

N° 27

JANVIER 1968

BULLETIN DE LIAISON

DU

**CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE
DES TEXTILES ANCIENS**



34, rue de la Charité — LYON

SOMMAIRE

| | Pages |
|--|-----------|
| Nouvelles adhésions | 5 |
| Modifications diverses | 6 |
| Personnalités contactées en vue d'adhésion | 4 |
| Conseil de Direction | 3 |
| Rapport de l'année | 7 |
| Rapport d'activité technique | 8 |
| Rapport économique de l'année écoulée | 9 |
| Rapport financier - Bilan de l'exercice 1967 | 10 |
| Rapport de l'Assemblée Générale de 1967 | 11 |
| INFORMATIONS | 11 |
| Restaurations de tissus anciens - crêpe de Chine | 11 |
| Danemark - Informations diverses | 11 |
| Espagne - Ouverture d'une école de dessin | 12 |
| Etats-Unis - Exposition du Scalander Museum | 12 |
| Israël - Collection de costumes | 12 |
| Pologne - Exposition de vêtements et accessoires à Gdansk | 12 |
| Suède - Deux expositions de broderies à Sigtuna | 13 |
| COMMUNICATIONS FAITES AU MOIS DE SEPTEMBRE 1967 A LYON | 13 |
| La Fondation Aberg au Naggisberg, par Mr. Robert de MICHEAUX | 14 |
| The Aberg Foundation at Naggisberg, (traduction) | 16 |
| An Iranian Riding Coat Reconstructed. Summary of Mrs. Agnès GEIJER's speech | 22 |
| Un manteau de cavalier iranien reconstitué, (traduction) | 24 |
| Two medieval textile terms "draps d'ache", "draps d'arrest", by Mr. Donald KING | 26 |
| Deux termes textiles médiévaux "drap d'ache", "drap de l'arrest", (traduction) | 30 |
| A chasuble of the later middle-ages, by Mr. Donald KING | 34 |
| Une chasuble du Moyen Age tardif, (traduction) | 35 |
| Textiles of Han and Tang periods excavated by Sir Aurel Stein and preserved in the National Museum - New-Dehli, by Mrs. Erihana KIBOUJ | 37 |
| Tissus d'époque Han et Tang provenant des fouilles d'Aurel Stein conservés au Musée National de New-Dehli, (traduction) | 43 |
| The preparation of silk yarns in Ancient China, by Mr. Harold D. BURHAM | 49 |
| La préparation des fils de soie en Chine ancienne, (traduction) | 54 |
| Trăsora unor textile antice în România (XIV-XVI secole), per Mrs. Corina NICOLESCU | 59 |
| Some precious examples of ancient textiles in Romania (14th to 17th cent), (translation) | 63 |
| Une peinture murale du XIIIe siècle représentant une tresse à rouelle d'aspit Sassanide, par M. Jacques DUPONT | 67 |
| A 13th Century mural painting representing a Sasanian design, (translation) | 68 |
| Quelques considérations sur la technique de fabrication des tapis de la Savonnerie aux XVIIe et XVIIIe siècles, par M. Pierre VERLET | 69 |
| Some considerations about the Savonnerie carpet's technique in the XVIIth and XVIIIth centuries, (translation) | 77 |

