés » et « parsemés » sont présents simultanément, les premiers couvrent les robes ou tuniques alors que les seconds ornent les capes. Cela est illustré sur la figure 2b où les motifs rouges indiquent l'emplacement des décors parsemés sur la chape<sup>10</sup> du *Saint évêque Claude* de Rossillon alors que les zones jaunes sur sa dalmatique<sup>11</sup> indiquent la présence d'un « brocart appliqué juxtaposé ».



Fig.2a et b. Localisation des « brocarts appliqués »



**Fig.2A.** Localisation des « brocarts appliqués juxtaposés » de la *Vierge de Pitié*, groupe statuaire en ronde bosse, dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, bois polychrome, 83 x 77 x 23 cm, provient de l'église de Saint-Offenge, conservé au Musée Savoisien (Chambéry). En vert : « brocart appliqué » juxtaposé de la tunique du saint Jean. En jaune : « brocart appliqué » juxtaposé de la robe de la sainte Marie-Madeleine. Insert : détail du « brocart appliqué » de la sainte Marie Madeleine. **Fig.2B.** Localisation des « brocarts appliqués » du *Saint évêque Claude*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles, bois polychrome, 75 x 23,5 cm, provient de l'église de Rossillon, conservée aux Archives départementales de l'Ain (Bourg-en-Bresse). En jaune : « brocarts appliqués » juxtaposés de la dalmatique de l'évêque, en rouge « brocarts appliqués » parsemé de la chape de l'évêque. Insert : détail du « brocart appliqué » parsemé de la chape.

Florian Bouquet et ARC-Nucléart

## Techniques de gravure et évocation tactile

- 17 Pour évoquer les textiles précieux, les artisans ne reproduisent pas uniquement les motifs communément présents sur les tissus et leur emplacement. Lors de la réalisation d'un « brocart appliqué », un moule est d'abord gravé de manière à représenter un motif mais également à reproduire les caractéristiques d'un textile, telles que l'armure du tissu, le sens des fils de chaîne et de trames, les boucles ou les différents niveaux de poils. Pour évoquer ces éléments texturés, plusieurs types de gravures sont employés : les stries verticales, les stries horizontales, les cercles annulaires, les quadrillages en biais et les quadrillages simples. Par contraste, des zones sont également laissées lisses.
- 18 Les « brocarts appliqués parsemés » présentent les cas les plus simples. Les motifs sont systématiquement ornés de stries horizontales les traversant de part en part<sup>12</sup>. Ces stries permettent de représenter de manière texturale les fils métalliques tissés ou brochés dans les étoffes de soie. Elles ont également un rôle visuel en réfléchissant différemment les rayons lumineux et en reproduisant les variations d'ombre et de lumière visibles sur les tissus précieux. Lorsqu'elles sont horizontales, elles évoquent

les fils de trame et pourraient suggérer des lampas et/ou des velours brochés d'or (fig. 3). Le lampas est un tissu façonné sur lequel se détache un motif en relief formé par une ou plusieurs trames de décors (liserée, lancée ou brochée) maintenue(s) au tissu de fond par une chaîne de liage (Gauffre-Fayolle 2021 ; Privat-Savigny, Guelton 2008 : 102). Le velours, du latin « vilosus », velu, est une étoffe rase d'un côté et couverte de poils dressés très serrés de l'autre (Privat-Savigny, Guelton 2008 : 102). Ce tissu de soie est coûteux puisqu'il emploie un fil de chaîne supplémentaire tissé avec un certain nombre de tiges métalliques pour créer beaucoup de petites boucles dans le textile. Ces boucles sont ensuite coupées (velours coupé) avant d'ôter les tiges. Elles peuvent également être laissées intactes (velours non coupé). Ces velours peuvent aussi être brochés en employant des fils d'or comme fils de trame. La figure 3 présente ainsi les comparaisons textiles possibles des « brocarts appliqués parsemés » de la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon : un lampas (au centre) et un velours broché d'or (à droite).

Fig.3. « Brocart appliqué juxtaposé » de la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon et tissus de comparaison



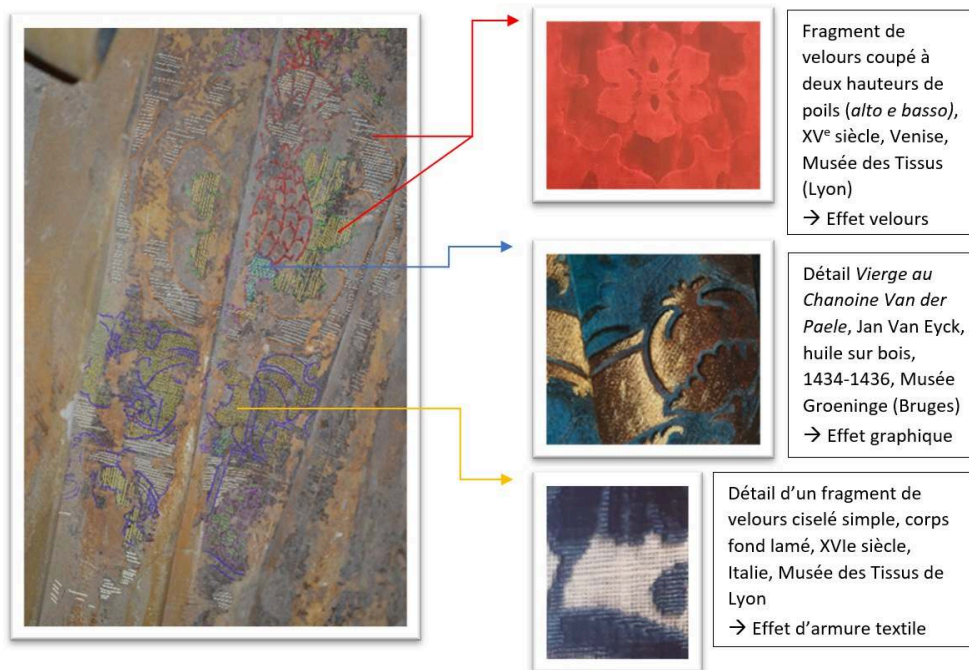
**GAUCHE** : « Brocart appliqué juxtaposé » de la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles, bois polychrome, 75 x 25 x 16 cm, provient de l'église de Rossillon, conservée aux Archives départementales de l'Ain (Bourg-en-Bresse). **MILIEU** : comparaison avec un fragment de lampas à décor de lions et de phénix, fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Lucques (Italie). **DROITE** : fragment de velours broché d'or orné de fleurs, dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle - début du XVI<sup>e</sup> siècle, Italie.

