L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche

History of the Tapestry in Europe, 1500-1700. Thirty-five years of Research

Die Tapisserie in Europa, 1500-1700. Fünfunddreissig Jahre

L'arrazo in Europa, 1500-1700. Trenta cinque anni di ricerca

La tapicería en Europa, 1500-1700. Treinta y cinco años de investigación.

Pascal-François Bertrand et Guy Delmarcel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3404>

DOI : 10.4000/perspective.3404

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 227-250

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pascal-François Bertrand et Guy Delmarcel, « L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3404>

L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche

Pascal-François Bertrand et Guy Delmarcel

Les travaux sur l'histoire de la tapisserie ont privilégié le plus souvent trois périodes : la fin du Moyen Âge, considérée comme l'âge d'or de la tapisserie ; le règne de Louis XIV, dont la vision se limite bien souvent à ses premières années, à la personne de Colbert, à la Manufacture royale des Gobelins et au peintre Charles Le Brun ; et le ^{xx}^e siècle, avec la figure emblématique de Jean Lurçat et ce qu'il est convenu d'appeler la « Renaissance de la tapisserie ». Ces recherches ont été effectuées selon trois problématiques majeures : les lieux de production ; les grands ensembles amassés par les princes et les auteurs des modèles peints. Elles ont abouti à l'établissement de listes de tapisseries, conservées ou perdues, rendues à leur commanditaire ou propriétaire, et à leur centre de fabrication, proposant ainsi une histoire qui repose sur l'appartenance nationale des tissus (flamande, française, italienne). En dressant ces listes, les historiens de l'art ont en même temps proposé des noms d'auteurs pour les modèles, ce qui a eu pour effet de compliquer la donne, car une tapisserie peut avoir été exécutée dans un centre de production éloigné du lieu où le modèle a été peint.

La réflexion a changé d'orientation dans les années 1970, à l'initiative d'historiens médiévistes qui sont partis du principe qu'une évocation de la tapisserie comme création artistique implique de parler de peintres et de peintures (voir principalement : *Chefs-d'œuvre...*, 1973 ; REYNAUD, 1974 ; SOUCHAL, 1974 ; JOUBERT, 1988, 1999a, 1999b). Leurs travaux obligent donc à « repenser » la tapisserie dans les rapports qu'elle entretient avec la peinture, en tenant compte des divers intervenants, du commanditaire au tapissier qui fabrique le tissu proprement dit, en passant par le maquettiste, qui donne le modèle, et le cartonnier, qui le transpose aux dimensions réelles de la tapisserie. Ils incitent à reconsidérer le dessin dans les pratiques de création du Moyen Âge finissant, à le resituer au sein de la pratique des peintres, qui étaient amenés à réaliser des tableaux de chevalet, des fresques et aussi à travailler pour l'enluminure, le vitrail, la tapisserie et la broderie. On est ainsi passé d'une histoire de la tapisserie fondée sur l'appartenance nationale – une notion des plus relatives – à une histoire de la culture visuelle, qui repose sur l'usage, la fonction, la réception et l'élaboration des œuvres.

Dans un article paru dans la *Revue de l'Art* en 1973, Edith Standen († 1998) dressait un bilan des recherches menées à la fin des années 1960 et au début des années 1970 sur la tapisserie des temps modernes (STANDEN, 1973) où elle faisait remarquer la richesse des études parues au cours de cette période particulièrement féconde en publications. Elle espérait que

Pascal-François Bertrand, professeur en histoire de l'art moderne à l'Université de Bordeaux 3 (EA 538), développe des programmes de recherche sur la décoration d'intérieur et les arts décoratifs. Il rédige un essai sur les rapports entre l'Académie royale de peinture et de sculpture et la Manufacture royale de tapisserie des Gobelins (*La peinture tissée*).

Guy Delmarcel, professeur émérite en histoire de l'art à la K. U. Leuven (université néerlandophone de Louvain), est membre titulaire de l'Académie royale flamande des sciences et arts de Belgique. Il s'est spécialisé dans l'histoire de la tapisserie flamande, sur laquelle il a publié de nombreux livres et articles.

les prochains travaux porteraient plus particulièrement sur les grandes collections de tapisseries, en prenant pour modèle le catalogue du Museum of Fine Arts de Boston (CAVALLO, 1967). Elle souhaitait également voir effectuer des monographies consacrées à des ensembles importants, comme les *Arts de la Guerre* (WACE, 1968), à des manufactures moins prolifiques que celle des Gobelins, et aux principaux créateurs de tapisseries, cette dernière direction étant selon elle la plus prometteuse en découvertes. Son appel a été entendu ; il est vrai qu'elle l'avait lancé avec tout l'enthousiasme qu'elle suscitait pour les recherches sur la tapisserie et elle a elle-même largement contribué au renouveau des études sur la tapisserie française des XVII^e et XVIII^e siècles (STANDEN, 1985). Ces trente-cinq dernières années ont été très fructueuses : des catalogues de musées et de prestigieuses collections ont été publiés, d'importantes études monographiques ont vu le jour, de superbes expositions se sont tenues, sans parler du grand nombre d'articles parus dans des revues scientifiques et des actes de colloques. Cette production est principalement l'œuvre d'un groupe restreint de chercheurs (une trentaine aujourd'hui dans le monde), des conservateurs de musée surtout, et des universitaires, reliés de manière informelle par un site internet en lien avec une activité d'édition¹. Un fait est révélateur du renouvellement de ces études : la présence de tapisseries dans des expositions monographiques sur des peintres. Dans les célébrations de Le Brun en 1963 et de Rubens en 1977, il semblait encore inconcevable de présenter une tapisserie : il n'y avait que des esquisses et des modèles. En 1989, une section de la rétrospective Giulio Romano à Mantoue était consacrée à la tapisserie (FORTI GRAZZINI, 1989). Il en a été de même à propos de Simon Vouet en 1990 à Paris (LAVALLE, 1990), de Charles Poerson en 1997 à Metz (REYNIÈS, 1997) et de Perino del Vaga en 2001 à Mantoue (*Perino del Vaga...*, 2001). En 2004, une galerie de tapisseries avait été aménagée dans la dernière partie de l'exposition Rubens présentée à Lille (DEVISSCHER, MERLE DU BOURG, VITTET, 2004). Cela résulte d'une reconsidération de la tapisserie, le plus prestigieux des médias figuratifs au XVI^e et au XVII^e siècle, trop souvent tenue pour une simple copie de la peinture par les historiens de la génération précédente.

1. Vue de l'exposition *Masterpieces of Tapestry...*

The Metropolitan Museum of Art, 1973-1974.

2. Vue de l'exposition *Tapestry in the Baroque...*

The Metropolitan Museum of Art, 2007-2008.

Les études sur les corpus : la valorisation d'un domaine d'études

Deux grandes rétrospectives de l'art de la tapisserie en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles ont été conçues et réalisées par Thomas Campbell, présentées en 2002 (*Tapestry in the Renaissance...*, 2002) et 2007-2008 (*Tapestry in the Baroque...*, 2007 ; fig. 2) au Metropolitan Museum of Art (New York), et également à Madrid pour la seconde. Il n'y avait pas eu de manifestation d'une aussi grande ampleur depuis l'exposition des chefs-d'œuvre de la tapisserie médiévale

3. Tenture des Actes des apôtres : La pêche miraculeuse, d'après Raphaël (détail) :

a. Atelier de Pieter Van Aelst (Bruxelles), 1516-1521 ; Rome, Pinacoteca Vaticana ;

b. Atelier de Jan Van Tieghem (Bruxelles), 1545-1557, Mantoue, Palais ducal.

présentée à Paris et à New York en 1973 (*Chefs-d'œuvre...*, 1973 ; fig. 1). Elles ont permis de prendre toute la mesure de l'effet ostentatoire et très luxueux de la tapisserie. Le visiteur pouvait apprécier l'aspect monumental des tentures, les vastes dimensions des tissus et leur richesse matérielle. La présence de fils d'or et d'argent en plus ou moins grande quantité dans les tissages est le reflet de la richesse et du rang de leur propriétaire. Les tapisseries contenant le plus d'or appartenaient aux puissantes familles et cours princières d'Europe : les papes à toutes les époques ; au Moyen Âge, les ducs de Bourgogne et les rois de France ; dès la Renaissance les Habsbourg, la couronne d'Angleterre ; aux ^{xvii} et ^{xviii} siècles, les grandes familles italiennes, les princes germaniques, les seigneurs anglais. La confrontation des *Actes des apôtres* tissés pour le pape Léon X (1516-1521, Rome, Pinacoteca Vaticana) avec ceux répliqués pour les Gonzague (1545-1557, Mantoue, Palais ducal) a été faite à l'exposition particulièrement significative de New York (fig. 3a-b). La tenture des seconds, sans or, présente un aspect mat, comme la fresque, tandis que la première comporte des effets de brillance en raison des fils d'or qui font scintiller les couleurs et rendent ainsi la surface chatoyante. Certaines tentures contiennent de l'or à profusion, telles la *Vie du Christ* (dite aussi la *Scuola nuova*, 1524-1531, Rome, Musées du Vatican) ou encore la transposition tissée de la galerie de François I^{er} à Fontainebleau, dont le fond jaune est entièrement tissé d'or (1540-1547, Vienne, Kunsthistorisches Museum). Les productions des Gobelins du ^{xvii} siècle sont d'une qualité et d'une somptuosité rarement égalées. Le choix des tapisseries exposées a donné la possibilité de montrer la diversité des productions, des grandes pièces destinées à orner des murs entiers aux tapisseries de petit format, à usage profane ou religieux (portière, lit, dais, tableau de dévotion, devant d'autel). Ces tissus sont généralement d'une très haute qualité d'exécution, d'un tissage très fin et d'une grande richesse de matériaux, avec beaucoup de fils d'or et d'argent. Il faut insister sur l'heureuse présentation à New York des baldaquins de Charles III de Lorraine (vers 1561, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; fig. 4) et de Frédéric II de Danemark (1585-1586, Stockholm, Nationalmuseum), qui illustraient un usage autrefois répandu de la tapisserie dans les cours, mais dont on parle peu, car la plupart de ces baldaquins ont disparu ou l'on n'en connaît que le fond, qui est la seule pièce du dais généralement reproduite. Cette richesse matérielle va de pair avec la noblesse des sujets représentés, la qualité des modèles et de leur transposition textile. Les deux volumineux catalogues de ces expositions majeures constituent une somme à partir de laquelle il est possible de tirer les principaux enseignements de la recherche de ces dernières années en histoire de la tapisserie.

Si les études ont été stimulées par les expositions, les résultats obtenus n'auraient pu être aussi fructueux sans parallèlement un long travail sur le corpus. Les catalogues de musées rassemblent en effet une grande partie des œuvres sur lesquelles s'appuie la réflexion. Celle-ci peut être menée à condition de garder en mémoire, d'abord que la part des tapisseries conservées par rapport à celles produites est extrêmement faible, ensuite que la tapisserie, comme toute œuvre d'art, change de statut en entrant au musée : d'objet de luxe, d'ostentation et élément fondamental des anciennes collections princières, garnissant ordinairement des chambres ou tendu occasionnellement lors des fêtes et des cérémonies, la tapisserie devient un objet d'art, un témoin, sorti de son contexte, présenté de manière isolée, parfois comme un grand tableau, alors qu'elle diffère de ce dernier par bien des aspects. Rappelons également que les pièces de musée ne constituent qu'une partie, quoiqu'importante, des tapisseries anciennes encore conservées : des centaines sont dans des collections privées ou semi-privées, dans les châteaux du Royaume-Uni et dans les églises d'Espagne.

Le rôle des États-Unis

L'impulsion des études est venue des États-Unis. En l'espace d'un siècle environ, les musées américains ont constitué de belles collections offrant un vaste panorama de l'art de la tapisserie, sans pour autant parvenir à rivaliser avec les fameuses séries de Madrid et de Vienne, issues de l'Europe d'Ancien Régime. Ces ensembles proviennent des collections rassemblées, puis données ou léguées aux musées par les grands industriels américains et leurs héritiers, les Hearst, Kress, Rockefeller, Vanderbilt, Gardner, Harriman, Widener, Prentiss, qui les avaient achetés auprès d'antiquaires renommés comme les Duveen ou French & Company. Ces derniers, qui s'étaient principalement fournis sur le marché européen, ont joué un rôle fondamental dans la constitution des collections américaines, comme le montre l'étude de leur activité (BREMER-DAVID, 2003-2004) ².