34, rue de la Charité

69 - LYON 2°

SOMMAIRE

| | Pages |
|---|-------|
| Nouvelles adhésions | 5 |
| Modifications diverses | 6 |
| Personnalités contactées en vue d'adhésion | 6 |
| Conseil de Direction | 7 |
| - Effectif du CIETA | 7 |
| - Vocabulaires techniques | 7 |
| - Notes techniques en langue anglaise | 8 |
| - Session Technique - Séminaire de perfectionnement 1968 | 8 |
| - Assemblée Générale de 1959 | 9 |
| <u>INFORMATIONS</u> | |
| - Restauration de tissus anciens - crêpeline soie | 11 |
| - Danemark - Informations diverses | 11 |
| - Espagne - Ouverture d'une école de dessins textiles | 12 |
| - Etats-Unis - Exposition du Scalamandre Museum | 12 |
| - Israël - Collection de costumes Juifs typiques | 12 |
| - Pologne - Exposition de vêtements et accessoires à Cracovie | 12 |
| - Suisse - Deux expositions de broderies à Bâle | 13 |
| <u>CONFERENCES-DEBATS DE SEPTEMBRE 1967 A LYON</u> | |
| - La Fondation Abegg au Riggisberg. par Mr. Robert de MICHEAUX | 14 |
| The Abegg Foundation at Riggisberg. (traduction) | 18 |
| - An Iranian Riding Coat Reconstructed. Summary of Mrs. Agnès GEIJER's speech | 22 |
| Un manteau de cavalier Iranien reconstitué. (traduction) | 24 |
| - Two medieval textile terms "draps d'ache", "draps d'arrest". by Mr. Donald KING | 26 |
| Deux termes textiles médiévaux "drap d'ache", "drap de l'arrest". (traduction) | 30 |
| - A chasuble of the later middle-ages. by Mr. Donald KING | 34 |
| Une chasuble du Moyen Age tardif. (traduction) | 35 |
| - Textiles of Han and T'ang periods excavated by Sir Aurel Stein and preserved in the National Museum - New-Delhi. by Mrs. Krishna RIBOUD | 37 |
| Tissus d'époque Han et T'ang provenant des fouilles d'Aurel Stein conservés au Musée National de New-Delhi. (Traduction) | 43 |
| - The preparation of silk yarns in Ancien China. by Mr. Harold B. BURNHAM | 49 |
| La préparation des fils de soie en Chine Ancienne. (traduction) | 54 |
| - Trésors des textiles anciens en Roumanie (XIV-XVII siècles). par Mme Corina NICOLESCU | 59 |
| Some precious examples of ancient textiles in Romania (14 to 17 cent). (Translation) | 63 |
| - Une peinture murale du XIIIe siècle représentant une tenture à rouelle d'esprit Sassanide. par M. Jacques DUPONT | 67 |
| A 13th Century mural painting representing a hanging with roundels of Sassanian design. (Translation) | 68 |
| - Quelques considérations sur la technique de fabrication des tapis de la Savonnerie aux XVIIe et XVIIIe siècles. par M. Pierre VERLET | 69 |
| Some considerations about the Savonnerie carpet's technique in the XVIIth and XVIIIth centuries. (translation) | 77 |

| <u>ETUDE</u> | Pages |
|--|-------|
| Ceintures de soie - Accessoires du costume de Gentilhomme Polonais. par Melle Maria TASZYCKA | 85 |
| English Summary | 100 |
| 5 dossiers de recensement. par M. Gabriel VIAL | 103 |
| Résumé technique | 145 |
| Technical Summary | 146 |
| <u>BIBLIOGRAPHIE</u> | |
| - Broderie (embroidery) | 149 |
| - Conservation | 149 |
| - Costume | 154 |
| - Dentelle (lace) | 158 |
| - Histoire & Commerce (History and Trade) | 163 |
| - Tapis (carpets) | 164 |
| - Tapisserie (tapestry) | 166 |
| - Techniques | 168 |
| - Tissus imprimés (printed textiles) | 173 |
| - Tissus tissés (woven textiles) | 175 |
| - Tissus divers (miscellaneous) | 175 |
| - Tricotages (knitting) | 178 |
| - Acquisitions des Musées (Museum accessions general) | 181 |
| - Catalogues d'exposition (exhibition catalogues) | 182 |
| - Guides et catalogues d'exposition permanentes (permanent collections) | 183 |

Nouvelles adhésions parvenues au Centre

DANEMARK :

Miss HALD
 Nationalmuseet
 Frizens Palais
 Frederiksholms Kanal 12

COPENHAGUE K

ETATS-UNIS :

Mr. Dr. Robert J. FORSYTH
 Associate Professor
 Division of Related Art
 School of Home Economics
 University of Minnesota

SAINT PAUL (Minn.)