Florian Bouquet et ARC-Nucléart (gauche) ; Musée des Tissus de Lyon (milieu et droite)

- 19 Les « brocarts appliqués juxtaposés » sont plus complexes car cette catégorie compte le nombre le plus élevé de typologies de gravures différentes et cumulées dans un même décor. C'est le cas du « brocart appliqué juxtaposé » sur la tunique de la sainte femme de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, qui présente à la fois des stries verticales et horizontales, des quadrillages simples et en biais et des zones laissées lisses (fig. 4). Autour du motif d'artichaut/chardon, le contraste entre les stries verticales (en jaune), la zone laissée lisse (entourée d'une ligne orange) et les stries horizontales (en blanc) évoquent un velours dit *alto e basso*, aux poils coupés à différentes hauteurs de fils. Cette opposition dans la direction des stries serait une manière d'imiter les jeux d'ombre et de lumière entre les deux hauteurs de velours comme l'illustre la comparaison avec le fragment de velours rouge du Musée des Tissus de Lyon (fig. 4). Les zones de quadrillage simple (en jaune) et en biais (en bleu clair) rappellent davantage l'armure du tissu. Si le quadrillage simple est visuellement proche des armures textiles des velours ciselés, les comparaisons pour le quadrillage en biais

ont dû être cherchées du côté de la peinture, comme le montre le détail de la *Vierge au Chanoine Van der Paele* de Jan Van Eyck (fig. 4). Le quadrillage de biais apparaît donc davantage comme une évocation d'un textile fictif que comme l'imitation stricte d'un effet visuel réel. Enfin, les zones laissées lisses au niveau des accolades mettent en valeur le contour du motif et peuvent évoquer visuellement les zones lisses de velours coupé ou non.

Fig.4. Types de gravures et comparaisons textiles pour le « brocart appliqué juxtaposé » de la tunique de la sainte femme de la *Mise au tombeau*



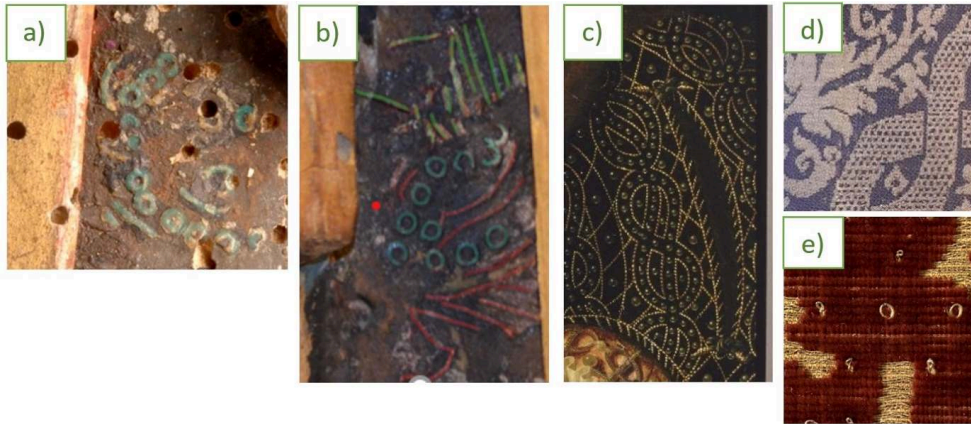
Types de gravures et comparaisons textiles pour le « brocart appliqué juxtaposé » de la tunique de la sainte femme de la *Mise au tombeau*, groupe sculpté en ronde bosse, après 1496, pierre polychrome, 212 x 405 x 212 cm, provient de l'église de l'ancienne commanderie Antonine de Chambéry, conservé dans la crypte de l'église Saint-Pierre de Lémenc (Chambéry).

Florian Bouquet et ARC-Nucléart

- 20 Enfin, quatre sculptures et deux personnages d'un groupe sculpté du corpus sont ornés de « brocarts appliqués » dont le motif contient des cercles annulaires en relief, organisés en lignes régulières et souvent encadrés par des bandes<sup>13</sup> (Fig. 5a et 5b). Il est plus difficile d'identifier avec certitude les étoffes qui ont pu être imitées. Lorsque les cercles annulaires gravés présentent un alignement, ils pourraient évoquer des perles brodées, comme l'illustre le détail du manteau en velours noir du *Portrait de François I<sup>er</sup>* où de grosses perles d'or sont comprises entre deux lignes de perles plus petites (Fig. 5c). L'alignement de cercles annulaires pourrait également évoquer des motifs tissés, comme le montre l'exemple d'un fragment de damas à décor d'entrelacs (fig. 5d). Ces cercles annulaires pourraient également évoquer des velours bouclés, ou *alluciolato* (Wailliez 2011 ; Guillot de Suduiraut 2021). Il s'agit d'un type de velours façonné dans lequel sont inclus des fils lancés ou brochés (généralement métalliques), qui forment des boucles transversales à la surface du tissu (Privat-Savigny, Guelton 2008 : 104) (Fig. 5e). Ce type de velours est très répandu dans les années 1440-1445 et fait partie des textiles les plus prestigieux de la période (Monnas 2000 : 149-150).



Fig.5. Détail de « brocarts appliqués juxtaposés » (fig.5a et b) et tissus de comparaison (fig.5c,d,e)



**Fig.5A** : Détail du « brocart appliqué juxtaposé » de la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles, bois polychrome, 75 x 25 x 16 cm, provient de l'église de Rossillon, conservé aux Archives départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse. **Fig.5B** : Détail du « brocart appliqué juxtaposé » du *Saint Evêque Claude*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècle, 75 x 23,5 cm, provient de l'église de Rossillon, Archives départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse. **Fig.5C** : Détail du manteau du *Portrait de François I<sup>er</sup>*, atelier de Joos Van Cleve, XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois transposée sur toile, 102 x 76,5 cm, Galerie des Fastes, Château de Fontainebleau. **Fig.5D** : Fragments de damas à décor d'entrelacs, XVI<sup>e</sup> siècle, Italie. **Fig.5E** : Détail d'un velours *alluciolato* à décor de grenade, seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, Florence.

Fig.5a : Florian Bouquet et ARC-Nucléart ; 5b : Florian Bouquet ; 5c : Château de Fontainebleau ; 5d et e : Musée des Tissus de Lyon.