Depuis la fin des années 1960, une vaste entreprise de publication des collections majeures de tissus et autres tentures (tapis, broderie, canevases) de ces musées a été menée. Des catalogues raisonnés (même s'ils n'en portent pas le nom) ont paru : Museum of Fine Arts et Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (CAVALLO, 1967, 1986), Fine Arts Museums of San Francisco (BENNETT, 1976 [1992]), The Metropolitan Museum of Art (STANDEN, 1985; CAVALLO, 1993), The Minneapolis Institute of Art (ADELSON, 1994) et The J. Paul Getty Museum à Los Angeles (BREMER-DAVID, 1997); celui de l'Art Institute of Chicago est annoncé pour l'automne prochain (BROSENS, MAYER THURMAN, 2008)³. À ces études, il convient d'ajouter une exposition présentant les chefs-d'œuvre

4. Baldachin de Charles III de Lorraine, d'après Hans Vredeman de Vries et Michel Coxcie, atelier du maître FNVG (Bruxelles), vers 1561, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

tissés de l'Institute of Arts de Detroit, dont le catalogue a l'avantage de fournir une liste des 75 tapisseries de ce musée (*Woven splendor...*, 1996). Ces ouvrages, remarquablement illustrés, constituent des mises au point savantes. Adolpho Cavallo a livré un travail de pionnier dans son catalogue de Boston, paru en 1967, en établissant une « grille d'analyse » normative, inhérente à l'exercice : fiche technique de l'œuvre, description et signification, auteur des modèles et des cartons, lieu de tissage et pièces de comparaison (CAVALLO, 1967). L'application de ce principe a eu pour effet de clarifier un propos relativement ardu pour le néophyte : le processus complexe de fabrication des tapisseries qui fait intervenir plusieurs mains. La tapisserie est une œuvre collective dont l'analyse relève à la fois de l'histoire de la culture matérielle et visuelle, de l'histoire des métiers et des usages, de l'histoire du goût, de l'ameublement et de la décoration d'intérieur, et de l'histoire de la peinture. La teneur des notices varie en fonction de la documentation disponible. Certaines peuvent être très nourries : celle de la suite Barberini de *L'Histoire d'Artémise* de Minneapolis (ADELSON, 1994, cat. 16) fait l'objet d'un véritable essai de plus d'une centaine de pages (le quart du catalogue) où sont démêlées la question de la genèse de la tenture et celle de la reconnaissance des mains des différents artistes qui ont dessiné les modèles et peint les cartons (Antoine Caron, Henri Lerambert, Laurent Guyot, Guillaume Dumée) et où sont évoquées les questions relatives au tissage dans la manufacture du faubourg Saint-Marcel à Paris, dirigée par les Flamands Comans et La Planche. D'autres notices sont plus restreintes, comme celles concernant les portraits tissés ou encore les tapisseries pour sièges.

À l'intérieur de ces catalogues, les tapisseries sont classées en général de trois manières : par ordre chronologique ; par lieu d'exécution (par pays et par ville) ; selon une répartition mixte, combinant périodes chronologiques et centres de tissage. Dans tous les cas, le classement fait apparaître la spécificité de telle ou telle collection : prépondérance des tapisseries du XVII^e siècle au Museum of Fine Arts de Boston (environ la moitié de la collection), des productions françaises au Getty (la totalité des pièces cataloguées) et au Metropolitan Museum of Art (la moitié de la collection). Le deuxième type de classement, qui met l'accent sur l'appartenance nationale des tissus, atteint ses limites avec les tapisseries dites des « territoires franco-flamands », une catégorie créée afin d'y ranger toutes les pièces de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle pour lesquelles il n'y a pas encore de réponse satisfaisante à la question du lieu d'exécution. Ce sont principalement les médiévistes qui privilégient le premier type.

Les catalogues et études en Europe

Si de telles entreprises éditoriales sont moins fréquentes en Europe, le vieux continent produisit néanmoins un grand nombre de catalogues et d'études monographiques très importants durant la période considérée.

À Paris, seul le Musée national du Moyen Âge (Cluny) a fait paraître son catalogue (JOUBERT, 1987). Le Mobilier national, qui conserve les vestiges d'une des plus prestigieuses collections d'Ancien Régime, annonce pour la fin de l'année la mise en ligne progressive du catalogue des tapisseries et a programmé une série d'expositions monographiques sur des tentures anciennes : *L'histoire d'Artémise* de Caron (*La tenture d'Artémise...*, 2007), *L'histoire d'Alexandre* de Le Brun (*Alexandre et Louis XIV...*, 2008). Des monographies sur les chefs-d'œuvre de la collection du Louvre ont paru, *L'Histoire de Scipion* (Jules Romain..., 1978) et les *Chasses de Maximilien* (BALIS et al., 1993), mais il n'existe toujours pas de catalogue, même sommaire, des tapisseries. Dans le panorama des musées de province, le Musée des tissus

et des arts décoratifs de Lyon est pratiquement le seul à avoir publié un catalogue (BLAZY, DENIS, GAULTIER, 1996). Parmi les travaux monographiques, on relève une nouvelle étude sur l'*Histoire de David* du Musée national de la Renaissance à Écouen (DELMARCEL, 2008). Sur les tentures de Versailles, on ne dispose que du livre de Daniel Meyer sur l'*Histoire du Roy* (MEYER, 1980). Les tapisseries de Fontainebleau ont fait l'objet d'une exposition (*Tapisseries des Gobelins...*, 1993). Les Monuments historiques ont exposé au château de Chambord une sélection de tapisseries rendant partiellement compte de la politique d'acquisition menée depuis la Seconde Guerre mondiale par ce service (*Lisses et délices...*, 1996). La tapisserie eut une place bien méritée lors de la grande exposition sur les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche (COQUERY, 2004). Les tapisseries des Hospices de Beaune bénéficient d'une plaquette publiée par l'Inventaire (DE REYNÏÈS, FROMAGET, 1994). Une sélection des tentures de la région Rhône-Alpes a été présentée accompagnée d'un répertoire des pièces existantes dans cette région administrative contemporaine (*Tapisseries anciennes...*, 1990). Des études sur les tapisseries conservées dans les musées et les châteaux de France seraient riches en découvertes d'œuvres inédites ou peu connues.

La Belgique actuelle, berceau de tant de centres de tissages, attend encore une mise à jour du catalogue des tapisseries des Musées royaux du Cinquanteaire à Bruxelles, édité en 1956 (CRICK-KUNTZIGER, 1956). En revanche, plusieurs expositions importantes ont livré des contributions essentielles à la recherche tant pour la tapisserie bruxelloise aux XVI^e et XVII^e siècles (*Tapisseries bruxelloises...*, 1976; *Tapisseries bruxelloises...*, 1977) que pour les productions à Enghien (DELMARCEL, 1980), à Bruges (*Bruges et la tapisserie*, 1987) et à Audenarde (*Tapisseries d'Audenarde...*, 1999).

Le cinquième volume du catalogue des arts décoratifs du Rijksmuseum d'Amsterdam est consacré aux tapisseries, tapis et autres textiles de ce musée, qui composent un bel ensemble d'environ 200 pièces provenant pour la plupart de collections hollandaises constituées au XX^e siècle (HARTKAMP-JONXIS, SMIT, 2004; fig. 5). Les Pays-Bas ont également projeté d'établir un corpus des tapisseries des collections publiques et privées du pays, dont fut publié le premier volume consacré aux provinces de Zélande, Brabant du Nord et Limbourg (KALF, 1988).

Ce projet est repris actuellement par Hillie Smit.

Le Victoria and Albert Museum, à Londres, a publié le catalogue des tapisseries du Moyen Âge et de la Renaissance (WINGFIELD DIGBY, HEFFORD, 1980), qui renouvelait celui de Kendrick, dont la deuxième édition remontait à 1924. La collection avait entre-temps plus que doublé et s'était enrichie des fameuses *Chasses* de Chatsworth⁴. On a vu paraître aussi des catalogues des tapisseries des collections

5. Tenture d'Artémis: Iphigénie et Oreste, d'après Salomon de Bray, atelier de Pieter de Cracht (Gouda ou Schoonhoven), 1648-1662, Amsterdam, Rijksmuseum.

royales britanniques conservées au palais de Holyroodhouse à Édimbourg (SWAIN, 1988) et de Blenheim (BAPASOLA, 2005), ainsi que des études sur les tapisseries – en majorité du XVII^e siècle – de Cotehele en Cornouailles (HEFFORD, 1991) et sur l'importante collection du duc de Buccleugh à Boughton House, dans le Northamptonshire (HEFFORD, 1992).

En Italie, la riche collection de la présidence de la République italienne (236 pièces sous 180 numéros) constitue l'un des plus fameux ensembles d'Europe, en raison non seulement de la qualité des ouvrages, exécutés par de célèbres liciers d'après des cartons de peintres de renom, mais aussi par la provenance de ces superbes tissus (FORTI GRAZZINI, 1994). Autour de la douzaine de tapisseries abandonnées en 1870 par le Saint-Siège dans le palais, alors apostolique, du Quirinal, ont été rassemblées, afin d'orner la résidence du roi Victor-Emmanuel II, puis de Umberto I^{er}, des tentures qui, pour la plupart, appartenaient auparavant aux familles souveraines des anciens États italiens, les Médicis, les Este, les Bourbons de Naples et de Parme, les Farnèse. Lucia Meoni a entrepris un travail titanesque sur les tapisseries conservées dans les musées florentins, plus de 900 pièces provenant surtout des collections des Médicis. Elle en a publié les premiers résultats, qui portent sur les tissages exécutés dans la manufacture des Médicis, la plus grande fabrique italienne du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle (MEONI, 1998, 2007). Sur les collections de tapisseries en Italie, signalons aussi des travaux sur les ateliers romains (DE STROBEL, 1991, 1996) et sur les collections de Turin (MALLÈ, 1972; RAGUSA, 1983), ainsi que les nombreuses publications de Nello Forti Grazzini sur la manufacture de Ferrare (FORTI GRAZZINI, 1982) et sur les ensembles existants de Milan (FORTI GRAZZINI, 1984, 1997), de Côme (FORTI GRAZZINI, 1986) et de la Fondation Cini (FORTI GRAZZINI, 2003).

L'Espagne a opté pour la publication de catalogues sommaires des prestigieuses collections royales de tapisseries en faisant paraître deux volumes sur les pièces essentiellement bruxelloises des XVI^e et XVII^e siècles (JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO, 1986; JUNQUERA DE VEGA, DIAZ GALLEGOS, 1986; HERRERO CARRETERO, 1999), et dévoilant peu à peu l'inventaire de la production des ateliers madrilènes au XVIII^e siècle (HERRERO CARRETERO, 2000). Les fameuses tentures à or firent également l'objet d'études monographiques, publiées à l'occasion d'expositions valorisant le patrimoine national espagnol (*Tissus d'or...*, 1993; DELMARCEL, 2000; *Âge d'or bruxellois...*, 2000). Sur les collections en Espagne et au Portugal, l'étude sur les tapisseries conservées en Aragon (RÁBANOS FACI, 1978) est complétée par le volumineux ouvrage sur les tentures flamandes de la Seo de Saragosse (TORRA DE ARANA *et al.*, 1985; un livre introuvable dans les bibliothèques publiques françaises), par l'article sur les tapisseries du Museo Arqueológico Nacional de Madrid (SANCHEZ BELTRÁN, 1983) et l'édition posthume en espagnol de la thèse de Jean-Paul Asselberghs sur les pièces de la cathédrale de Zamora (*Los tapices flamencos...*, 1999). L'inventaire des tapisseries existantes dans les musées et palais nationaux du Portugal a permis de révéler de beaux ensembles bruxellois et anversois des XVI^e et XVII^e siècles (MENDONÇA, 1983). Maria Antonia Gentil Quina a étudié la tenture de *Portugal et d'Indie*, d'inspiration portugaise (GENTIL QUINA, 1998) et a livré une version portugaise du catalogue de la suite bruxelloise des *Conquêtes de don João de Castro* (*Tapeçarias de D. João de Castro*, 1995).

L'ancienne conservatrice du Kunsthistorisches Museum de Vienne, Rotraud Bauer († 2006), avait entrepris l'étude des riches collections autrichiennes et organisé plusieurs grandes expositions renouvelant les connaissances sur les tentures des anciennes collections des Habsbourg (*Barocke Tapisserien...*, 1975; *Historische Schlachten...*, 1976; *Tapisserien der*

Renaissance..., 1981; *Tapisserien im Zeichen...*, 1983; *Wohnen im Schloss...*, 1991; *Die Portugiesen in Indien...*, 1992-1993). Elle avait pour projet d'en rédiger le catalogue, qui devait remplacer les volumes de planches de Ludwig Baldass (1920), mais n'a guère eu le temps de livrer qu'une introduction (BAUER, 2006-2007; voir aussi BAUER, 1980, 1999). Son travail est poursuivi par Katja Schmitz von Ledeber, *Szenen aus dem Buch...*, 2004.