Mr. Theodore HALLMAN
 Department of Textiles
 MOORE COLLEGE OF ART
 20th and Race Streets

PHILADELPHIE

FRANCE :

Ets. ABRAHAM
 7, Quai Jean Moulin

LYON 1er

Mme PICARD
 16, Avenue de l'Observatoire

PARIS 6e

Mme Marguerite PRINET
 72, rue de Seine

PARIS 6e

GRANDE-BRETAGNE :

M. Jean BAUDRAND
 Roseneath

MORESBY Whitehaven Cumberland

MEXIQUE :

Miss Bodil CHRISTENSEN
 Apartado 555

OAXACA OAX

Miss Irmgard Weitlaner JOHNSON
 Ave Francisco Sosa 117
 Coyoacan D.F.

MEXICO

PAYS-BAS :

Mme Rita BOLLAND
 Conservateur Adj. Departement de Textiles
 Koninklijk Instituut Voor de Tropen
 Linnaeusstraat 2 A

AMSTERDAM O

Miss Marta LINDSTROM
 Antiquarian
 Kulturhistoriska Museet
 Kulturen

LUND

SUISSE :

Melle Dr. Irmgard MÜLLER
 Gewerbemuseum
 Textilabteilung
 Spalenvorstadt 2

BALE

MODIFICATIONS DIVERSES que nous prions tous nos membres de bien vouloir reporter dans l'exemplaire du Répertoire :

FRANCE

Le Révérend Père Pierre du BOURGUET a été nommé Président de l'Ecole des Langues Orientales anciennes de l'Institut Catholique de Paris.

JAPON

M. Tomoyuki YAMANOBE quitte le Musée National de Tokyo pour devenir, à partir du 1er Avril prochain, professeur de textiles à la :

Kyoritsu University
Hitotsubashi
Chiyoda-ku - TOKYO

PORTUGAL

Melle Maria José de Mendonça a été nommée Directeur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne.

Personnalités contactées en vue d'adhésion au Centre

BELGIQUE :

Mme G. FOSSEPIEZ
33, Avenue des Anciens Combattants

KRAAINEM - Bruxelles

SUISSE :

Monsieur WYFF
Directeur du Musée Historique Bernois
Helvetiaplatz 5

CH 3000 BERNE

CONSEIL DE DIRECTION DE 1967

Le Conseil de Direction du CIETA s'est réuni à Lyon le lundi matin 25 Septembre 1967. Vingt-huit de ses membres provenant de 15 pays divers étaient présents ou s'étaient fait représenter. Treize autres adhérents du Centre étaient également à Lyon, soit qu'ils aient participé à la Session Technique précédant cette réunion, soit qu'ils aient décidé de prendre part aux conférences-débats qui se sont déroulées l'après-midi même et le lendemain, soit enfin qu'ils aient accepté d'apporter leur concours aux discussions prévues sur les vocabulaires.

Contrairement à l'usage, cette réunion ne s'est pas tenue dans les locaux du Musée Historique des Tissus, mais dans une salle du Palais des Congrès de Lyon qui permettait un important gain de temps par l'utilisation d'une installation de traduction simultanée limitée aux langues française et anglaise.

Effectifs du CIETA - Après ratification de toutes les nouvelles adhésions enregistrées depuis le précédent Conseil et compte tenu des membres disparus entre temps par décès ou pour d'autres causes, il a été constaté que le CIETA rassemble actuellement 210 personnes, physiques ou morales se répartissant en :

| | |
|-----|------------------------------|
| 4 | membres honoraires |
| 1 | - bienfaiteur |
| 59 | - actifs - personnes morales |
| 112 | - - - physiques |
| 28 | - abonnés |
| 6 | - correspondants |

Le nombre de pays représentés au CIETA au 1er Janvier 1968 s'élève à 31, deux nouveaux ayant été acquis depuis l'Assemblée Générale de 1965 - Roumanie et Mexique - tandis que le Brésil s'efface malheureusement de notre liste en raison de simples difficultés financières.