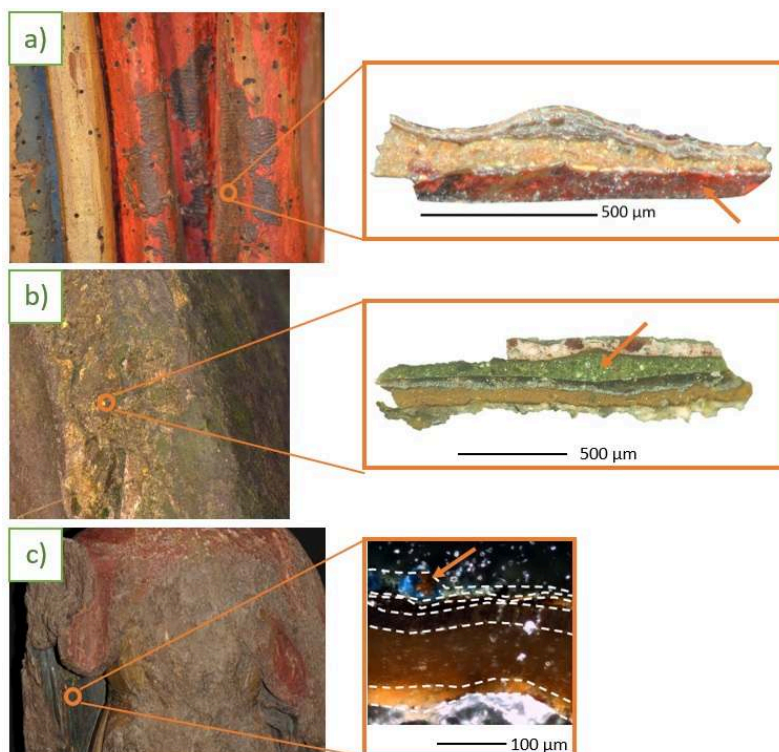
## Imitation des matériaux et procédés techniques

- 21 Le fait d'employer une technique de polychromie aussi sophistiquée que le « brocart appliqué » pour imiter des étoffes précieuses n'est pas anodin. La chaîne opératoire complexe et la multiplicité de matériaux participent activement à la puissance d'évocation de l'œuvre.
- 22 La première différence fondamentale entre la technique du « brocart appliqué » et les autres techniques d'imitation textile concerne la notion de relief. Dans le cas du « brocart appliqué », ce relief est obtenu par la gravure du moule et le renforcement de la feuille d'étain par une matière de remplissage destinée à conserver la tenue du motif. L'effet de relief est également accentué par la superposition des différents matériaux, visible dans la stratigraphie des décors de « brocart appliqué » (fig. 6). Ces jeux d'épaisseur évoquent les soieries façonnées puisque la plupart se caractérisent également par leur relief. Au Moyen Âge, les velours les plus précieux et les plus complexes présentent deux (*alto e basso*) ou trois hauteurs de fils et peuvent créer l'effet d'un bas-relief (Duits 1999). Le lampas se caractérise par la présence de motifs en relief et le damas est une étoffe de soie définie par un contraste de brillance entre le fond et le dessin formé par le tissage. Ainsi les reliefs présents sur les décors de brocarts appliqués participent pleinement à l'imitation visuelle, matérielle et presque tactile, des étoffes précieuses.
- 23 Le fait de venir faire adhérer la feuille d'étain moulée directement sur le vêtement sculpté a également un intérêt majeur pour appuyer l'imitation « tactile » en permettant au motif d'épouser parfaitement les plis du tissu fictif. En effet, l'une des difficultés à laquelle les peintres sur panneaux étaient confrontés consistait à créer

l'illusion que les motifs suivaient les creux et les courbes des vêtements. Pour y répondre, certains ont rendu les motifs plats ; d'autres les ont découpés en fragments courbes donnant l'apparence des plis. La technique du « brocart appliqué » sur la sculpture permet de s'affranchir de cette problématique picturale et de renforcer la matérialité de l'imitation.

- 24 Les décors de « brocart appliqué » et les étoffes précieuses emploient également un matériau commun, l'or, présent dans le premier cas sous forme de feuilles et dans le second sous forme de fils. Son prix et sa rareté en font un agent du luxe qui participe au caractère ostentatoire des tissus et des œuvres sculptées. Ainsi, la production de feuilles d'or a été soumise à de strictes régulations à la fin du Moyen Âge (MacLennan *et al.*, 2019) et l'usage de l'or est le sujet de nombreuses clauses dans les contrats passés entre ateliers et commanditaires (Reilly 2014 : 86). Sa présence dans le corpus savoyard sur des figures religieuses doit également être soulignée, puisque, d'un point de vue symbolique, l'usage de métaux précieux fait également partie intégrante de la fabrication d'une œuvre d'art sacrée. Au Moyen Âge, l'idée de beauté et celle de préciosité vont de pair, puisqu'il est considéré que la qualité « numineuse » d'un objet sacré, c'est-à-dire le sentiment d'une présence divine, peut être exprimée par la qualité des matériaux le constituant (Hagele 2014 : 48). Ainsi, l'or n'est pas seulement pourvu d'une qualité esthétique. Du fait de sa brillance, il est considéré comme élément de relation avec le monde divin, et son usage évoque la lumière divine du Paradis (Baert 2009). Enfin, son caractère imputrescible en fait une trace physique d'immortalité dans un monde éphémère (Bucklow 2009 : 362).
- 25 Les fils d'or tissés dans les étoffes précieuses sont l'un des principaux facteurs expliquant leur coût. Au XV<sup>e</sup> siècle, à Florence, ils sont principalement obtenus en recouvrant des fils de soie jaune de feuilles d'or ou d'argent doré (Dini 1987 : 93-94). Différents types de fils d'or contenant des teneurs variables en or peuvent être employés, ceux en or pur étant évidemment les plus coûteux. Un phénomène de différence de qualité similaire est observé sur les « brocarts appliqués » puisque la feuille d'or employée n'est pas nécessairement pure. Des analyses physico-chimiques ont montré la présence d'argent, en plus de l'or, dans quatre œuvres du corpus : la *Sainte Marie-Madeleine* du musée du Monastère royal de Brou, le *Saint Jean-Baptiste* d'Aime, la *Vierge de Pitié* du château de Montrottier et le *Saint évêque Claude* de Rossillon (Pinto 2021 ; Martinetto *et al.*, 2021 ; Bordet, Kergoulay, Pinto, Blanc, Martinetto 2021). Il pourrait s'agir d'un alliage or-argent ou d'un placage d'une feuille d'or sur une feuille d'argent, également appelé *zwichgold* (Mounier, Daniel 2013). Cette technique confère davantage d'épaisseur à la feuille d'or et permet une économie de matière première puisque la feuille d'or employée peut être beaucoup plus fine.