En Allemagne, un catalogue exemplaire des pièces appartenant aux châteaux du Bade-Wurtemberg fut rédigé par une équipe de spécialistes (FANDREY *et al.*, 2002). Espérons que leur exemple stimulera leurs collègues de Bavière, province tout aussi riche en trésors textiles.

Pour la Suisse, on retiendra surtout les deux ouvrages monumentaux des médiévistes Anna Rapp et Monica Stucky: la monographie sur le type bien spécifique des « hommes sauvages » (RAPP, STUCKY, 1990) et le catalogue des tapisseries médiévales de Berne, qui se révèle un excellent manuel de la tapisserie médiévale en soi (RAPP, STUCKY, 2001). Pour le même ^{xv}^e siècle « bourguignon », notons aussi la belle étude de Birgit Franke sur la tenture de la *Vie d'Esther* (FRANKE, 1998). Le catalogue complet de la collection Toms, léguée au canton de Vaud, est prévu pour 2009; une sélection en fut présentée à Payerne (*Collection Toms...*, 1997).

Pour compléter ce bilan des principales publications sur les collections contemporaines de tapisseries en Europe occidentale, il faut mentionner un nombre important d'ouvrages scientifiques (dont certains sont parfois difficiles à trouver) sur les collections de l'Europe centrale et du Nord: le catalogue du musée des arts décoratifs à Prague (BLAZKOVA, 1975), celui de Copenhague (WOLDBYE, 2006), ainsi que les ouvrages sur les tentures du château du Wawel et de la cathédrale de Cracovie (HENNEL-BERNASIKOWA, 1994, 1998, 2000). Citons aussi une synthèse sur les tapisseries flamandes et françaises en Hongrie (LÁSZLÓ, 1981) et sur les anciennes collections du grand-duché de Lithuanie (JEDZINSKAITE, 2000).

Nouvelles approches

Un art de glorification

L'étude de la tapisserie doit prendre en compte la spécificité de cet art, sa fonction, son usage et ses procédés d'exécution. André Félibien, historiographe de Louis XIV, qui parle peu de textiles dans ses écrits, cite toutefois les tapisseries tendues dans les palais des Tuileries, de Versailles et des autres résidences royales. Il les considère comme des objets de luxe, peu fragiles, aisément transportables, et surtout comme un excellent support pour la propagande monarchique (BRASSAT, 1992). Ce commentaire fixe souvent les champs d'études actuels: l'usage, la fonction et la réception de la tapisserie. Une des approches les plus génératrices de travaux dans ce domaine touche à l'histoire des collections anciennes. Quelques études montrent un intérêt particulier pour la fonction décorative, d'autres s'attachent à la signification des images tissées.

Les ensembles de tapisseries qu'avaient emmagasinés les papes Jules II et Léon X, les grands monarques de la Renaissance – Charles Quint, Philippe II et les Habsbourg d'Espagne et d'Autriche (BUCHANAN, 1992, 1999, 2006; DELMARCEL, 1999a), François I^{er} et les Valois, Henry VIII d'Angleterre et les Tudors (CAMPBELL, 2007) –, les grandes familles italiennes – les Médicis, les Gonzague (BROWN, DELMARCEL, LORENZONI, 1996), les Este, les Doria (BOCCARDO, 1989) et les Farnèse (*Gli Arazzi dei Farnese...*, 1998) –, les cardinaux Wolsey (CAMPBELL 1996a), Érard de La Marck, Bernardo Cles (BELLABARBA, CASTELNUOVO, LUPO, 1990) et Granvelle (DELMARCEL, 2000a) sont désormais connus, de même que les séries ayant appartenu au ^{xvii}^e siècle aux Bourbons, aux maisons de Savoie et de Bourbon-Parme, aux Barberini (BERTRAND, 2005), aux grands

commis de la couronne de France – Colbert (DELMARCEL, 1999c), Richelieu et Mazarin (MICHEL, 1999) ou encore le surintendant des finances Particelly d'Hémery (VITET, 2004). L'étude qui en a été faite dépend de la problématique générale dans laquelle elle se situe. Tantôt elle vise à l'identification des tapisseries à partir de l'analyse des sources manuscrites (correspondance, comptabilité, testaments et inventaires), tantôt elle tente de replacer les tapisseries dans une connaissance plus globale des usages et des modes de vie, à partir de représentations ou de récits contemporains des œuvres. Ces approches renseignent à la fois sur les processus de fabrication des tentures et de leur acquisition (communautés de métiers, réseaux de relations, marché des œuvres d'art et du mobilier), sur l'usage que leurs propriétaires en faisaient (aménagement des salles, prêts de tapisseries pour des cérémonies), et sur la constitution des ensembles et leur dispersion. Ainsi, la collection des Farnèse a été constituée à partir d'un « noyau » provenant de Marguerite de Parme, fille naturelle de Charles Quint, épouse en secondes noces d'Ottavio Farnese, comprenant des *Pergola à sujets mythologiques* (Rome, palais du Quirinal), une *Histoire de Noé* (Amsterdam, Rijksmuseum, et Cracovie, château du Wawel) et une *Histoire de César* (*Gli Arazzi dei Farnese...*, 1998). Les sources ont toutefois leurs limites. L'*Histoire d'Artémise*, achetée par le collectionneur américain Foulke aux Barberini en 1889, ne figure que dans l'inventaire du cardinal Antonio Barberini, dressé en 1636-1640. Il convient d'analyser ces documents en précisant dans la mesure du possible la cause de la rédaction de l'inventaire et son moment dans la vie du propriétaire, de manière à déterminer s'il s'agit d'une collection, d'un mobilier en cours d'acquisition ou d'un accrochage et d'un ameublement achevés. Les récits des chroniqueurs livrent à ce propos des descriptions vivantes et précises, ainsi celui de Calvete de Estrella aux fêtes du château de Binche en 1549, ou les diverses descriptions des tapisseries de Philippe II d'Espagne et de Sébastien de Portugal lors de leur rencontre historique à Guadalupe en 1576.

Ces travaux sur les collections de tapisseries ont mis en valeur la dualité de ce médium, sa fin décorative : les tissus sont généralement vivement colorés et leurs motifs chargés de sens, puisque les tapis représentent le plus souvent des histoires (ce sont des considérations qui s'appliquent aussi à la peinture). La fonction décorative de la tapisserie est indissociable de son rôle social et politique. Les tentures sont prises en compte dans le cérémonial de la cour. Leur nombre était d'importance et devait être proportionnel au rang du prince qui les possédait. Thomas Campbell a ainsi analysé les conditions dans lesquelles les quatre plus grands amateurs de tapisseries de la Renaissance, le pape Léon X, Charles Quint, Henry VIII et François I^{er}, enchérissaient les uns sur les autres pour se procurer les pièces les plus somptueuses (CAMPBELL, 2007). La tapisserie, un signe extérieur de richesse, soutenait la dignité et la grandeur de son propriétaire. Par ailleurs, ce sont

toujours les mêmes tentures qui reviennent dans les descriptions d'intérieurs et dans les relations de cérémonies, car elles caractérisaient les princes qui les possédaient : les *Actes des Apôtres* de Léon X, l'*Histoire d'Abraham* et l'*Histoire de Jules César* d'Henry VIII, l'*Histoire de Scipion* de François I^{er}. Ces séries représentent les hauts faits d'hommes célèbres de

6. Pierre Dulin, *Album du Sacre de Louis XV : Le Couronnement* [avec les tentures des *Actes des apôtres* et des *Chambres* de Raphaël], dessin, début du XVIII^e siècle, Paris, Musée du Louvre.

7. Tenture des
*Los honores: la
Fortune*, d'après
Bernard Van
Orley, atelier de
Pieter Van Aelst
(Bruxelles), 1520-
1525, Madrid,
Patrimonio
Nacional, Palacio
Real de la Granja
de San Idelfonso.

l'Antiquité, de patriarches de la Bible, de héros de la mythologie gréco-romaine. Le caractère universel des sujets prime: c'était dans les figures représentées que pouvaient se reconnaître tant l'occupant du lieu où les tapisseries étaient tendues que ses invités.

Les travaux sur la signification des tapisseries ont produit d'heureux résultats. Le propos général de la thèse de Wolfgang Brassat (BRASSAT, 1992) est centré sur la fonction politique de la tapisserie du XIV^e au XVIII^e siècle en Europe. Dans une démarche novatrice, l'auteur analyse l'usage des tapisseries lors des cérémonies (fig. 6) ou comme cadeaux diplomatiques et princiers. Il classe les tentures sous différentes rubriques: tapisseries d'histoire (comme la peinture), portraits (genre qui n'a encore fait l'objet que de rares études: BAUER, 2002; HUBACH, 2002; WOLDBYE, 2002; HUBACH, 2005)⁵, armoiries et emblèmes. Il montre les fonctions demandées à ce médium et s'arrête sur la question de sa reproductibilité nécessaire en matière de diffusion d'« images tissées » et de support à la représentation et à la gloire du prince.

Si la grande majorité des tentures présentaient des sujets universels, convenant au plus grand nombre, certaines pouvaient avoir une signification singulière lorsqu'elles appartenaient à un prince en particulier. Une tenture comme *Los Honores* est un véritable traité d'éducation pour un jeune prince, en l'occurrence Charles de Habsbourg, sacré et couronné roi des Romains en 1520 à Aix-la-Chapelle, le futur Charles Quint (fig. 7). Lorsqu'un jeune souverain pratique les vertus principales, il peut vaincre les vicissitudes de la Fortune, échapper à l'Infamie et ainsi espérer recevoir trois grands principes moraux: la Gloire, la Noblesse et l'Honneur. Rémy du Puys, successeur de Jean Lemaire de Belges comme historiographe de la cour, peut être considéré comme le concepteur (« l'inventeur idéal ») du programme de la tenture. Celle-ci est rigoureusement organisée: chaque tapisserie, agencée selon un principe de symétrie, présente en son centre une figure allégorique, vertu ou principe moral, placée dans une architecture définissant une sorte de scène de théâtre et entourée de personnages tirés de l'Antiquité classique ou de la Fable, dont l'histoire réelle ou légendaire présente un lien avec la vertu principale (DELMARCEL, 2000b).

Si tous ces travaux replacent la tapisserie et ses usages au sein des cours, des tentures étaient toutefois utilisées en dehors de celles-ci. Dans les pays catholiques, l'Église a été une grande

consommatrice de tapisseries. Mais hormis pour les tentures de chœur, dont l'usage était très développé au Moyen Âge et au début de la Renaissance (*Saints de chœur...*, 2004), peu de travaux ont porté sur ce genre. Parmi ces derniers, citons l'exposition sur la *Vie de la Vierge* aujourd'hui conservée dans la cathédrale de Strasbourg, une tenture qui fut destinée à Notre-Dame de Paris et liée au vœu de Louis XIII de placer la France sous l'invocation de la Vierge. Philippe de Champagne avait exécuté, à la demande du roi, un tableau sur ce sujet (Caen, Musée des beaux-arts, 1638) pour le maître-autel de Notre-Dame. Peu après, le cardinal de Richelieu avait fait entreprendre la tenture par l'intermédiaire de deux de ses secrétaires, Michel Le Masle et René Charpentier, pour la décoration du chœur de Notre-Dame. Les cartons ont été peints par Philippe de Champagne, Jacques Stella et Charles Poerson (*La Vierge, le roi et le ministre...*, 1996). D'autres questions plus générales subsistent : comment, au cours du XVIII^e siècle, s'est maintenue la fonction politique des tapisseries ? Le développement d'une clientèle bourgeoise a-t-il contribué au déclin de celle-ci ? C'est donc une véritable histoire de l'usage des tentures, pour les trois siècles des temps modernes, qui reste à écrire.

Peinture et tapisserie

Selon André Félibien, la première condition pour obtenir une belle tapisserie est d'avoir un bon modèle. Cette affirmation renvoie à l'histoire de la peinture. Les problématiques sont essentiellement de trois ordres. Elles touchent à des questions de style et d'attribution, puisque les esquisses et les cartons sont fournis par des peintres, et qu'un même artiste ne produit pas obligatoirement le *bozzetto* et le carton à grandeur d'exécution. Elles ont trait à la circulation des modèles, car les foyers artistiques dans lesquels les modèles ont été élaborés peuvent être différents des lieux où ont été peints les cartons. Elles permettent d'aborder la réception des artistes et de leurs œuvres : en règle générale les tapisseries n'ont pas de caractère d'unicité, elles sont ordinairement tissées en plusieurs exemplaires, ce qui permet d'apprécier leur succès en fonction du nombre d'exemplaires répertoriés.