Vocabulaires techniques - La question n'a été qu'évoquée au Conseil de Direction par la présentation du Vocabulaire en langues scandinaves, dont tous les présents ont trouvé un exemplaire sur leur table, et par l'annonce d'un avant-projet en langue allemande non encore publié.

La discussion approfondie s'est déroulée au cours des journées des 27 et 28 Septembre qui ont rassemblé au Musée des Tissus un grand nombre de ceux des membres du Centre qui travaillent actuellement, ou qui avaient précédemment participé à l'élaboration des diverses versions : allemande, anglaise, espagnole, française, italienne, portugaise et scandinave.

La discussion générale de la première matinée a permis, sous la direction de M. BÜHLER, de confronter les difficultés auxquelles les uns et les autres avaient dû être affrontés dans leur tâche, et d'en tirer des conclusions générales, approuvées par l'ensemble des participants, sur les limites d'extension permises pour les éditions en cours d'établissement, par rapport au vocabulaire de base établi par M. GUICHERD en 1959.

Les séances de travail suivantes, auxquelles ne participaient plus que les représentants des langues allemande, anglaise, française et scandinave, ont été consacrées à la mise au point du projet de vocabulaire allemand, d'après les principes retenus précédemment et en confrontation avec le vocabulaire scandinave.

Ces travaux ont abouti aux décisions suivantes :

- En ce qui concerne le vocabulaire allemand, Melle LEMBERG a bien voulu se charger de la mise en forme du texte définitif. Ce travail sera naturellement supervisé par Monsieur BÜHLER, tandis que Mr. BURNHAM contrôlera l'exactitude des équivalents anglais et que le Secrétariat du CIETA remplira le même office pour la langue française, et éventuellement d'autres langues. Il est espéré que l'édition du vocabulaire allemand pourra ainsi intervenir avant la fin du premier semestre 1968, sauf difficultés imprévues.

- Quant au vocabulaire scandinave, sa diffusion à tous les membres du CIETA ne dépend plus que d'une ultime mise au point, par les soins de celles qui l'ont rédigé, sous forme d'une page ou deux d'errata et corrigenda, qui seront adjointes à cet ouvrage.

Notes techniques en langue anglaise - Le texte définitif de cette traduction des notes de M. GUICHERD, compte tenu de la terminologie du dernier vocabulaire CIETA de langue anglaise, n'est parvenu à Lyon qu'après les réunions du Conseil. La charge de travail du Secrétariat n'a pas encore permis d'aborder la vérification de ce document, qu'il se propose cependant d'entreprendre aussitôt après la diffusion du présent Bulletin. Dans la mesure où les schémas d'illustration prévus auront pu, de leur côté, être mis au point, il est espéré que l'édition de ces Notes Techniques interviendra dans le courant de l'année.

Session Technique - Séminaire de perfectionnement 1968 -

A la suite du succès de la 7e session technique, qui a rassemblé en Septembre dernier 8 participants originaires de 4 pays, il a été insisté à nouveau de toutes parts sur l'intérêt d'un séminaire d'intersession destiné à permettre un perfectionnement de leurs connaissances pour ceux qui ont déjà suivi la session technique habituelle. Cette session d'initiation n'a en effet permis jusqu'ici que d'étudier de façon trop sommaire certains types de tissus façonnés.

En conséquence, la décision a été prise par le Conseil d'organiser ce séminaire du second degré à Lyon au cours de la première quinzaine du mois de Septembre 1968.

Le programme envisagé comporte l'analyse dirigée de documents d'époque, appartenant au Musée Historique des Tissus de Lyon : Damas - Samit - Lampas - Brocatelle - Droquet - Lampassette - Taqueté lamé - Mexicaines - Tissus à liage repris sur la pièce - Velours ciselé, etc... l'extension plus ou moins étendue de cette liste dépendant, bien entendu, de la rapidité du travail des participants dans l'exécution des analyses.

Elles seront basées sur le "Dossier de Recensement" du CIETA, dont chaque type de tissu fournira un exemplaire complet accompagné des schémas habituels.