Fig.6. Détails de « brocarts appliqués parsemés » (6a et b) et de « brocart appliqué » (fig.6c)



**Fig.6A** : Détail du « brocart appliqué parsemé » de la chape du *Saint évêque Claude*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles, bois polychrome, 75 x 23,5 cm, provient de l'église de Rossillon, conservée aux Archives départementales de l'Ain (Bourg-en-Bresse). Insert : image optique d'un prélèvement, la couche rouge indiquée par la flèche forme le fond du motif, quelques rehauts de vermillon sont également visibles, plus localement, sur la feuille d'or. **Fig.6B** : Détail du « brocart appliqué parsemé » de la cape de la sainte Marie-Madeleine du groupe sculpté de la *Vierge de Pitié*, groupe sculpté en ronde-bosse, début XVI<sup>e</sup> siècle, bois polychrome, 57 x 64 x 20 cm, provenance inconnue, conservée dans la collection de l'Académie Florimontane, Château de Montrottier (Lovagny). Insert : image optique d'un prélèvement, la couche verte indiquée par la flèche est un glacis à base d'acétate de cuivre, de jaune de plomb-étain I et de blanc de plomb, peint sur la feuille d'or. **Fig.6C** : Détail du « brocart appliqué » de l'intérieur de la cape du *Saint Jean l'Évangéliste*, statue en ronde bosse, fin XV<sup>e</sup>-début du XVI<sup>e</sup> siècle, bois polychrome, provient de l'église Saint-Laurent du Bourget-du-Lac, conservée dans la réserve du presbytère du Prieuré Saint-Maurice (Bourget-du-Lac). Insert : image optique d'un prélèvement, la couche bleue indiquée par la flèche est en azurite et forme un rehaut sur la feuille d'or.

Fig.6a et b : Ariane Pinto et ARC-Nucléart ; 6c : Émeline Pouyet et ARC-Nucléart.

- 26 Les « brocarts appliqués parsemés » sur un fond coloré imitent probablement les velours de soie teints de couleurs vives et tissés de fils d'or. Les velours les plus onéreux étaient rouges, constitués de fils de soie teints avec du rouge de cochenille ou de kermès et des fils d'or (Bensi 2009). Depuis l'Antiquité et encore à la fin du Moyen Âge et durant la Renaissance, la couleur rouge est un indice de sacralité, de royauté et de luxe. On la trouve employée comme couleur préférentielle sur les vêtements ecclésiastiques, sur des devants d'autel, des robes de cour et des intérieurs palatiaux (Fanelli 1995). Les verts vifs étaient également particulièrement difficiles et chers à produire car ils nécessitaient de maîtriser le mélange de colorants bleus (pastel, indigo) et jaunes (sumac, curcuma, gaude) (Compton 2021). Certains tissus verts pouvaient ainsi être presque aussi coûteux à produire que le rouge de kermès (Edler de Roover 1999 : 44-47). Enfin, les bleus profonds étaient obtenus par des teintures d'indigo. Les

tissus rouges cramoisis étaient donc les plus recherchés suivis par les verts vifs et les bleus « saphir » (Watt 2000).

- 27 Dans le corpus savoyard, les imitations de tissus rouges sont les plus fréquents, avec sept exemples (fig. 6a), suivis des étoffes vertes (4 cas) (fig. 6b) et bleues (4 cas) (fig. 6c)<sup>14</sup>. Le rouge vermillon à base de sulfure de mercure imitait la préciosité des teintures de rouges de kermès. Les glacis à base d'acétate de cuivre évoquaient les textiles verts. Enfin, les rehauts de bleu azurite, un pigment bleu à base de cuivre, reproduisaient les teintures de bleu indigo. Les pigments employés pour imiter les tissus teints sur les sculptures ne sont pas anodins. Il s'agit d'abord de pigments coûteux qui, par leur prix même, accroissent la valeur matérielle et symbolique des œuvres et des tissus qu'ils imitent. Il s'agit également de pigments produisant des couleurs « véritables ». Ce concept désigne, pour l'époque médiévale, une catégorie de couleur supérieure caractérisée par des teintes franches, lumineuses, vives et saturées (Pastoureau 2021 : 143 ; Mounier *et al.*, 2020). À la différence des « brocarts appliqués parsemés », de nombreux « brocarts appliqués juxtaposés » ne présentent pas de rehauts colorés identifiables. L'absence de rehaut coloré accentue l'identification précédente de « drap d'or » pour ce type d'imitation textile<sup>15</sup>.
- 28 La technique du « brocart » textile et celle du « brocart appliqué » se répondent, enfin, par le prestige qui auréole ceux capables de les produire. La valeur sociale accordée à la production de soie est exprimée par Leonardo Fioravanti au XVI<sup>e</sup> siècle : « Le métier de la soie est un art très noble, digne d'être mené par un véritable gentilhomme »<sup>16</sup>. Les soieries tissées de fil d'or étaient les plus onéreuses à produire puisque leur fabrication impliquait des matériaux de luxe et le paiement de différents corps de métiers spécialisés : fabricants de soie, teinturiers, tisserands, batteurs d'or (Duits 1999 : 65). Les peintres sont également reconnus pour leur capacité à imiter la magnificence des tissus précieux. Ainsi, Vasari louait la virtuosité du peintre italien Moretto da Brescia à imiter les draps d'or et d'argent, les velours et les damas<sup>17</sup>. Les « brocarts appliqués » savoyards étaient probablement réalisés sur les sculptures par des peintres (Pinto 2021). Ces derniers se devaient alors de faire preuve de polyvalence, autant avec les matériaux utilisés (bois, pierre, ou métal du moule, or, étain, pigments) qu'avec les techniques d'exécutions (gravure, dorure, peinture). Les sources écrites de la Cour de Savoie montrent que les peintres paraissent jouir, ainsi que les orfèvres, d'un statut privilégié et qu'ils produisent une large gamme d'objets peints pour les membres influents et les hauts dignitaires ecclésiastiques (Dufour, Rabut 1870 : 85). Cette proximité avec la Cour a pu permettre aux peintres d'observer de manière privilégiée des soieries précieuses.