Selon un schéma historiographique qui, depuis Vasari, donne la primauté à l'art italien, il est clair que l'esthétique du dessin à la Renaissance est italienne, que les tapisseries aient été tissées à Bruxelles, en Italie ou en France. Un des apports de l'exposition de New York de 2002 est d'avoir analysé les productions de Raphaël et de son atelier comme un tout cohérent (ce qui n'avait jamais été fait auparavant). Les cartons des *Actes des apôtres* constituent la première application à grande échelle de l'esthétique de la haute Renaissance dans le médium de la tapisserie (SHEARMAN, 1972 ; FERMOR, 1996). La part de Giovanni da Udine dans l'élaboration de trois grands ensembles destinés à la cour pontificale – les *Grotesques* de Léon X, les *Giochi di putti* et la *Vie du Christ* –, est mieux cernée, de même que le rôle de Tommaso Vincidor, qui, à Bruxelles, était chargé de superviser la transposition des modèles italiens (DACOS, 1980, 1997 ; CAMPBELL, 1996b). L'émule de Raphaël, Giulio Romano, peut être considéré comme un des champions des dessinateurs de tapisseries pour avoir fourni pas moins de neuf modèles de tentures (*Histoire de Scipion*, *Fructus Belli* et *Histoire de Moïse*, etc. ; DELMARCEL, 1997), de même que Perin del Vaga (BOCCARDO, 1989).

Ce sont les peintres romanistes flamands Bernard Van Orley et Pieter Coecke Van Aelst qui paraissent être les plus productifs après Raphaël. Les quatre pièces de *La Passion d'Albe* (Paris, New York et Washington), réunies en 2002 à New York pour la première fois depuis la dispersion en 1877 des collections du duc de Berwick et d'Albe, apparaissent comme une œuvre charnière dans la carrière de Van Orley, placée entre d'une part la *Légende de Notre-Dame du Sablon* et *Los Honores* et d'autre part la *Bataille de Pavie* et les *Chasses de Maximilien*. La confrontation du dessin

8. a. Bernard Van Orley, *La Crucifixion*, dessin préparatoire, 1524-1526, Stuttgart, Staatsgalerie; b. Tenture de *La Passion*: *La Crucifixion* (détail), d'après Bernard Van Orley, atelier de Pieter de Pannemaker (Bruxelles), 1525-1528, New York, The Metropolitan Museum of Art.

préparatoire de Stuttgart à la tapisserie de la *Crucifixion* montre d'une manière des plus efficaces que le souci majeur du peintre était d'intégrer les figures monumentales dans l'espace du tableau, à l'instar de Raphaël, tout en l'accordant avec la vive expression du sentiment tragique de la

scène que le peintre avait retenue de la leçon de Dürer (fig. 8a-b). L'héritier direct de Van Orley fut Pieter Coecke Van Aelst, qui a joué un rôle de tout premier plan dans l'élaboration des cartons de tapisserie durant les années 1530. Thomas Campbell propose de remonter à la fin des années 1520 la datation généralement admise jusqu'à ce jour de l'*Histoire de saint Paul* et des *Sept Péchés capitaux* (*Tapestry in the Renaissance...*, 2002, cat. 46, 47; fig. 9). Il pense aussi que Coecke a été l'un des acteurs principaux des années 1540 en collaborant à la réalisation des cartons de la *Conquête de Tunis* exécutés sous la direction de Jan Vermeyen, incitant à réviser les attributions de tentures souvent données à ce dernier. Il reconnaît les limites de son hypothèse et n'hésite pas à proposer de nouveaux axes de réflexion sur les enjeux de telles tentures: dans quelles circonstances les grandes tentures de l'*Histoire de saint Paul* et de l'*Histoire de Josué* ont-elles été conçues? Quelles significations avaient ces tentures aux yeux de leurs propriétaires?

Lucia Meoni a rappelé la place primordiale de Jan Van der Straet (Johannes Stradanus ou Giovanni Stradano), qui a fourni de nombreux cartons à la manufacture des Médicis (*La nascita dell'arazzeria...*, 2008), et qui avait déjà été remarqué par Vasari parmi les peintres maniéristes florentins, tels que Bronzino, Salviati, Bachiacca. Si l'on se tourne vers la France, un peintre comme Jean Cousin a su intégrer les nouveautés du langage pictural italien au système encore médiéval de représentation de l'espace, visible dans les tapisseries de Reims

9. Tenture de l'*Histoire de saint Paul*: saint Paul éconduit du temple de Jérusalem, d'après Pieter Coecke Van Aelst, atelier indéterminé, 1535-1540, coll. KBC Bank NV.

(ZERNER, 1996). L'italianisme est également présent dans l'*Histoire de Diane* tissée pour Diane de Poitiers, dont deux pièces viennent d'être acquises par le Musée national de la Renaissance à Écouen (FORTI GRAZZINI, 2007; fig. 10).

L'exposition de New York et de Madrid (*Tapestry in the Baroque...*, 2007) a bien montré comment l'art italien, au XVII^e siècle, cède sa primauté à l'art flamand et français, aux grands créateurs de tapisseries que furent Rubens, Jordaens et Le Brun. Pierre-Paul Rubens a fourni des esquisses pour de grandes séries tissées à Bruxelles (*Histoire de Decius Mus, Triomphe de l'Eucharistie, Histoire d'Achille*; HAVERKAMP-BEGEMANN, 1975; DE POORTER, 1978; *Peter Paul Rubens...*, 2003) et à Paris (*Histoire de Constantin*). Sa peinture a aussi fourni des modèles à d'autres tapisseries ainsi qu'à des tapis de table, des ornements liturgiques, des broderies et des dentelles, le plus souvent d'une manière indirecte, par l'intermédiaire de gravures, un processus qui touche à la question de la réception de l'œuvre d'un artiste (*Rubentextiel...*, 1997). Jacob Jordaens fut un dessinateur encore plus prolifique pour la tapisserie et ses créations ont été analysées en détail (NELSON, 1998; BROSENS, 2007). Le Brun a surtout bénéficié d'études anglaises et germaniques (*Historische Schlachten...*, 1976; STEIN, 1985; BRASSAT, 1993, 1997; MONTAGU, 1994; KIRCHNER, 2001; BIRKENHOLZ, 2002). D'autres travaux ont porté sur les peintres de son atelier, comme Van der Meulen, son principal collaborateur dans l'élaboration des modèles des tentures destinées au roi, les tapisseries des *Maisons royales* et de l'*Histoire du Roi*, et les soies peintes du *Passage du Rhin (À la gloire du Roi...*, 1998). Les deux expositions de 2002 et 2007-2008 dessinent ainsi les contours d'une histoire de la tapisserie rythmée par de grands noms de peintres créateurs de tapisseries – Raphaël et Giulio Romano, Van Orley et Pieter Coecke, Rubens, Jordaens, Vouet, Le Brun –, mais quantité d'autres peintres ont travaillé pour les grandes cours et ont aussi fourni des modèles à divers ateliers, tels que Juste d'Egmont, qui, après avoir travaillé dans l'atelier de Vouet, a peint pour la manufacture de la Savonnerie et les ateliers bruxellois (*César Auguste, Marc-Antoine et Cléopâtre, Zénobie*), ou le prolifique peintre bruxellois Antoine Sallaert qui, selon ses propres dires, dessina plus de vingt-sept ensembles de tapisseries (*Thésée, Vie de l'Homme, Sept Vertus, Salomon, Planètes, Prométhée*; voir DELMARCEL, 1999a, pour la bibliographie sur ces séries), sans oublier Isaac Moillon ou Michel Corneille, révélés récemment lors d'expositions à Aubusson et à Orléans (*Isaac Moillon...*, 2005; *Michel Corneille...*, 2006).

Ces recherches ont montré les processus d'adaptation des modèles au goût d'une période et d'une clientèle. Comment l'art d'un peintre conçu dans un lieu donné a-t-il été approprié et réinterprété dans un autre lieu? Comment l'art de Raphaël a-t-il été traduit dans les ateliers anglais (Mortlake) et français (Paris) au XVII^e siècle? Quelle conception de Raphaël voulait-on diffuser lorsqu'il a été décidé de retisser les fameux *Actes des apôtres*? Quels sont les enjeux de ces tissages? Il en va de même de l'*Histoire de Méléagre* et de l'*Histoire d'Alexandre* d'après Le Brun, remises sur les métiers à Bruxelles. Comment Rubens a-t-il dû adapter sa manière au goût de la couronne de France pour obtenir les commandes de la galerie du Luxembourg et de l'*Histoire de Constantin*? Comment, malgré toutes les modifications apportées par les divers intervenants, peut-on reconnaître la main qui a effectué le dessin, l'esquisse préparatoire? Pourquoi les ateliers bruxellois

10. Tenture de Diane de Poitiers: Jupiter et Latone, Paris, d'après Jean Cousin l'Ancien (?), tissée à Paris, milieu du XVI^e siècle, Écouen, Musée national de la Renaissance.

11. Tenture de
*L'histoire de
Cléopâtre, Titus
et Vespasien* :
La prise de Jérusalem, d'après
Charles Poerson,
atelier de
Gérard Peemans
(Bruxelles), 1668-
1686, Lausanne,
Fondation Toms
Pauli.

ont-ils tissé des tapisseries d'après des modèles français? Qu'est-ce qui explique le fait qu'un peintre suiveur de Vouet comme Charles Poerson ait été essentiellement exécuté à Bruxelles (*Histoire de Cléopâtre, Histoire de Titus et Vespasien*; fig. 11)? De même, pourquoi Romanelli, qui a fourni des cartons aux ateliers romains à la suite de Pierre de Cortone, a-t-il été transposé en tapisserie à Anvers? Telles sont les questions que pose l'étude des peintres et des modèles livrés aux tapissiers. Mais si des éléments de réponse ont été apportés, ces questions ne peuvent être totalement résolues sans prendre en compte le dernier

volet de la recherche en histoire de la tapisserie, les travaux sur le métier lui-même.

Une contribution à l'histoire de la culture matérielle

Si l'esthétique de la tapisserie est italienne, le savoir-faire est flamand. Selon André Félibien, l'habileté des tapissiers est le deuxième critère d'appréciation de la qualité d'une tapisserie. L'histoire de la production est complexe, elle doit prendre en compte les mécanismes du marché, le rôle des grands marchands, des entrepreneurs, le type d'ateliers, les manufactures de cour et les fabriques privées, et les processus de fabrication, le passage du peint au tissé.

L'analyse du contexte socio-économique fait apparaître deux types de manufactures : des entreprises privées contraintes d'écouler leur production par les voies traditionnelles du commerce, et des ateliers de cour, soutenus par un patronage princier. La production privée était soumise à des impératifs économiques. Elle exigeait un capital important en matériaux (laine, soie, fils d'or et d'argent) et en main-d'œuvre, et reposait sur la puissance financière des grands entrepreneurs. Ces derniers avançaient l'argent nécessaire à l'achat des fournitures et faisaient tisser dans leurs propres ateliers ou sous-traitaient une partie du travail. On connaît de mieux en mieux le rôle déterminant des fabricants de Bruxelles et des riches marchands d'Anvers (Georges ou Joris Vezeleer, Pieter Van de Walle, Erasmus Schets), qui, en répondant dans des délais très rapides à la demande, ont fait, dès les années 1510, le succès de l'industrie de la tapisserie (BUCHANAN 1992, 1999). Grâce à leur fortune (Vezeleer et Van de Walle étaient aussi orfèvres), ces entrepreneurs commandaient des cartons à des artistes de renom, les faisaient tisser dans les meilleurs ateliers (dont certains étaient les leurs) et les proposaient ensuite à leur clientèle princière, soucieux de répondre à ses goûts et à ses besoins. Pour réaliser les *Gestes et Triomphe de Scipion*, dont la première édition en vingt pièces avait été acquise dans les années 1532-1535 par François I^{er}, une entreprise de ce type avait été montée par Marc Crétif, négociant à Bruxelles. *L'Histoire d'Abraham* d'Henry VIII semble résulter d'un tel montage (CAMPBELL, 2007, p. 281-297) : il est vraisemblable que les dessins ont été commandés à Pieter Coecke par Kempeneer dans l'espoir de toucher une clientèle riche à la cour d'Angleterre ou parmi les rivaux d'Henry VIII sur le continent, et que les grands patrons ont été exécutés après que le roi d'Angleterre a vu des dessins et des *modelli*.

12. Tenture de
*L'histoire du
Roi: Visite de
Louis XIV à la
Manufacture
des Gobelins*, le
15 octobre 1667,
d'après Charles
Le Brun, Manu-
facture royale des
Gobelins, 1701-
1727, Versailles,
châteaux de
Versailles et de
Trianon.