Pour donner à ce séminaire, limité à une dizaine de jours, le maximum d'efficacité les participants devront, en dehors du matériel habituel (compte-fils, 2 pointes à décomposer, ciseaux et crayons de couleurs) se munir des Notes Techniques et des schémas qui leur ont été remis lors de la session ordinaire et des échantillons de tissus déjà analysés, de façon à s'y reporter le cas échéant.

Il semble dès maintenant que ce séminaire de perfectionnement aura lieu dès cette année, plusieurs participants des anciennes sessions ayant déjà confirmé leur intention d'y prendre part.

Dans ces conditions tous les intéressés sont priés de se faire inscrire par lettre adressée au CIETA le plus rapidement possible et au plus tard à fin Mai 1968, date limite d'inscription. Le nombre de participants ne pouvant d'ailleurs pas dépasser 7 ou 8 personnes - parce que les analyses de tissus façonnés complexes doivent être suivies individuellement par l'animateur - la liste sera close dès que ce chiffre sera atteint.

Les inscrits seront ensuite prévenus par lettre individuelle, dans le courant du mois de Juin, des dates exactes d'ouverture et de fin de séminaire (dans la première quinzaine de Septembre).

Assemblée Générale 1969

Monsieur Francisco Torrela Niubo, Directeur du Museo Textil Biosca de Tarrasa a présenté au Conseil de Direction du CIETA, tant en son nom qu'en celui du Conseil Général de la Province de Barcelone, une invitation officielle de tenir la prochaine Assemblée Générale dans les nouveaux locaux dudit Musée, actuellement en cours d'achèvement à Tarrasa.

Le Conseil a accepté le principe de cette proposition et le Président en a vivement remercié Monsieur Torrella Niubo.

Les dates précises, comme les détails d'organisation de ces réunions, seront mis au point en temps opportun entre le Secrétariat Général et Monsieur Torrella, étant entendu qu'elles suivront le rythme habituel des sessions du CIETA et qu'en particulier la Session Technique dirigée par M. Vial aura lieu à Tarrasa elle - aussi.

Monsieur Torrella envisage la possibilité du logement des participants dans les hôtels de Barcelone, avec service spécial de cars pour leur transport à Tarrasa. Outre celle du Biosca, des visites d'autre Musées de Barcelone ou de la région pourront être organisées. On projette également de centrer les conférences-débats sur des sujets se rapportant plus particulièrement aux étoffes espagnoles, tandis que M. Torrella s'efforcera d'inviter quelques personnalités espagnoles non encore membres du CIETA.

INFORMATIONS

Restauration des tissus anciens - Crêpeline- soie

Les utilisateurs de "crêpeline de soie" pour la restauration de tissus anciens se sont récemment montrés fort inquiets en apprenant que leur fournisseur habituel était amené à arrêter cette fabrication.

Nous sommes heureux de pouvoir les informer qu'une autre fabrication de contexture très semblable vient d'être reprise par une autre firme lyonnaise la maison :

GILLIER Frères - 20, rue Joseph Serlin - LYON 1er

que les intéressés pourront contacter en s'adressant sous cette raison sociale à M. Georges PAYEN qui s'occupe de cette fabrication.

Une autre maison lyonnaise :

Les Succ. de COMBIER & Cie - 50, cours Franklin Roosevelt

produit également un tissu de soie pouvant servir à la consolidation des tissus anciens à restaurer, mais d'une contexture plus serrée.

DANEMARK - Monsieur Georg GARDE a bien voulu nous faire parvenir les informations suivantes :

- Une exposition a été faite au Musée National du Danemark du 8 Janvier au 5 Février 1967 sous le titre "Oldtidsvaev" (métiers à tisser de l'antiquité) dans laquelle on présentait au public la collection de Dr. Margrethe HALD de métiers et de tissages primitifs d'Amérique orientale et méridionale.

- Une exposition s'est ouverte cet hiver au Kongelige Teater (Théâtre Royal) de quelques uns des vieux costumes de théâtre du XVIIIe siècle, dont on se servait autrefois sur cette scène.