## Imitation réelle ou rêvée ?

- 29 Ces « brocarts appliqués » imitent-ils des tissus réels ? La question mérite d'être posée. Les motifs végétaux représentés, loin de s'apparenter à une exacte imitation botanique, constituent une somme d'évocations stylisées à la fois graphiques et plastiques. Les éléments de gravure (stries, cercles annulaires, quadrillages) renforcent la matérialité illusionniste du motif en créant une sensation de présence et de réalisme mais aucun type de gravure ne peut être rapproché systématiquement d'un véritable textile. Ainsi, le « brocart appliqué » de la sainte femme de la Mise au tombeau de l'église Saint-Pierre



de Lémenc (fig. 4) cumule différentes armures, effets textiles et textures qu'aucun tisserand ou veloutier terrestre n'aurait pu produire.

- 30 De l'opinion de Rembrandt Duits, la plupart des représentations de textiles précieux sont fictives et ne s'appuient pas sur l'imitation de tissus précis (Duits 2008 : 17). Les peintres avaient, en effet, peu d'occasions d'observer les tissus dont ils devaient s'inspirer, du fait de leur prix qui les réservait à une élite. L'observation de tissus lors de cérémonies religieuses a été considérée comme une source d'inspiration première pour les artistes. Une autre hypothèse suppose que les artisans aient pu acheter des chutes de « brocart » textile, à bas prix, puis aient reproduit les motifs par le biais du pochoir (Duits 1999 : 87). Enfin, une autre possibilité réside dans l'amélioration visuelle de tissus sans or, comme des satins ou des velours plus simples et accessibles (Monnas 1990).
- 31 Les tissus évoqués par les décors de « brocarts appliqués » semblent être avant tout des expressions du luxe plus que des imitations strictes de textiles existants. Par une accumulation de différentes symboliques, aussi bien iconographiques que formelles ou matérielles, les décors de « brocarts appliqués » évoquent les tissus les plus précieux, que les commanditaires des sculptures n'avaient peut-être pas les moyens de s'offrir. Ainsi, les textiles les plus présents dans le corpus savoyard sont des vêtements décorés de « motifs de grenade », motif iconographique qui confère un pouvoir sacré et une dignité royale à celui qui le porte (Duits 2008). Par ailleurs, il s'agit principalement de « brocarts appliqués juxtaposés » évoquant des « draps d'or », donc les textiles les plus coûteux à produire puisque la quantité de fils d'or influait directement sur le prix de la pièce (Van Duijn, Roeders 2012). La présence de ce type de tissu sur l'ensemble des personnages d'une œuvre sculptée, comme c'est le cas pour la *Vierge de Pitié* du château de Montrottier, souligne l'importance symbolique des personnages saints mais constitue également une démonstration de richesse de la part du commanditaire de l'œuvre. Sur les « brocarts appliqués juxtaposés » comme ceux de la sainte femme de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, la multiplication des types de gravures (stries horizontales, verticales, quadrillages, zones lisses) accentue également la préciosité du tissu et évoque un textile si ostentatoire et virtuose qu'il en apparaît presque surnaturel. Dans le cas des « brocarts appliqués » parsemés, qui évoquent davantage les velours teints tissés de motifs d'or, la majorité des textiles représentés sont les velours rouges, c'est-à-dire les plus chers. Que ce soit par le motif, la répartition sur l'œuvre ou les matériaux employés, les « brocarts appliqués » véhiculent avant tout une aura de richesse et de prestige voulue par les commanditaires.

## Conclusion

- 32 En trois siècles, dans différentes parties d'Europe, la manière de représenter les étoffes précieuses évolue (Duits 2008 : 10). L'imitation par de simples glacis se transforme, au tournant du XV<sup>e</sup> siècle, en une interprétation matérielle beaucoup plus naturaliste, en relief, mêlant l'imitation des motifs, des textures et des matériaux. Grâce à l'emploi de composés onéreux et de techniques complexes, le rendu mimétique des textiles précieux atteint son paroxysme. Les « brocarts appliqués » sont ainsi l'une des expressions les plus sophistiquées de l'art gothique tardif et témoignent du goût de la période pour le naturalisme.

- 33 Les images sacrées de la fin du Moyen Âge tirent leurs pouvoirs de ce qu'elles montrent, selon une pensée sensible où apparence et signification des choses sont indissociables (Guiette 1954). De ce fait, le « brocart appliqué » est un type de décoration qui incarne la pensée analogique médiévale. L'une des propriétés fondamentales des systèmes analogiques est de démultiplier les registres (Guerreau-Jalabert 2015). De la même manière, l'imitation des tissus s'appuie sur différents niveaux de mimétisme. L'iconographie des « brocarts appliqués » répond à celle des textiles précieux avec l'emploi du motif de la « grenade ». La répartition des « brocarts appliqués » évoque des tissus reconnaissables. Les détails apportés par la gravure du moule (stries, quadrillages, cercles annulaires) augmentent la matérialité de l'imitation en retranscrivant une texture et des effets visuels. Le matériau même fait écho à l'objet imité en rendant un effet en relief et en employant or et colorants précieux. Enfin, la complexité de la chaîne opératoire picturale fait écho à la sophistication de la fabrication textile. L'iconographie, le matériau et la technique agissent ainsi de manière opérative dans l'imitation textile et participent à la « technologie de l'enchantement » décrite plus haut par Alfred Gell (Gell 1999). Ainsi, en mettant en résonance un vaste système de registres analogiques – implicitement pensés comme équivalents (Guerreau-Jalabert 2015) – les « brocarts appliqués » évoquent concrètement les « brocarts » textiles ainsi que les symboliques qui leur sont rattachées telles que les notions de prestige, d'ostentation et de sacralité. Par là-même, ce type de décor rend tangibles, pour le croyant, des réalités aussi bien matérielles que spirituelles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAERT Barbara, “Between Technique and Symbolism. Notes on the meaning of the use of gold in Pre-Eyckian paintings”, dans STROO Cyriel (ed.), *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, Bruxelles, Brepols, 2009, p. 7-22

BENSI Paolo, “Aspects of Dyeing Techniques and Materials in Italy during the 15<sup>th</sup> and Early 16<sup>th</sup> Century”, dans BUSS Chiara (ed.), *Silk Gold Crimson - Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Courts*, Milan, Silvana, 2009, p. 37-41

BETTS Pamela, GATES Glenn, “Dressed in Tin: Analysis of the Textiles in the *Abduction of Helen* Series”, *The Journal of the Walters Art Museum*, 74, 2019; URL: <https://journal.thewalters.org/volume/74/essay/pressbrokat/>, consulté le 15 juillet 2021

BLANC Odile, *Parades et parures : l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997