Vezeleer détenait les cartons et le « copyright » des dessins de *Vertumne et Pomone*. Guillaume de Kempeneer, l'un des tapissiers bruxellois les plus entreprenants dans les années 1530 et 1540, a acquis des cartons de plusieurs grandes tentures non liées à un quelconque patron.

Les tapisseries étaient tissées sur commande et fabriquées en plusieurs exemplaires, puis entreposées dans des lieux de vente, à Tournai au Moyen Âge (aujourd'hui davantage considérée comme un lieu de négoce que comme un lieu de production), à Anvers ensuite (où elles étaient stockées dès 1554 dans une vaste halle, le *Tapisseriespand*, centre du commerce international très actif jusque vers 1650), et à Bruxelles. Les entrepreneurs avaient des agents dans les principales villes d'Europe pour faire connaître et écouler leur production. Ainsi les Wauters, une des plus importantes familles de tapissiers d'Anvers, traitaient avec les Forchondt à Vienne, Verpennen à Rome, De Moor et Van Praet à Lisbonne, et aussi avec Sintclaer à Stockholm et la veuve de Simon de Ruble à Paris (DENUÉ, 1931).

La thèse de Koenraad Brosens sur la firme bruxelloise d'Urbain Leyniers (1674-1747) apporte un éclairage inédit sur les mécanismes de la production, qui ne sont ni nouveaux ni réservés au petit monde de la tapisserie (capitalisme industriel, réseau de relations garantissant la production), et permet de mieux comprendre le succès de l'entreprise Leyniers (BROSENS, 2004). La force du tapissier réside principalement dans le choix limité et exclusif de ses partenaires, des investisseurs et des tapissiers privilégiés: les Platteborse, sa belle-famille, et les Reydam, dont Henri a été le principal associé pour la fabrication des tapisseries. L'achat de nouveaux dessins et des cartons de tapisserie nécessitant l'immobilisation de capitaux, les tapissiers en achetaient à crédit ou en louaient d'autres auprès d'entrepreneurs ou d'intermédiaires, dont certains semblent avoir été spécialisés dans des cartons d'une esthétique française. Ainsi le tapissier bruxellois Charles de La Fontaine, impliqué vers 1650 dans le tissage d'une des pièces de la célèbre *Vie de la Vierge* commandée par Richelieu pour Notre-Dame de Paris, a contribué à l'importation à Bruxelles des cartons de Charles Poerson, de même que l'entrepreneur lillois Adrien Parent, actif à Bruxelles dans les années 1670, qui était le propriétaire des cartons de l'*Histoire de Cléopâtre* de ce même peintre. Le diplomate liégeois résidant à Paris Jean Valdor, impliqué dans les années 1660 dans la fabrication et le commerce de tapisseries à Paris et à Maincy, louait les cartons de l'*Histoire de Méléagre* de Le Brun à des tapissiers bruxellois (BROSENS, 2003b). Une grande partie de ces tapisseries était destinée à une clientèle française (*Tapestry in the Baroque...*, 2007, p. 441-453).

Les travaux sur les ateliers de cour ont montré la diversité des privilèges accordés aux tapissiers, ceux-ci pouvant aller d'aides ponctuelles (ils conservaient dans ce cas leur statut d'entrepreneur privé) à leur intégration dans la maison du prince (le patronage les liant alors très étroitement à leur protecteur). Par exemple, les tapissiers travaillant pour le cardinal Francesco Barberini étaient en règle générale des artisans privés, mais occasionnellement mentionnés parmi les gens de maison « extra-ordinaires » (« *straordinari* »; BERTRAND, 2005). Les productions de ces ateliers princiers étaient de nature différente de celles provenant des fabriques privées, et moins soumises à des impératifs économiques qu'aux besoins des princes: de ce fait les tentures, généralement tissées en un seul exemplaire, perdaient leur caractère de reproductibilité. On connaît bien désormais ces manufactures établies par les grands princes italiens (les familles d'Este, Gonzague, Médicis et Barberini), français (François I^{er}, Henri IV et Louis XIV), germaniques (Maximilien I^{er} de Bavière; VOLK-KNÜTTEL, 1976) et anglais (Jacques I^{er} d'Angleterre).

Les Gobelins apparaissent comme l'exemple le plus abouti des ateliers de cour (fig. 12). Depuis la thèse de Brassat (BRASSAT, 1992), qui appuyait une partie de sa démonstration sur l'exemple des Gobelins sous Louis XIV, des travaux ont montré comment, sous la direction de Colbert, la production de tapisseries de la manufacture royale s'inscrit dans un puissant système

12. Tenture de *L'histoire du Roi: Visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins, le 15 octobre 1667*, d'après Charles Le Brun, Manufacture royale des Gobelins, 1701-1727, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

des arts qui avait pour but d'organiser l'ensemble de la représentation de la grandeur royale (BURKE, 1992 [1995], p. 60-63; SABATIER, 2000; MILOVANOVIC, 2005, p. 56-69). L'originalité de ce système ne résidait pas dans sa nouveauté, mais dans son extension et dans l'harmonisation des modes de fonctionnement grâce à la centralisation des décisions et des contrôles des idées directrices. Jusqu'en 1695, les ateliers des Gobelins œuvrèrent exclusivement pour le roi, d'une part pour meubler ses résidences et réaliser les décors de fêtes, d'autre part pour diffuser l'image de la grandeur du règne dans les cours étrangères par le biais de cadeaux diplomatiques. Dans une société caractérisée par la compétition entre les grandes nations, entre la France et l'Espagne surtout, les symboles jouaient un rôle prépondérant. Les œuvres exécutées aux Gobelins sous la direction de Colbert et de Le Brun par les meilleurs artisans venus de tous les pays d'Europe sont l'expression de la puissance civilisatrice de Louis XIV et donc des signes de sa magnificence. Ce qui distingue les tapisseries des Gobelins des autres productions, de Bruxelles ou de tout autre centre, c'est le fait d'appartenir à ce système, capable de fournir des tentures de très haute qualité avec une iconographie recherchée et un style renouvelé (*Tapestry in the Baroque...*, 2007, p. 341-405).

Le fait de posséder un atelier de cour n'empêche pas le prince de se tourner vers des manufactures de renom, en particulier pour des commandes de prestigieuses tentures à or. Le grand-duc de Toscane Cosme I^{er} de Médicis a ainsi en même temps fait exécuter la tenture de la *Genèse* (1551, Florence, Palazzo Pitti) à Bruxelles et celle de *Joseph* (1550-1553, Florence, Palazzo Vecchio) à Florence même. Le roi Henri II installait un atelier dans l'hôpital de La Trinité, tandis que peu après sa veuve Catherine de Médicis (ou quelqu'un de son entourage) s'adressait à Bruxelles pour faire tisser les célèbres *Fêtes des Valois* (1582-1585, Florence, Galleria degli Uffizi; BERTRAND, 2006-2007).

La création des ateliers de cour est en partie liée à l'émigration massive des tapissiers flamands dans tous les pays d'Europe aux xvi^e et xvii^e siècles, aussi bien dans les provinces du Nord (Delft, Middelburg, Amsterdam, Gouda) qu'en Espagne (Pastrana), en France (Fontainebleau,

Paris, Beauvais, Aubusson), en Bavière (Munich), en Angleterre (Mortlake) et en Italie (Ferrare, Mantoue, Florence, Rome), ce qui eut pour effet d'anémier quelque peu la production dans les Pays-Bas méridionaux. L'exemple de Philippe Behagle est particulièrement révélateur du phénomène. Originaire d'Audenarde, où il a commencé son activité, il a gagné Paris dans les années 1660 pour travailler tout d'abord dans la manufacture des Comans, puis aux Gobelins. Retournant ensuite (1672) dans sa ville natale (devenue française en 1667), il y a ouvert un atelier avec un compatriote, puis, répondant à l'appel de Colbert, installé ses métiers à Tournai (1677-1678), ville également sous occupation française. En 1684, il a été appelé à la tête de la manufacture royale de Beauvais, créée pour répondre à la demande croissante du marché de l'Europe du Nord. En même temps, Behagle conduisait son propre atelier à Paris, dont la production était à la fois complémentaire et concurrentielle de celle de Beauvais (*Tapestry in the Baroque...*, 2007, p. 407-419).

Cette vague d'émigration des tapisseries flamands a été comprise comme un « essaimage », mais ce fait doit être relativisé (DELMARCEL, 2002) : des artisans français et italiens, en moins grand nombre certes, travaillaient avec eux dans les mêmes centres de tissage ; de nombreux Français ont émigré dans les pays germaniques après la révocation de l'édit de Nantes ; des Flamands envoyaient leurs enfants en apprentissage à Paris ou à Rome et inversement. La prise en compte de ces facteurs tend alors à orienter la réflexion sur l'organisation du métier, non plus centrée sur la diaspora d'une communauté, mais en termes de transfert de savoir-faire et de circulation de modèles, qui viennent enrichir à la fois l'histoire de la culture matérielle et celle de la culture visuelle.

Un autre point discuté de l'histoire matérielle du métier concerne les lieux d'exécution des tapisseries et relève de la géographie artistique. La notion d'art flamand découle de la définition de l'aire géopolitique dans laquelle il est produit. Les anciennes cités de l'actuelle Belgique et du nord de la France, qui ont souvent changé d'appartenance politique (Bourgogne, Angleterre, Empire, Espagne, France), formaient une entité économique et culturelle qui répond d'une manière plus satisfaisante à l'appellation de « flamande » que la stricte appartenance politique à un État donné dont les frontières ont sans cesse bougé au cours des siècles passés. Il en est de même pour la fin du ^{xvii}^e et le début du ^{xviii}^e siècle, période durant laquelle Lille et une dizaine d'autres villes ont passé des Flandres à la France. Au moment où l'industrie bruxelloise déclinait, on a vu des tapisseries bruxelloises (les Pannemaker, De Melter) s'installer à Lille pour des raisons économiques et fiscales, une partie de leur clientèle étant française. Les productions de ces cités n'ont pas pour autant cessé d'être considérées comme flamandes par une partie des historiens, alors que d'autres, s'appuyant sur le fait que la marque de la ville est composée de l'initiale de cette dernière et d'une fleur de lys, les pensent françaises, ce qui a le désavantage de réduire la spécificité de la tapisserie à une question d'appartenance nationale de tel ou tel lieu d'exécution.

La concurrence était rude entre les divers centres de fabrication ; Bruxelles supplanta les autres centres en qualité et en renommée à partir de l'arrivée des Habsbourg, si bien que les fraudes se multiplièrent. Pour cela, des édits imposèrent de marquer les tapisseries de Bruxelles dès 1528 et celles des autres villes à partir de 1544. Ces marques de villes et de fabriques, tissées dans la lisière des tapis, étaient une sorte de certificat de garantie matérielle. Elles sont aujourd'hui très précieuses pour l'historien, car elles permettent d'identifier le lieu et l'atelier dans lesquels les tapisseries ont été fabriquées. Un travail en cours de recensement de marques des villes et manufactures des anciens Pays-Bas méridionaux (Bruxelles, Enghien, Audenarde, Bruges, Anvers) permettra de placer plusieurs centaines de marques et signatures dans leur contexte historique, même si nombre d'entre elles ne peuvent pas ou plus, de nos jours, être identifiées⁶. Une étude semblable pourrait être envisagée sur les marques des tapisseries autres que flamandes, mais

quelques précautions sont nécessaires. On sait qu'en France, les marques ne figurent que sur les productions des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, elles sont apparues à partir de 1600 sur les tapisseries des Flamands installés à Paris (et non sur les tentures réalisées par des Parisiens). La pratique a ensuite gagné les autres centres de production au cours de la seconde moitié du ^{xvii}e siècle.

La question du lieu d'exécution reste toujours épineuse pour ce qui est des tapisseries de la fin du ^{xv}e et du début du ^{xvi}e siècle, puisqu'il n'y pas de marque. Deux avancées notables ont été faites ces dernières années, permettant de distinguer quelques tissages brugeois et parisiens parmi la production dite franco-flamande. Des productions brugeoises attestées (*Vie de saint Anatoille de Salins*, 1502-1505, Paris, Musée du Louvre) autorisent des attributions à Bruges, reposant d'une part sur des éléments formels que l'on ne retrouve pas ailleurs (aplats dans les vêtements, type d'oranger-pommier) et d'autre part sur le fait qu'une large part de la production ultérieure de Bruges a été écoulee vers la France. Ainsi, les cartons de la tenture de *Gombault et Macé* furent loués à des entrepreneurs brugeois par leurs collègues parisiens, et les suites brugeoises furent vendues surtout en France (*Bruges et la tapisserie*, 1987). À partir de ses découvertes sur la tenture de la *Vie de saint Jean Baptiste* de 1516-1521 (Angers, cathédrale; Glasgow, Burrell Collection et collection particulière), et partant du principe qu'une tapisserie, conçue à partir d'un carton exécuté dans une ville donnée, peut avoir été réalisée dans ce même lieu, Audrey Nassieu-Maupas a rassemblé dans sa thèse inédite un corpus de près d'une vingtaine de tentures parisiennes de la fin du ^{xv}e et du début du ^{xvi}e siècle, des tentures de chœur essentiellement comme l'*Histoire de saint Étienne*, offerte dans les premières années du ^{xvi}e siècle par l'évêque Jean de Baillet à sa cathédrale d'Auxerre (Paris, Musée national du Moyen Âge; NASSIEU-MAUPAS, 2004, 2005, 2006).