- Le Musée National du Danemark annonce l'ouverture au milieu de Juin d'une exposition appelé "Brudekjolen" (robe nuptiale) en l'honneur du mariage de la Princesse Margrethe, héritière présomptive du trône, le 10 Juin. Cette exposition comprendra des toilettes depuis 1750 environ jusqu'à nos jours.

- Parmi les acquisitions nouvelles, la plus importante a été faite par le Kronborg Castle à Elsinore. C'est une tapisserie de 2,70 m + 3,35 m représentant la NATIVITE, très étroitement apparentée aux tapisseries de la cathédrale de Reims (tenture de la Vie de la Vierge) de 1500 environ. Attribuée aux ateliers dits des bords de la Loire, elle comporte plusieurs inscriptions en français et en latin ; on voit un donateur agenouillé et plusieurs écussons d'armoiries, dont le plus important est aux armes de Cluny. Sur les côtés on relève des figures de prophètes debout (en bas) et au dessus Moïse devant le Buisson Ardent (à gauche) et le Miracle de la baguette d'Aaron (à droite). La tapisserie est en excellent état, les cou-

leurs sont seulement légèrement fanées, mais quelques parties manquent aujourd'hui, ayant un jour été coupées sur les côtés et dans le haut, comme on le voit aussi par les dimensions actuelles.

ESPAGNE - Melle Pilar TOMAS nous signale qu'il est encore trop tôt pour annoncer les dates précises d'inauguration, tant du Musée Rocamore à Barcelone, que du Musée Textil Biosca à Tarrasa, les travaux en cours n'étant pas encore assez avancés.

Par contre, elle nous informe qu'il s'est créé, au n° 85 du C. Mergenat à Barcelone (17) une Ecole de Dessin Textile, sous la présidence de Mr. Joaquim Garriga et la direction technique de Mr. José Llorens, le secrétariat étant assumé par Mr. José Garrut qui est l'un des Conservateurs du Musée d'Histoire de la ville. Les cours commencent par l'étude très détaillée du dessin, de la couleur, des formes, de l'histoire de l'art et de l'évolution du dessin, pour se poursuivre au second stade par l'approfondissement de ces notions et leur mise en pratique.

ETATS-UNIS - Le Scalandre Museum of Textiles - 201 East 28 Street - New York a annoncé l'ouverture, d'Octobre 1967 à Janvier 1968, d'une nouvelle exposition "Textiles of the post-revolutionary national shrines of America".

Cette exposition a présenté les tissus employés à la restauration des demeures des Américains célèbres de la Guerre d'Indépendance. Ils remontent à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle.

ISRAEL - Nous avons reçu sous la signature de Mme Batia Brown présidente, une circulaire de la AGBAL de Tel-Aviv - 49 Ahad Haam St. - signalant que cet organisme, affilié au Musée d'Ethnographie et de Folklore "HAARETZ" de Tel-Aviv, a pour but principal de rassembler une collection de costumes typiques des diverses communautés Juives à travers le monde.

L'AGBALL fait appel à tous ceux qui seraient susceptibles de contribuer à la constitution d'une telle collection - non limitée au vêtement, mais rassemblant aussi bijoux et autres objets spécifiques à chaque communauté juive dans un lieu donné - pour lui confier, ou même éventuellement lui vendre, des documents entrant dans cette catégorie.

Nous faisons bien volontiers écho à cet appel.

POLOGNE - L'exposition des vêtements et accessoires de mode du XIXe siècle s'est vraisemblablement ouverte le 15 Janvier 1968 pour une durée de trois mois au Musée National de Cracovie. Le catalogue amplement illustré en a dès maintenant été établi par Mesdames Gutkowska-Rychlewska et Taszycka ; il en est rendu compte au chapitre "costumes" de la bibliographie du présent Bulletin.