BOISSET-THERMES Sandrine, *La Sculptures en Savoie. Ateliers, artistes et commanditaires à Chambéry et dans sa région (vers 1480 - vers 1530)*, Thèse de l'Université Grenoble-Alpes, 2015

FANELLI Rosalia Bonito, « The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence », dans *Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium*

of the Textile Society of America, September 22–24, 1994, Los Angeles, CA: Textile Society of America, 1995, p. 193-204

BORDET Pierre, KERGOULAY Florian, PINTO Ariane, BLANC Nils, MARTINETTO Pauline, « Applying multivariate analysis artificial intelligence methods to x-ray diffraction computed tomography: the study of medieval applied brocade samples », *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 2021, DOI : 10.1039/D1JA00143D

BOUQUET Florian, LELONG Florence, MARIN Sophie, MARTINETTO Pauline, PINTO Ariane, « Pietà. Dans l'atelier des sculpteurs savoyards à la fin du Moyen Âge », dans Collectif, *Artistes et artisans dans les Etats de Savoie au Moyen Âge. De l'or au bout des doigts*, Milan, Silvana editoriale, 2020, p. 147-183

BUCKLOW Spike, *The Alchemy of Paint. Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London-New York, Marion Boyard Publishers Ltd, 2009

CASTELNUOVO Guido, « Les élites urbaines et le prince dans les Etats de Savoie à la fin du Moyen Age », dans Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (dir.), *Les élites urbaines au Moyen Age : XXVII<sup>e</sup> congrès de la SMHES (Rome, mai 1996)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, <http://books.openedition.org/psorbonne/34306>, consulté le 15 juillet 2021 ; DOI : 10.4000/books.psorbonne.34306

COMPTON Rebekah, *Venus and the Arts of Love in Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021

COORNAERT Émile, « Draperies rurales, draperies urbaines. L'évolution de l'industrie flamande au Moyen âge et au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 28, 1950, p. 59-96

DINI Bruno, "Una manifattura di battoloro nel Quattrocento", dans Centro italiano di studi di storia e d'arte (ed.), *Tecnica e società nell'Italia dei secoli XII-XVI*, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1987, p. 83-111

DUFOUR Auguste, RABUT François, « Les peintres et les peintures en Savoie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », *MDSSHA*, 12, 1870, p. 61-144

DUIITS Rembrandt, "Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, 1999, p. 60-92, DOI: 10.2307/751383

DUIITS Rembrandt, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture*, London, The Pindar Press, 2008

EDLER DE ROOVER Florence, "Andrea Banchi, Florentine Silk Manufacturer and Merchant in the Fifteenth Century", *Studies in medieval and Renaissance History*, 3, 1966, p. 223-285

EDLER DE ROOVER Florence, *L'arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, Firenze, L.S. Olschki, 1999

GAUFFRE-FAYOLLE Nadège, « Nommer et décrire les soieries façonnées. Apports et limites d'une comptabilité princière. L'exemple de la cour de Savoie à la fin du Moyen Âge », dans CIAVALDINI RIVIÈRE Laurence (dir.), *Imiter le textile en polychromie à la fin du Moyen Âge. Le cas du brocart appliqué*, CeROArt, 2021 ; URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/7802>, consulté le 15 juillet 2021 ; DOI : 10.4000/ceroart.7802

GEELLEN Ingrid, STEYAERT Delphine, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Bruxelles, IRPA, 2011

GELL Alfred, "The technology of enchantment and the enchantment of technology", dans HIRSCH Eric (ed.), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, London - New Brunswick, The Athlone Press, 1999, p. 159-186

GUERREAU-JALABERT Anita, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de spiritus et caro », dans GENET Jean-Philippe (dir.), *La légitimité implicite*, Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne – École française de Rome, 2015, p. 457-476 ; DOI : 10.1400/236264

GUIETTE Robert, « Symbolisme et sénéfiance au Moyen Âge », *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 6, 1954, p. 107-122

GUILLOT DE SUDUIRAUT Sophie, « Le retable de Skepptuna. Contribution à l'étude des retables bruxellois conservés en Suède », dans GUILLOT DE SUDUIRAUT Sophie (dir.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, La documentation Française – Musée du Louvre, 2002, p. 273-310

GUILLOT DE SUDUIRAUT Sophie, « Polychromie et décors moulés et appliqués. Questions de terminologie », in CIAVALDINI RIVIERE Laurence (dir.), *Imiter le textile en polychromie à la fin du Moyen Âge. Le cas du brocart appliqué*, CeROArt, 2021 ; URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/7485>, consulté le 15 juillet 2021 ; DOI : 10.4000/ceroart.7485

HAGELE Hannelore, *The Eye and the Beholder: The depiction of the Eye in Western sculpture with special reference to the Period 1350-1700 and to colour in sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014

HOQUET Thierry, BARSANTI Giulio, *Les fondements de la botanique : Linné et la classification des plantes*, Paris, Vuibert, 2005

KOHLER Élodie, MAURIN-LARCHER Hélène, MARIN Sophie, COPPIER Julien, LEMMA Bianca, Musée-Château d'Annecy, *Les vies de châteaux : de la forteresse au monument*, Milano, Silvana editoriale, 2016, p. 117-118

KOSLIN Désirée G., SNYDER Janet Ellen, *Encountering Medieval Textiles and Dress : Objects, Texts, Images*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009

KUMLER Aden, LAKEY Christopher R., "Res et significatio. The material sense of things in the Middle Ages", *Gesta*, 51, 1, 2012, p. 1-17: DOI: 10.1086/669944

LACHAUD Frédérique, « Documents financiers et histoire de la culture matérielle : les textiles dans les comptes des hôtels royaux et nobiliaires (France et Angleterre, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 164, 1, 2006, p. 71-96

LE HÔ Anne-Solenn, MONTLOUIS Sandra, PAGÈS-CAMAGNA Sandrine, PINGAUD Nathalie, VANDENBERGHE Yannick, « A l'origine des couleurs et éléments matériels d'œuvres peintes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Un aperçu des "brocarts appliqués" et d'autres décors d'imitation et d'enrichissement des vêtements », dans CIAVALDINI RIVIÈRE Laurence (dir.), *Imiter le textile en polychromie à la fin du Moyen Âge. Le cas du brocart appliqué*, CeROArt, 2021 ; URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/7933>, consulté le 15 juillet 2021 ; DOI : 10.4000/ceroart.7933

LEHMANN Ann-Sophie, BOL Marjolijn, "Painting Skin and Water Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting", dans CAMPBELL Lorne, VAN DER STOCK Jan, REYNOLDS Catherine et WATTEEUW Lieve (eds.), *Rogier van der Weyden in Context: Underdrawing and Technology in Painting*, Paris-Leuven, Peeters, 2012, p. 215-225