L'étude du métier de tapissier durant la seconde moitié du ^{xvi}e siècle en France, en dépit de la publication de documents d'archives (GRODECKI, [1976-1977], 1978, 1986), a pâti du fait que très peu de tapisseries attestées de cette époque subsistent. Il en va de même pour la première

13. Tenture de *L'histoire de Constantin: La bataille du pont Milvius*, d'après Pierre-Paul Rubens, ateliers de Marc de Comans et de François de La Planche au faubourg Saint-Marcel (Paris), 1623-1625, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

moitié du XVII^e siècle. On connaît des noms de tapissiers, à Paris, à Tours et à Amiens, à Aubusson. La politique de soutien des ateliers de la Couronne a été analysée, de même que les principales tentures (BERTRAND, 2002), mais le métier en lui-même, le fonctionnement des ateliers et la réalité du marché de la tapisserie n'ont pas été étudiés dans tous leurs détails. Des tapisseries flamandes étaient toujours importées en grand nombre à Paris, en toute légalité. Des marchands d'Aubusson y tenaient aussi boutique. Henri IV avait accordé des privilèges similaires à des Français installés au Louvre (Dubout et Laurent) et à des Flamands établis au faubourg Saint-Marcel (Comans et La Planche). Mais on a très peu de renseignements sur le mode de fonctionnement des ateliers du Louvre. On sait simplement que les tapissiers flamands ont apporté avec eux leurs usages, leurs techniques, leurs pratiques commerciales. Il est donc permis d'envisager que la genèse, encore très débattue, de l'*Histoire de Constantin* de Rubens (fig. 13), tissée à Paris dans les années 1620 par des tapissiers flamands, résulte d'un processus analogue à celui en vigueur dans les ateliers bruxellois, semblable à celui de l'*Histoire d'Abraham* d'Henry VIII évoquée plus haut : les modèles et les premières éditions (ou tissages) de la tenture ont effectivement été payés par Louis XIII, qui a demandé à ce que des corrections soient apportées aux cartons de Rubens ; les entrepreneurs Comans et La Planche ont bien joué un rôle d'intermédiaire entre le peintre (Rubens) et le client (Louis XIII) ; il reste à démontrer que le marché a été conclu sur leur initiative.

Les études sur l'histoire de la tapisserie ne cessent de rappeler le caractère collectif de cet art. Si, pour les besoins de l'analyse, les travaux relèvent d'une des trois approches définies dans la deuxième partie de cet article, il n'en reste pas moins que ces approches sont intimement liées et qu'elles s'entremêlent dans la réflexion. Toutes les publications mentionnées ci-dessus offrent ensemble un corpus de plusieurs centaines de tapisseries, révélées aux spécialistes et au public depuis la dernière génération. La lente et ingrate recherche en archives demeure nécessaire pour parvenir à des résultats. On ne peut qu'encourager des études monographiques, tant sur les grandes tentures que sur des tapissiers et leur production ou encore sur des manufactures et des peintres. C'est de la juxtaposition de tous ces travaux qu'une histoire de la tapisserie peut émerger, avec de nouveaux contours, si l'on sait la replacer non seulement dans une histoire des arts textiles, mais aussi et surtout dans une histoire générale de l'art.

Notes

1. Le site web hébergé par le département d'histoire de l'art de l'Université catholique néerlandophone de Louvain (K.U. Leuven ; <http://www.studiesinwesterntapestry.net/>) rassemble l'actualité de la recherche en histoire de la tapisserie et a en même temps lancé une activité d'édition dans ce domaine (Turnhout, Brepols) ; deux volumes ont été publiés : BROSENS, 2003a ; BERTRAND, 2005. Pour la période 2008-2010, la publication de deux études est prévue : celle de Katja Schmitz von Ledebur sur la tenture des Planètes à Munich (*Die Planeten und Ihre Kinder: eine flämische Tapissierserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V*), et celle de Iain Buchanan sur les Habsbourg et leurs collections de tapisseries.

2. Les archives photographiques de ces firmes conservées au Getty Research Institute sont aussi consultables sur Internet (http://www.getty.edu/research/conducting_research/photo_study_collection/). Une copie des archives Duveen, conservées par la Research Library du Getty, est également disponible à la bibliothèque de l'INHA (*Les Nouvelles de l'INHA*, 2004, 19, p. 26-27).

3. À l'occasion de la publication du catalogue de San Francisco ont été organisés une exposition des principales pièces et un colloque international. Le catalogue a fait l'objet d'une réédition revue et augmentée en 1992. Les actes du colloque ont été publiés sous le simple titre de *Acts of the Tapestry Symposium*, novembre 1976. *The Fine Arts Museums*

of San Francisco, (colloque, San Francisco, 1976), San Francisco, 1979.

4. On attend la parution prochaine du catalogue des tapisseries anglaises par Wendy Hefford, ouvrage annoncé comme une nouvelle étude fondamentale sur les ateliers anglais.

5. Un colloque « Portrait et Tapisserie » se tiendra à Lyon en juin 2010, organisé par l'équipe « Art, imaginaire, société » du Laboratoire de Recherche historique Rhône-Alpes (LARHRA – CNRS UMR 5190) et le Centre François-Georges Pariset de l'Université de Bordeaux 3 (EA 538).

6. Ce corpus sera l'aboutissement de trente-cinq ans de collection par G. Delmarcel, aidé de nombreux collègues.

Bibliographie

- *À la gloire du Roi... 1998 : À la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Emmanuel Starcky et al. éd., (cat. expo., Dijon, Musée des beaux-arts, 1998/Luxembourg, Musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 1999), Dijon/Paris, 1998.
- ADELSON, 1994 : Candace J. Adelson, *European Tapestry in The Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis/New York, 1994.
- *Âge d'or bruxellois... 2000 : Âge d'or bruxellois : tapisseries de la couronne d'Espagne*, Guy Delmarcel, Cecilia Paredes, Arlette Smolar-Meynard éd., (cat. expo., Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, 2000), Bruxelles, 2000.
- *Alexandre et Louis XIV... 2008 : Alexandre et Louis XIV : gloire des conquêtes, splendeur des tapisseries*, (cat. expo., Paris, Gobelins, 2008-2009), Paris, à paraître.
- ARMINJON, REYNIÈS, 1999 : Catherine Arminjon, Nicole de Reyniès éd., *La tapisserie au XVIII^e siècle et les collections européennes*, (Cahiers du Patrimoine, 57), (colloque, Chambord, 1996), Paris, 1999.
- BALIS et al., 1993 : Arnout Balis, Krista De Jonge, Guy Delmarcel, Amaury Lefébure, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.
- BAPASOLA, 2005 : Jeri Bapasola, *Threads of History : The Tapestries at Blenheim Palace*, Lydney, 2005.
- *Baroque Tapisseries... 1975 : Baroque Tapisseries aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, Rotraud Bauer éd., (cat. expo., Halbturm, Schloss), Eisenstadt, 1975.
- BAUER, 1980 : Rotraud Bauer, «Veränderungen im Inventarbestand der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien», dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1980, 76, p. 133-171.
- BAUER, 1999 : Rotraud Bauer, «L'ancienne collection impériale du Kunsthistorisches Museum de Vienne», dans ARMINJON, REYNIÈS, 1999, p. 113-126.
- BAUER, 2002 : Rotraud Bauer, «Flämische Weber im deutschsprachigem Raum», dans DELMARCEL, 2002, p. 85-88.
- BAUER, 2006-2007 : Rotraud Bauer, «Studien zur Geschichte der ehemals kaiserlichen Tapisseriensammlung im Kunsthistorischen Museum, Wien», dans *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2006-2007, 8/9, p. 128-143.
- BELLABARBA, CASTELNUOVO, LUPO, 1990 : Marco Bellabarba, Enrico Castelnovo, Michelangelo Lupo, *Gli Arazzi del Cardinale : Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trente, 1990.
- BENNETT, 1976 [1992] : Anna Gray Bennett, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, 1976 [édition revue et augmentée, San Francisco, 1992].
- BERTRAND, 2002 : Pascal-François Bertrand, «Les ateliers secondaires de tapisserie en France : méthode d'analyse», dans Guy Massin-Le Goff, Étienne Vacquet éd., *Regards sur la tapisserie*, (colloque, Angers, 2000), Arles, 2002, p. 25-42.
- BERTRAND, 2005 : Pascal-François Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, (Studies in Western Tapestry, 2), Turnhout, 2005.
- BERTRAND, 2006-2007 : Pascal-François Bertrand, «A New Method of Interpreting the Valois Tapestries, through a History of Catherine de Médicis», dans *Studies in The decorative Arts*, 2006-2007, 14-1, p. 27-52.
- BERTRAND, JOUBERT, LEFÉBURE, 1995 : Pascal-François Bertrand, Fabienne Joubert, Amaury Lefébure, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1995.
- BIRKENHOLZ, 2002 : Alescha Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun : historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung*, Francfort-sur-le-Main/New York, 2002.
- BLAZKOVA, 1975 : Jarmila Blazkova, *Tapisserie XVI-XVIII. Stoleti v Umeleckoprumyslovem Muzeu v Praze*, Prague, 1975.
- BLAZY, DENIS, GAULTIER, 1996 : Guy Blazy, Isabelle Denis, Sophie Gaultier, *Lyon. Musée des Tissus, musée des Arts décoratifs. Catalogue des Tapisseries*, Lyon, 1996.
- BOCCARDO, 1989 : Piero Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Rome, 1989.
- BRASSAT, 1992 : Wolfgang Brassat, *Tapisseries und Politik : Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, 1992.
- BRASSAT, 1993 : Wolfgang Brassat, «Monumentaler Rapport des Zeremoniels. Charles Le Brun 'Histoire du Roy'», *Städte-Jahrbuch*, 1993, 14, p. 251-288.
- BRASSAT, 1997 : Wolfgang Brassat, «'Les exploits de Louis sans qu'en rien tu les changes'. Charles Perrault, Charles Le Brun und das Historienbild der 'Modernes'», dans Stefan Germer, Mickael F. Zimmermann éd., *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1997, p. 125-139.
- BREMER-DAVID, 1997 : Charissa Bremer-David éd., *French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997.
- BREMER-DAVID, 2003-2004 : Charissa Bremer-David, «French and Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959», dans *Studies in the Decorative Arts*, 2003-2004, 11/1, p. 38-67.
- BROSENS, 2003a : Koenraad Brosens éd., *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel* (Studies in Western Tapestry, 1), Turnhout, 2003.
- BROSENS, 2003b : Koenraad Brosens, «Charles Le Brun's *Meleager and Atalanta* and Brussels Tapestry c. 1675», dans *Studies in the Decorative Arts*, 2003-2004, 11/1, p. 5-37.
- BROSENS, 2004 : Koenraad Brosens, *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670-1770. The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Nieuwe Reeks, 13), Bruxelles, 2004.
- BROSENS, 2007 : Koenraad Brosens, «The Story of Theodosius the Younger : a rediscovered tapestry set by Jacob Jordaens and his studio», dans *The Burlington Magazine*, 2007, CXLIX, p. 376-382.
- BROSENS, MAYER-THURMAN, 2008 : Koenraad Brosens, Christa Mayer-Thurman éd., *European Tapestries in The Art Institute of Chicago*, Chicago/Londres/New Haven, 2008.
- BROWN, DELMARCEL, LORENZONI, 1996 : Clifford M. Brown, Guy Delmarcel, Anna Maria Lorenzoni, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga, 1522-1563*, Londres/Seattle, 1996.