SUISSE - Nous avons appris qu'une exposition de broderies orientales "Orientalische Stickereien" s'ouvrira le 20 Février 1968 pour une durée d'au moins six mois au Musée Ethnographique de Bâle. A cette occasion le Musée fera paraître une publication de Renée Boser et Irmgard Müller - "Stickereien Systematik der Stichformen". *

Cette publication sera également en vente lors d'une exposition "Aus den Sammlungen des Gewerbemuseums : Buntstickerei" organisé par Melle I. Müller du mois d'Avril jusqu'à l'automne prochain.

Conférences-Débats

En raison de l'abondance des matières, nous ne publions dans le présent bulletin que ceux des exposés qui figuraient au programme des réunions de Septembre dernier et dont le texte, ou au moins un résumé, nous avait été communiqué par les auteurs.

Ont également pris la parole : Monsieur Mordini, Madame Franzén et, hors programme, Madame Dene, Madame Müllet-Christensen et Mademoiselle de Pilar.

N'ayant pas reçu d'eux des textes nous permettant d'en rendre compte avec une précision suffisante, nous nous en excusons et leur exprimons une fois de plus nos remerciements pour leurs très intéressants exposés.

* Le CIETA vient de recevoir ce document - en langue allemande - qui est une étude très poussée et une classification des points de broderie. L'introduction de cet ouvrage souligne que si les motifs sont bien les critères principaux de la recherche stylistique et historique sur les broderies, les techniques d'exécution peuvent cependant être aussi riches en conclusions dans ce même domaine.

Le CIETA ne peut qu'approuver un tel point de vue, qui rejoint celui qu'il a toujours défendu lui-même pour les tissus en prônant l'analyse approfondie des techniques de fabrication des tissus anciens parallèlement à leur étude historique et stylistique.

LA FONDATION ABEGG AU RIGGISBERG

M. Robert de MICHEAUX

J'ai tenu à vous dire quelques mots sur cette magnifique fondation ABEGG que quelques-uns d'entre vous ont déjà eu l'occasion d'admirer, soit le jour de l'inauguration, soit lors de la visite de vendredi dernier. Mais il faudra bien que tous les autres aillent la voir un jour et le plus tôt possible car c'est une institution qui le mérite à tous égards.

Je suis heureux de la présence dans cette salle de Monsieur Michaël STETTLER, Directeur de l'ABEGG Stiftung, pour lui renouveler nos remerciements de la somptueuse hospitalité qui nous a été offerte à Monsieur VIAL et à moi-même.

Bien sûr Monsieur STETTLER pourrait vous parler mieux que personne de cette belle institution et de tous les trésors qu'elle possède et que nous n'avons pu qu'entrevoir. Mais Monsieur STETTLER a été si occupé ces derniers jours qu'il n'a pas eu le temps de préparer une conférence comme il a l'habitude de le faire, avec tous les détails, toutes les projections, toute la documentation souhaitable, il nous réserve ce plaisir pour une de nos autres réunions.

Encore une fois, je ne pourrai vous donner qu'un aperçu de mes propres impressions telles que je les ai ressenties au cours de cette mémorable journée. En tout cas, Monsieur STETTLER se fera certainement un plaisir de vous fournir tout renseignement complémentaire que vous pourriez désirer.

Monsieur ABEGG, de nationalité suisse, était connu depuis très longtemps dans le monde des grands collectionneurs pour ses goûts artistiques aussi électriques qu'avertis, et il a le bonheur d'avoir en la personne de Madame ABEGG une compagne qui partage son amour de l'art et dont l'érudition ne le cède en rien à la sienne. Jusqu'alors la collection qu'il avait réunie n'était connue que d'un très petit nombre d'initiés.

Je crois savoir que Monsieur ABEGG avait mis cependant en dépôt quelques-uns de ses tissus dans des Musées suisses et c'est ainsi qu'il était entré en rapport avec le Musée Historique de BERNE, qu'il avait fait la connaissance de Monsieur STETTLER, apprécié ses qualités et décidé d'en faire son Directeur.

L'inauguration de cette Fondation a été un véritable coup de théâtre qui a révélé au grand public la richesse de ces collections.