LELONG Florence, CHAMPDAVOINE Sophie, POUYET Émeline, GUIBLAIN Thomas, « Caractérisation de décors dits « brocarts appliqués » dans la polychromie de sculptures, datées des années 1480-1530, rattachées à l'ancien duché de Savoie », *La rubrique des patrimoines de Savoie*, 35, 2015, p. 24-25

LELONG Florence, POUYET Émeline, CHAMPDAVOINE Sophie, GUIBLAIN Thomas, MARTINETTO Pauline, WALTER Philippe, ROUSSELIÈRE Hélène, COTTE Marine, « Des « brocarts appliqués » dans la sculpture savoyarde : vers une caractérisation interdisciplinaire », dans CIAVALDINI

- RIVIÈRE Laurence (dir.), *Imiter le textile en polychromie à la fin du Moyen Âge. Le cas du brocart appliqué*, CeROArt, 2021 ; URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/7802>, consulté le 15 juillet 2021 ; DOI : 10.4000/ceroart.7802
- MACLENNAN Douglas, LLEWELLYN Laura, DELANEY John K., DOOLEY Kathryn A., SCHMIDT PATTERSON Catherine, SZAFRAN Yvonne, TRENTELMAN Karen, “Visualizing and measuring gold leaf in fourteenth- and fifteenth-century Italian gold ground paintings using scanning macro X-ray fluorescence spectroscopy: a new tool for advancing art historical research”, *Heritage Science*, 7, 2019, Article 25; DOI: 10.1186/s40494-019-0271-0
- MARTINETTO Pauline, BLANC Nils, BORDET Pierre, CHAMPDAVOINE Sophie, FABRE Frédéric, GUIBLAIN Thomas, HODEAU Jean-Louis, LELONG Florence, LEYNAUD Olivier, PRAT Alain, POUYET Émeline, UHER Emmanuelle, WALTER Philippe, “Non-invasive X-ray powder diffraction and fluorescence measurements on medieval sculptures: new insights on “applied tin-relief brocade” technique in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century Savoy Duchy”, *Journal of Cultural Heritage*, 47 (2021), p. 89-99; DOI: 10.1016/j.culher.2020.10.012
- MONNAS Lisa, “Silk Textiles in the Paintings Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their Followers”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1, 1990, p. 39-58
- MONNAS Lisa, “Fit for a king. Figured silks shown in the Wilton Diptych”, dans GORDON Dillian, MONNAS Lisa et ELAM Caroline (eds.), *The regal image of Richard II and the Wilton diptych*, London, Harvey Miller, 1997, p. 165-178
- MONNAS Lisa, “Silk textiles in the painting of Jan van Eyck”, dans FOISTER Susan, JONES Sue et COOL Delphine (eds.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 147-162
- MONNAS Lisa, *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, New Haven, Yale University Press, 2008
- MOUNIER Aurélie, DANIEL Floréal, « Sgraffito, zwischgold et brocart appliqué. La dorure dans tous ses états au sein de quelques peintures murales (XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) du Sud-Ouest de la France », *ArcheoSciences*, 37, 2013, p. 33-40 : DOI : 10.4000/archeosciences.3970
- MOUNIER Aurélie, SCHLICHT Markus, MULLIEZ Maud, PACANOWSKI Romain, LUCAT Antoine, MORA Pascal, “In search of the lost polychromy of English medieval alabaster panels in the Southwest of France”, *Color Research and Application*, 45, 3, 2020, p. 427-449; DOI: 10.1002/col.22482
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- PINTO Ariane, « Par-dessus l'épaule du maître. Approche matérielle de l'adaptabilité artisanale médiévale : l'exemple des brocarts appliqués savoyards », *BUCEMA*, 2021
- PRIVAT-SAVIGNY Maria-Anne, GUELTON Marie-Hélène, *Au temps de Laurent le Magnifique : tissus italiens de la Renaissance des collections du Musée des Tissus de Lyon*, Lyon, Musée des Tissus, 2008
- REILLY Patricia, “Artists' Workshops”, dans WYATT Michael (ed.), *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 84-99
- SERENDAN Cristina, HRADLOVÁ Janka, HRADIL David, “The imitation of brocade fabrics in late medieval altarpieces from Transylvania”, dans HRADIL David et HRADLOVÁ Janka (eds.), *Acta Artis Academica*, Pragues, 2010, p. 43-62
- VAN DUIJN Esther, ROEDERS Jessica, “Gold-Brocades Velvets in Paintings by Cornelis Engebrechtsz”, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 4, 1, 2012; DOI: 10.5092/jhna.2012.4.1.1
- VANDAMME Erik, *De polychromie van gothische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en technieken*, Brussels, AWLSK, 1982

WAILLIEZ Wivine, *Représentation des textiles dans la sculpture à la fin du Moyen Âge*, Université Louis Lumière, Lyon II, 2001-2002

WAILLIEZ Wivine, "Lampas, Velvet and Cloth of gold. Criteria for interpreting the representation of textiles by applied brocade", dans GEELEN Ingrid et STEYAERT Delphine (eds.), *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Bruxelles, IRPA, 2011, p. 141-149

WATT Melinda, « Renaissance Velvet Textiles », dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 2000; URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd\\_velv.html](http://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.html), consulté le 28 février 2021

WILSON Katherine Anne, *The Power of textiles: Tapestries of the Burgundian (1363-1477)*, Turnhout, Brepols, 2018