- *Bruges et la tapisserie*, 1987 : Bruges et la tapisserie, Guy Delmarcel, Erik Duverger éd., (cat. expo., Bruges, Musée Gruuthuse/Musée Memling, 1987), Bruges/Mouscron, 1987.
- BUCHANAN, 1992 : Iain Buchanan, « Designers, weavers and entrepreneurs : sixteenth century Flemish tapestries in the Patrimonio Nacional », dans *The Burlington Magazine*, 1992, CXXXIV, p. 380-384.
- BUCHANAN, 1999 : Iain Buchanan, « The Tapestries Acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New Documentation », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1999, CXLI, p. 132-152.
- BUCHANAN, 2006 : « The Contract for King Philip II's Tapestries of the 'History of Noah' », dans *The Burlington Magazine*, CXLVIII, 2006, p. 406-415.
- BURKE, [1992] 1995 : Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, Londres/New Haven, 1992 ; trad. fr. : *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, 1995.
- CAMPBELL, 1996a : Thomas P. Campbell, « Cardinal Wolsey's Tapestry Collection », dans *The Antiquaries Journal*, 76, 1996, p. 73-137.
- CAMPBELL, 1996b : Thomas P. Campbell, « School of Raphael Tapestries in the Collection of Henry VIII », dans *The Burlington Magazine*, 1996, CXXXVIII, p. 69-78.
- CAMPBELL, 2007 : Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, Londres/New Haven, 2007.
- CAVALLLO, 1967 : Adolph Salvatore Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston, Boston, 1967.
- CAVALLLO, 1986 : Adolph Salvatore Cavallo, *Textiles. Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1986.
- CAVALLLO, 1993 : Adolph Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993.
- *Chefs-d'œuvre...*, 1973 : *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e au XV^e siècle*, Geneviève Souchal, Francis Salet éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1973-1974), Paris, 1973 ; *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Geneviève Souchal, Richard A. H. Oxbry, Francis Salet éd. (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974), Paris/New York, 1973.
- CHEVALIER, BERTRAND, 1988 : Dominique Pierre Chevalier, Pierre Chevalier, Pascal-François Bertrand, *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin. 1457-1791*, Lausanne/Paris, 1988.
- *Collection Toms...*, 1997 : *Collection Toms. De fils et de couleurs. Tapisseries du XVI^e au XVIII^e siècle. Sammlung Toms von Garnen und Farben Wandteppiche vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Guy Delmarcel, Philippe Lüscher, Nicole de Reyniès éd., (cat. expo., Payerne, Abbatale Musée, 1997), Payerne, 1997.
- COQUERY, 2002 : Emmanuel Coquery, « La tapisserie », dans *Un temps d'exubérance : les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2002), Paris, 2002, p. 149-177.
- COURAL, 1992 : Jean Coural, Chantal Gastinel-Coural, *Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992.
- CRICK-KUNTZIGER, 1956 : Marthe Crick-Kuntziger, *Catalogus van de Wandtapijten (XIV tot XVIII eeuw). Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel*, Bruxelles, 1956 ; trad. fr. : *Catalogue des Tapisseries (XIV^e au XVIII^e siècle). Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, Bruxelles, 1956.
- DACOS, 1980 : Nicole Dacos, « Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas », dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles/Rome, 1980, p. 61-99.
- DACOS, 1997 : Nicole Dacos, « Cartons et dessins raphaëlesques à Bruxelles : l'action de Rome aux Pays-Bas », dans *Fiamminghi a Roma, 1508-1608, Bollettino d'Arte*, 1997, supplément 100, p. 1-22.
- DE POORTER, 1978 : Nora De Poorter, *The Eucharist Series, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 2)*, Bruxelles, 1978.
- DE REYNIÈS, 1997 : Nicole de Reyniès, « Charles Poerson et la tapisserie », dans Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, Nicolas Sainte-Fare Garnot, *Charles Poerson (1609-1667)*, Paris, 1997, p. 109-198.
- DE REYNIÈS, FROMAGET, 1994 : Nicole de Reyniès, Brigitte Fromaget, *Les Tapisseries des Hospices de Beaune*, Dijon, 1993.
- DE STROBEL, 1991 : Anna Maria De Strobel, « La collezione di arazzi dell'appartamento nobile lateranense », dans Carlo Pietrangeli éd., *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florence, 1991, p. 286-304.
- DE STROBEL, 1996 : Anna Maria De Strobel, « La Constitution de la collection du Vatican, tapisseries romaines et françaises », dans ARMINJON, REYNIÈS, 1999, p. 173-180.
- DELMARCEL, 1980 : Guy Delmarcel, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, 1980.
- DELMARCEL, 1997 : Guy Delmarcel, « Giulio Romano and Tapestry at the Court of Mantova », dans Cesare Mozzarelli, Robert Oresko, Leandro Ventura éd., *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550. Atti del convegno*, (colloque, Londres/Mantoue, 1992), Rome, 1997, p. 383-392.
- DELMARCEL, 1999a : Guy Delmarcel, *La Tapisserie flamande : du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1999.
- DELMARCEL, 1999b : Guy Delmarcel, « Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1999, CXLI, p. 153-178.
- DELMARCEL, 1999c : Guy Delmarcel, « Une suite de tapisseries des Chasses de Maximilien et les collections de Jean-Baptiste Colbert », dans ARMINJON, REYNIÈS, 1999, p. 77-88.
- DELMARCEL, 2000a : Guy Delmarcel, « Le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle et la tapisserie. État de la question et nouvelles données », dans Krista De Jonge, Gustaaf Janssens éd., *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas : 'liber doctori Mauricio van Durme dedicatus'*, (colloque, Louvain, 1994), Louvain, 2000, p. 279-292.
- DELMARCEL, 2000b : Guy Delmarcel, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Anvers/Gand, 2000.
- DELMARCEL, 2002 : Guy Delmarcel éd., *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe. Lissiers flamands de par le monde. Leur émigration et la fondation de manufactures en Europe*, (colloque, Malines, 2000), Louvain, 2002.
- DELMARCEL, 2008 : Guy Delmarcel, *David et Bethsabée. Un chef-d'œuvre de la tapisserie à la Renaissance*, Paris, 2008.
- DENUCÉ, 1931 : Jan Denucé, *Exportation d'œuvres d'art au XVI^e siècle à Anvers : la firme Forchoudt*, Anvers, 1931.
- DEVISSCHER, MERLE DU BOURG, VITTE, dans Carlo Pietrangeli éd., *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florence, 1991, p. 286-304.

2004 : Hans Devisscher, Alexis Merle du Bourg, Jean Vittet, « Rubens et la tapisserie », dans *Rubens*, Arnauld Brejon de Lavergnée éd., (cat. expo., Lille, Palais des beaux-arts, 2004), Lille/Paris, 2004, p. 267-302.

– Die Portugiesen in Indien..., 1992-1993 : Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen von Dom Joao de Castro auf Tapisserien 1538-1548, Rotraud Bauer, Gerlinde Gruber, Monika Streissler éd., (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1992-1993), Vienne, 1992.

– FANDREY et al., 2002 : Carla Fandrey et al. éd., *Tapisserien: Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern Baden-Württembergs*, (Schätze aus unseren Schlössern, 6), Weinheim, 2002.

– FERMOR, 1996 : Sharon Fermor, *The Raphael Tapestry Cartoons: Narrative, Decoration, Design*, Londres, 1996.

– FORTI GRAZZINI, 1982 : Nello Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, Milan, 1982.

– FORTI GRAZZINI, 1984 : Nello Forti Grazzini, *Museo d'Arti applicate. Arazzi (Musei e Gallerie di Milano)*, Milan, 1984.

– FORTI GRAZZINI, 1986 : Nello Forti Grazzini, *Arazzi del Cinquecento a Como*, Côme, 1986.

– FORTI GRAZZINI, 1989 : Nello Forti Grazzini, « Arazzi », dans *Giulio Romano*, 1989 : Giulio Romano, Ernst H. Gombrich éd., (cat. expo., Mantoue, Palais Ducal, 1989), Milan, 1989, p. 446-479.

– FORTI GRAZZINI, 1994 : Nello Forti Grazzini, *Gli Arazzi. Il patrimonio artistico del Quirinale*, Milan, 1994.

– FORTI GRAZZINI, 1997 : Nello Forti Grazzini, « Gli arazzi », dans Giacomo Agostino et Matteo Ceriana éd., *Le Raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, (Quaderni di Brera, 8), Florence, 1997, p. 139-146.

– FORTI GRAZZINI, 1999 : Nello Forti Grazzini, *La Collezione Cagnola. II. Arazzi, sculture, mobili, ceramiche*, Busto Arsizio, 1999.

– FORTI GRAZZINI, 2003 : Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venise, 2003.

– FORTI GRAZZINI, 2007 : Nello Forti Grazzini, « Deux tapisseries retrouvées de la tenture de *L'Histoire de Diane* », dans *Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 2007-4, p. 41-61.

– FRANKE, 1998 : Birgit Franke, *Assuerus*

und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530), Berlin, 1998.

– GENTIL QUINA, 1998 : Maria Antónia Gentil Quina, *À Maneira de Portugal e da Índia - Uma série de Tapeçaria Quinhentista*, Lisbonne, 1998.

– Gli Arazzi dei Farnese..., 1998 : Gli Arazzi dei Farnese et dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII, Giuseppe Bertini, Nello Forti Grazzini éd., (cat. expo., Colorno, Palazzo Ducale, 1998), Milan, 1998.

– GRODECKI, [1976-1977] 1978 : Catherine Grodecki, « Notes et documents. I. Sur les ateliers de Fontainebleau sous François I^{er} », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et de l'Île de France*, [1976-1977] 1978, p. 211-213.

– GRODECKI, 1986 : Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires parisiens. Histoire de l'art au XV^e siècle (1540-1600)*, Paris, 1986.

– HARTKAMP-JONXIS, SMIT, 2004 : Ebelte Hartkamp-Jonxis, Hillie Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Amsterdam/Zwolle, 2004.

– HAVERKAMP-BEGEMANN, 1975 : Egbert Haverkamp-Begemann, *The Achilles Series*, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 10), Bruxelles, 1975.

– HEFFORD, 1991 : Wendy Hefford, *The Cotehele Tapestries*, Londres, 1991.

– HEFFORD, 1992 : Wendy Hefford, « Raph Montagu's Tapestries », dans Tessa Murdoch éd., *Boughton House. The English Versailles*, Londres, 1992, p. 96-107.

– HENNEL-BERNASIKOWA, 1994 : Maria Hennel-Bernasikowa, *Gobeliny Katedry Wawelskiej*, Cracovie, 1994.

– HENNEL-BERNASIKOWA, 1998 : Maria Hennel-Bernasikowa, *Arraysy Zygmunda Augusta. The Tapestries of Sigismund Augustus*, Cracovie, 1998.

– HENNEL-BERNASIKOWA, 2000 : Maria Hennel-Bernasikowa, *Gobeliny XV-XIX wieku w Zamku Królewskim na Wawelu. Tapestries at Wawel Royal Castle 15th-19th Centuries*, Cracovie, 2000.

– HERRERO CARRETERO, 1999 : Concha Herrero Carretero, « Tapisseries royales espagnoles de la maison des Habsbourg et acquisitions flamandes de la maison des Bourbons », dans ARMINJON, REYNIÈS, 1999, p. 103-112.

– HERRERO CARRETERO, 2000 : Concha

Herrero Carretero éd., *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, 2000.

– Historische Schlachten..., 1976 : *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, Rotraud Bauer éd., (cat. expo., Halbturn, Schloss), Halbturn, 1976.

– HUBACH, 2002 : Hanns Hubach, « Tapisserien im Heidelberger Schloss. 1400-1700. Grundzüge einer Geschichte der ehemaligen Sammlung der Pfälzer Kurfürsten », dans *Tapisserien: Wandteppiche...*, 2002, p. 98-103.

– HUBACH, 2005 : Hanns Hubach, « '...mit golt, silber und seyd kostlichst, erhaben, feyn und lustig gemacht'. Pfalzgraf Ottheinrich und die Bildteppichproduktion in Neuburg 1539-1544/45 », dans *Von Kaisers Gnaden: 500 Jahre Pfalz-Neuburg*, Suzanne Bäumlér éd., (cat. expo., Neuburg an der Donau, Schloß, 2005), Regensburg, 2005, p. 174-178 et notices.

– Isaac Moillon..., 2005 : Isaac Moillon (1614-1673) : un peintre du roi à Aubusson, Sylvain Laveissière, Michèle Giffault, Nicole de Reyniès éd., (cat. expo., Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, 2005), Paris, 2005.

– JEDZINSKAITE, 2000 : Ieva Jedzinskaite-Kuiziniene, *XVI-XVIII gobelenai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius, 2000.

– JOUBERT, 1987 : Fabienne Joubert, *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Paris, 1987.

– JOUBERT, 1988 : Fabienne Joubert, « Remarques sur l'élaboration des tapisseries au moyen âge », dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 1988, 10, p. 39-49.

– JOUBERT, 1993 : Fabienne Joubert, *La tapisserie, (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 67)*, Turnhout, 1993.

– JOUBERT, 1999a : Fabienne Joubert, « Arts graphiques et élaboration artistique à la fin du Moyen Âge : quelques repères offerts par les textes », dans Michel Hérold, Claude Mignot éd., *Vitrail et arts graphiques. XV^e-XV^e siècles*, (Cahiers de l'École nationale du Patrimoine, 4 ; colloque, Paris, 1997), Paris, 1999 p. 12-24.