## NOTES

1. Un exemple précoce d'usage du mot "broccare" en lien avec le tissage de la soie apparaît dans les statuts de la Guilde de la Soie de Lucques (1376). Par la suite, le terme "broccati di oro" apparaît comme une catégorie distincte des velours, damas et satins simples dans le *Trattato dell'arte della seta* publié à Florence en 1453. Dans le *Trattario dell arte* de Giovanni Paolo Lomazzo (1548), le terme "broccati" désigne toutes soieries incorporant des fils d'or ou d'argent (Duits 2008 : 32 note 57 ; Geelen, Steyaert 2011 : 75).
2. Le *sgraffito* consiste à recouvrir une feuille métallique d'une couche de pigment et à enlever partiellement le pigment à l'aide d'un stylet afin de tracer les motifs en laissant apparaître le métal (GUILLOT DE SUDUIRAUT 2002).
3. Pour une comparaison plus approfondie de ce motif voir : LELONG *et al.*, 2021.
4. Robes de la *Vierge à l'Enfant* du Bourget-du-Lac, de la *Vierge de calvaire* de Rossillon, de la *Vierge de Pitié de Chamoux-sur-Gélon*, de la *Sainte Marie-Madeleine* du Musée du Monastère royal de Brou, de la sainte Marie-Madeleine et du saint Jean de la *Vierge de Pitié de Saint-Offenge*, des personnages de la *Vierge de Pitié* du château de Montrottier, de la sainte femme de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, de la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon. Tunique du saint dans *La vision de Saint Hubert* de Duingt, du *Saint évêque Claude* de Rossillon. Pourpoint du *Saint Roch* de Barberaz.
5. Aussi nommé dans les sources textuelles : « drapo de oro » « panno aureo » ou « panni auri ».
6. Voir un exemple de restitution du « brocart appliqué » juxtaposé de type « drap d'or » de la *Vierge de Pitié de Saint-Offenge* (Fig. 2a) dans : BOUQUET *et al.* 2020 : 173, fig. 27d.
7. *Vierge à l'Enfant* du Bourget-du-Lac, *Saint Jean Évangéliste* du Bourget-du-Lac, *Vierge de Pitié de Chamoux-sur-Gélon*, *Vision de Saint-Hubert* de Duingt, *Vierge de Pitié de Saint-Offenge*, *Sainte Marie-Madeleine* du Musée du Monastère royal de Brou, *Saint-Crépin* de Chambéry.
8. *Saint Jean-Baptiste* d'Aime, *Vierge à l'Enfant* de Myans, *Saint Jean l'Évangéliste* d'Oulx.
9. *Vierge de Pitié* du château de Montrottier, *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc, *Saint Roch* de Barberaz, *Saint évêque Claude* de Rossillon, *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon.
10. Grande cape de cérémonie portée par l'évêque dans la liturgie catholique.
11. Riche tunique liturgique qui peut être portée sous la chasuble.
12. Seuls le *Saint Jean Baptiste* d'Aime et le *Saint Jean l'Évangéliste* d'Oulx possèdent une plus large typologie de gravures : des stries parallèles horizontales, verticales et en biais.
13. Dalmatique du *Saint évêque Claude*, robe de la *Vierge de Calvaire* et de la *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon, pourpoint du *Saint Roch* de Barberaz, robe de la *Vierge* et de la saint Marie-Madeleine de la *Vierge de Pitié* du château de Montrottier.

14. Glacis rouges : *Saint évêque Claude* de Rossillon (chape et dalmatique), *Sainte Marie-Madeleine* du Musée du Monastère royal de Brou (robe), *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon (robe), *Saint-Roch* de Barberaz (cape), *Saint Jean-Baptiste d'Aime* (cape), *Saint-Crépin* de Chambéry (bonnet), *saint Jean de la Vierge de Pitié* du château Montrottier (cape).

Glacis verts : *Sainte Marie-Madeleine* du musée du Monastère royal de Brou (cape), *saint Jean de la Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc (tunique), *sainte Marie-Madeleine de la Vierge de Pitié* du château de Montrottier (cape), possiblement *Saint Jean l'Évangéliste* d'Oulx (tunique).

Rehauts bleus : *Sainte Catherine d'Alexandrie* de Rossillon (cape), *Saint Jean l'Évangéliste* du Bourget-du-Lac (cape), *Vierge à l'Enfant* de Myans (cape), *Vierge de la Vierge de Pitié* du château de Montrottier (cape).

15. Sans rehaut : *sainte Marie-Madeleine de la Vierge de Pitié* de Saint-Offenge (robe), *sainte femme de la Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Lémenc (robe), *Saint-Roch* de Barberaz (pourpoint), *Vierge du calvaire* de Rossillon (robe), robes de la *Vierge*, de la *sainte Marie-Madeleine* et du *saint Jean de la Vierge de Pitié* du château de Montrottier, possiblement *Vierge à l'Enfant* du Bourget-du-Lac (robe).

16. Cité dans : MOLÀ Luca, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2000, p. XII [Traduction de l'auteur].

17. VASARI Giorgio, *Le vite de'più eccellenti pittori scultoru ed architettori*, Florence, Sansoni, 6, 1878-1875 : 506.

## RÉSUMÉS

Les « brocarts appliqués » sont des décors polychromes apposés sur des sculptures, des peintures murales, des panneaux peints ou des fonds de retable et destinés à imiter en relief des soieries précieuses de la fin du Moyen Âge. En s'appuyant sur un corpus de seize sculptures provenant de l'ancien duché de Savoie et datées du dernier quart du XV<sup>e</sup> et du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, cet article adopte une approche d'iconographie matérielle afin de démontrer comment les motifs, la technique et les matériaux employés participent conjointement à l'imitation des tissus précieux.

“Applied brocades” are polychrome decorations found on sculptures, murals, painted panels or altarpieces. They are intended to imitate precious silk fabrics from the end of the Middle Ages. Our article is based on a corpus of sixteen sculptures from the former Duchy of Savoy and dated from the last quarter of the 15th century and the first quarter of the 16th century. With the use of a material iconography approach, we demonstrate how the motifs, the technique and materials jointly participate in the imitation of precious fabrics.

## INDEX

**Mots-clés** : histoire des techniques, brocart appliqué, sculpture, soie, textile, matérialité

**Thèmes** : Un objet une technique

**Keywords** : history of technology, applied brocade, sculpture, silk, textile, materiality, technical art history



## AUTEURS

### ARIANE PINTO

Ariane Pinto est chercheuse postdoctoral au laboratoire de conservation-restauration ARC-Nucléart et à l'Institut Néel (CNRS). Titulaire d'un doctorat en physique de la matière appliqué à l'étude des objets archéologiques et historiques, elle étudie les matériaux et les techniques employés par les artisans du passé. Sa recherche interdisciplinaire allie histoire de l'art, archéologie, physique et anthropologie afin de retrouver les chaînes opératoires et les dynamiques de production anciennes.

### FLORIAN BOUQUET

Florian Bouquet réalise actuellement sa thèse en histoire de l'art médiévale entre le laboratoire du LUHCIE (Université Grenoble-Alpes) et le laboratoire de conservation-restauration ARC-Nucléart. Son sujet de doctorat porte sur l'étude iconographique et technique des « brocarts appliqués » de sculptures polychromes médiévales du Duché de Savoie. Son travail combine une analyse des œuvres sculptés et tissées et des sources textuelles afin de mieux comprendre les savoirs faire des artisans, les motifs employés ainsi que leur utilisation.