– JOUBERT, 1999b : Fabienne Joubert, « La tapisserie », dans Christiane Prigent éd., *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999, p. 435-451.

- Jules Romain..., 1978 : Jules Romain, *L'Histoire de Scipion, tapisseries et dessins*, Francis Salet éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1978), Paris, 1978.
- JUNQUERA DE VEGA, DIAZ GALLEGOS, 1986 : Paulina Junquera de Vega, Carmen Diaz Gallegos, *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, Madrid, 1986.
- JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO, 1986 : Paulina Junquera de Vega, Concha Herrero Carretero, *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986.
- KALF, 1988 : Elisabeth J. Kalf, *Waar legwerk hangt. Corpus van wandtapijten in Nederlands openbaar en particulier bezit, 1. Zeeland, Noord-Brabant, Limburg, Alphen-sur-le-Rhin*, 1988.
- KIRCHNER, 2001 : Thomas L. Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2001.
- *La nascita dell'arazzeria...*, 2008 : *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei 'Creati fiorentini'*, Lucia Meoni éd., (cat. expo., Florence, Palais Pitti, 2008), Florence/Livourne, 2008.
- *La tenture d'Artémise...*, 2007 : *La tenture d'Artémise. À l'origine des Gobelins. La redécouverte d'un tissage royal*, Arnauld Brejon de Lavergnée, Jean Vittet, Valérie Auclair éd. (cat. expo., Paris, Galerie des Gobelins, 2007), Paris 2007.
- LÁSZLÓ, 1981 : Emöke László, *Tapiseriess flamandes et françaises en Hongrie*, Budapest, 1981.
- LAVALLE, 1990 : Denis Laval, « Simon Vouet et la tapisserie », dans *Simon Vouet au Grand Palais*, Jacques Thuillier et al. éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Dijon, 1990, p. 489-524.
- *La Vierge, le roi...*, 1996 : *La Vierge, le roi et le ministre. Le décor du chœur de Notre-Dame de Paris au XVII^e siècle*, Guillaume Ambroise, Annick Nottet, Nicolas Sainte-Fare Garnot éd., (cat. expo., Arras, Musée des beaux-arts, 1996), 1996.
- *Lisses et délices...*, 1996 : *Lisses et délices. Chefs-d'œuvre de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, Bruno Saunier éd., (cat. expo., Chambord, Château, 1996-1997), Paris, 1996.
- *Los tapices flamencos...*, 1999 : *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*, Jean-Paul Asselberghs éd., (cat. expo., Salamanque, cathédrale, 2002), Salamanque, 1999.
- MALLÈ, 1972 : Luigi Mallè, *Museo Civico di Torino, mobili e arredi lignei. Arazzi e bozzetti per arazzi*, Turin, 1972.
- MENDONÇA, 1983 : Maria José de Mendonça, *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*, Lisbonne, 1983.
- MEONI, 1998 : Lucia Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livourne, 1998.
- MEONI, 2007 : Lucia Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livourne, 1998.
- MEYER, 1980 : Daniel Meyer, *L'Histoire du Roy*, Paris, 1980.
- MICHEL, 1999 : Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, (Notes et Documents des musées de France, 34), Paris, 1999.
- Michel Corneille..., 2006 : Michel Corneille (Orléans, v.1603 - Paris, 1664). *Un peintre du roi au temps de Mazarin*, Emmanuel Coquery, Isabell Klinkla-Ballesteros éd., (cat. expo., Orléans, Musée des beaux-arts, 2006), Paris, 2006.
- MILOVANOVIC, 2005 : Nicolas Milovanovic, *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*, Paris, 2005.
- MONTAGU, 1994 : Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Londres/New Haven, 1994.
- MUEL et al., 1986 [1996] : Francis Muel et al., *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, (Cahiers de l'Inventaire, 4), Paris, 1986.
- NASSIEU-MAUPAS, 2004 : Audrey Nassieu-Maupas, « La Vie de saint Jean-Baptiste d'Angers et la production de tapisseries à Paris dans la première moitié du XVI^e siècle », dans *Revue de l'art*, 2004, 145, p. 41-53.
- NASSIEU-MAUPAS, 2005 : Audrey Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lisse à Paris à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle », dans *Documents d'histoire parisienne*, 4, 2005, p. 16.
- NASSIEU-MAUPAS, 2006 : Audrey Nassieu-Maupas, *Peintres et lissiers à Paris dans la première moitié du XVI^e siècle*, (thèse de doctorat, sous la dir. de Guy-Michel Leproux, EPHE, Sciences Historiques et Philologiques, Paris, 2006).
- NELSON, 1998 : Kristi Nelson, *Jacob Jordaens. Design for Tapestry*, (Pictura Nova, 5), Turnhout, 1998.
- *Perino del Vaga...*, 2001 : « Palazzo Doria, gli arazzi », dans *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, Elena Parma éd., (cat. expo., Mantoue, Palais du Té, 2001), Milan, 2001, p. 232-261.
- *Peter Paul Rubens...*, 2003 : Peter Paul Rubens, *the Life of Achilles*, Friso Lammertse, Alexander Vergara éd., (cat. expo., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2003/Madrid, Museo del Prado, 2004), Madrid/Rotterdam, 2003.
- RÁBANOS FACI, 1978 : Carmen Rábanos Faci, *Los Tapices en Aragón*, Saragosse, 1978.
- RAGUSA, 1983 : Elena Ragusa, « Arazzi a Torino: la Collezione della Galleria Sabauda », dans *Bolletino d'Arte*, 1983, LXXIII, p. 43-66.
- RAPP, STUCKY, 1990 : Anna Rapp, Monica Stucky, *Zahm und Wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mayence, 1990.
- RAPP, STUCKY, 2001 : Anna Rapp, Monica Stucky, *Burgundische Tapiserien*, Munich, 2001.
- REYNAUD, 1974 : Nicole Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisserie au XV^e siècle, Henri de Vulcop », dans *Revue de l'art*, 1973, 22, p. 6-21.
- *Rubenstextiel...*, 1997 : *Rubenstextiel/Rubens's Textiles*, G. Delmarcel et al. éd., (cat. expo., Anvers, Hessenhuis, 1997), Anvers, 1997.
- SABATIER, 2000 : Gérard Sabatier, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », dans *Histoire, Économie et Société*, 2000, 4, p. 527-560.
- *Saints de chœurs...*, 2004 : *Saints de chœurs: tapisseries du Moyen Âge et de la Renaissance*, Catherine Arminjon éd., (cat. expo., Toulouse, Ensemble

conventuel des Jacobins, 2004/Aix-en-Provence, Musée des tapisseries, 2004-2005), Milan, 2004.

– SANCHEZ BELTRÁN, 1983 : Maria Jesus Sanchez Beltrán, « Los Tapices del Museo Arqueológico Nacional », dans *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, 1983, I, p. 1-36.

– SHEARMAN, 1972 : John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres/New York, 1972.

– SOUCHAL, 1974 : Geneviève Souchal, « Un grand peintre français de la fin du xv^e siècle, le Maître de la 'Chasse à la Licorne' », dans *Revue de l'art*, 1973, 22, p. 22-49.

– STANDEN, 1973 : Edith Appleton Standen, « Tapisseries Renaissance, Maniéristes et baroques : nouveaux développements », dans *Revue de l'Art*, 1973, 22, p. 91-97.

– STANDEN, 1985 : Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985.

– STEIN, 1985 : Fabian Stein, *Charles Le Brun : La tenture de l'Histoire du Roy*, (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 4), Worms, 1985.

– SWAIN, 1988 : Margaret Swain, *Tapestries and Textiles at the Palace of Holyroodhouse*, Londres, 1988.

– *Szenen aus dem Buch...*, 2004 : *Szenen aus dem Buch Tobias. Aus der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, Wolfried Seipel, Katja Schmitz-von Ledebur, (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum), Milan, 2004.

– *Tapeçarias de D. João de Castro*, 1995 : *Tapeçarias de Dom João de Castro*, (cat. expo., Lisbonne, Museu nacional de Arte Antiga), Lisbonne, 1995.

– *Tapestry in the Baroque...*, 2007 : *Tapestry in the Baroque : Threads of Splendor*, Thomas P. Campbell éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007-2008), Londres/New Haven/New York, 2008 ; *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, (cat. expo., Madrid, Palacio Real, 2008), Madrid, 2008.

– *Tapestry in the Renaissance...*, 2002 : *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Thomas P. Campbell et al. éd., (cat. expo. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002), Londres/New Haven/New York, 2002.

– *Tapisseries der Renaissance...*, 1981 : *Tapisseries der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Rotraud Bauer, Jan Karel Steppe éd., (cat. expo., Albturm, Schloss), Eisenstadt, 1981.

– *Tapisseries im Zeichen...*, 1983 : *Tapisseries im Zeichen der Kunst Raffaels*, Rotraud Bauer éd., (cat. expo., Vienne, Reitschule der Hofstallungen, 1983), Vienne, 1983.

– *Tapisseries anciennes...*, 1990 : *Tapisseries anciennes en Rhône-Alpes*, Marie-Dominique Nivière éd., (cat. expo., Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 1990/Montélimar, Château des Adhémar, 1990-1991/Roanne, Musée Déchelette, 1991), Bourg-en-Bresse/Grignan/Roanne, 1990.

– *Tapisseries bruxelloises...*, 1976 : *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Guy Delmarcel éd., (cat. expo., Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1976), Bruxelles, 1976.

– *Tapisseries bruxelloises...*, 1977 : *Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens*, du Kunsthistorisches Museum, Vienne et des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Guy Delmarcel, Rotraud Bauer éd., (cat. expo. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1977), Bruxelles, 1977.

– *Tapisseries d'Audénarde...*, 1999 : *Tapisseries d'Audénarde du xvi^e au xviii^e siècle*, Ingrid de Meüter, Martine Vanwelden éd., (cat. expo., Audénarde, église Saint-Nicolas, 1999), Tielt, 1999.

– *Tapisseries des Gobelins...*, 1993 : *Tapisseries des Gobelins au château de Fontainebleau*, Danielle Denise et Yves Carlier éd., (cat. expo., Fontainebleau, Musée et domaine nationaux du Château, 1993), Paris, 1993.

– *Tissus d'or...*, 1993 : *Tissus d'or : tapisseries flamandes de la couronne d'Espagne*, Guy Delmarcel et al. éd., (cat. expo., Malines, Manufacture royale de tapisseries Gaspard de Wit/Munich, Bayerisches Nationalmuseum/Amsterdam,

Stichting De Nieuwe Kerk/Amsterdam, Rijksmuseum, 1993), Malines, 1993.

– TORRA DE ARANA et al., 1985 : Eduardo Torra de Arana et al., *Los Tapices de la Seo de Zaragoza*, Saragosse, 1985.

– VITTET, 2004 : Jean Vittet, « Les tapisseries de Michel Particelli d'Hémery et de son gendre Louis Phélypeaux de la Vrillière », dans *Objets d'art : Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, 2004, p. 171-179.

– VOLK-KNÜTTEL, 1976 : Brigitte Volk-Knüttel, *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwürfen von Peter Candid*, Munich, 1976.

– WACE, 1968 : Alan John Bayard Wace, *The Marlborough Tapestries at Blenheim Palace and Their Relation to Other Military Tapestries of the War of Spanish Succession*, Londres/New York, 1968.

– WINGFIELD DIGBY, HEFFORD, 1980 : George Wingfield Digby, Wendy Hefford, *Victoria and Albert Museum. The Tapestry Collection, medieval and renaissance*, Londres, 1980.

– *Wohnen im Schloss...*, 1991 : *Wohnen im Schloss. Tapisseries, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten*, Rotraud Bauer éd., (cat. expo., Albturm, Schloss, 1991), Eisenstadt, 1991.

– WOLDBYE, 2002 : Vibeke Woldbye, « Flemish Tapestry Weavers in the Service of Nordic Kings », dans DELMARCEL, 2002, p. 94-95.

– WOLDBYE, 2006 : Vibeke Woldbye, *European Tapestries 15th-20th Century. Catalogue of the Collection. The Danish Museum of Art & Design*, Copenhague, 2006.

– *Woven splendor...*, 1996 : *Woven splendor. Five centuries of European Tapestry in the Detroit Institute of Arts*, Alan Phipps Darr, Tracey Albainy, Melanie Holcomb éd., (cat. expo., Detroit, Institute of Art, 1996), Detroit, 1996.

– ZERNER, 1996 : HENRI ZERNER, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 1996 ; trad. angl. : *Renaissance art in France : the invention of classicism*, Paris, 2003.