Naturellement, les arts textiles y tiennent une très large place et, dans son discours d'inauguration, Monsieur ABEGG a d'ailleurs insisté sur le fait que les textiles n'ont pas toujours la place qu'ils méritent dans les collections publiques.

C'est pourquoi il s'est appliqué à mettre les siens si bien en valeur dans son nouveau Musée.

A part les tissus dont je parlerai plus loin, le Musée contient de remarquables objets de l'art d'Orient, de l'ancienne Egypte, des fresques, des sculptures du Moyen-Age parmi lesquelles une impressionnante série de chapiteaux romans du Sud-Ouest de la France, des tapisseries, etc... Je n'aurai garde de me lancer dans une énumération qui risquerait d'être par trop incomplète, n'ayant pu, encore une fois, qu'entrevoir tous ces trésors.

Parmi les textiles exposés, on remarque de superbes samits byzantins, iraniens, des tissus coptes, notamment d'impressionnantes tuniques intégralement conservées, ce qui est fort rare, des ornements liturgiques parmi lesquels une magnifique chape en opus anglicanum du XIVe siècle, des velours italiens de la Renaissance, etc...

Tous ces tissus sont présentés avec beaucoup de goût dans des vitrines très modernes, très sobres, mais très élégantes, qui permettent à la fois une bonne visibilité et une parfaite présentation des pièces.

Celles qui ne sont pas sous verre, sont exposées sous la protection d'une glace maintenue par de petites équerres métalliques presque invisibles contre le support en bois gainé d'une étoffe unie qui leur sert de fond, ce qui confère au document ainsi présenté comme une préciosité supplémentaire tout en assurant sa parfaite protection.

Les sols sont recouverts d'une somptueuse moquette nylon vert amande, qui étouffe le bruit des pas, et les visiteurs évoluent silencieusement comme des ombres.

Dans les halls, les couloirs, les escaliers, c'est le marbre qui règne partout comme dans les palais. Bien entendu, l'air conditionné permet d'obtenir en toutes saisons le même degré d'hygrométrie et de température.

Enfin, le site choisi n'est pas sans ajouter un grand charme à tout l'ensemble. En homme profondément raffiné et cultivé qu'il est, Monsieur ABEGG a voulu que ses richesses puissent être contemplées dans le calme, loin du vacarme et de l'agitation des villes. Il a dû sans doute parcourir bien des kilomètres dans la campagne bernoise avant de se décider pour ce charmant vallon de RIGGISBERG, à une demi heure à peine de BERNE, mais où l'on se sent au bout du monde. A travers les grandes baies vitrées on aperçoit des bassins remplis d'une eau si bleue qu'elle semble provenir directement des glaciers de l'Oberland. Plus loin, c'est la lisière d'une forêt dont les arbres magnifiques se détachent sur le ciel.

Tout cela contribue à charmer le visiteur. Suivant qu'il va d'une pièce à l'autre ou qu'il s'accorde un instant de rêverie à une fenêtre, toujours d'éternelles beautés sont placées sous ses yeux.

Mais ce n'est pas tout ; la Fondation ABEGG a d'autres ambitions. Elle apparaît à une heure où l'amateurisme ne suffit plus s'il n'est appuyé par la rigueur scientifique. Aussi ce nouveau Musée a-t-il été doté d'un laboratoire remarquablement équipé. L'étude approfondie des tissus pourra y être faite suivant les méthodes les plus modernes, les restaurations nécessaires y seront pratiquées avec autant d'efficacité que de prudence. Il n'est pour s'en convaincre qu'à voir dans quel état se trouvent les pièces exposées. Toutes sont dans un remarquable état de propreté et les microscopes les plus puissants n'arriveraient pas à y déceler le moindre grain de poussière. Et ces lavages faits par des procédés aussi efficaces n'altèrent en rien les coloris, bien au contraire ils leur redonnent un lustre qu'ils avaient perdu.

J'ai demandé au cours de cette visite rapide s'il serait possible de devenir clients de ce magnifique laboratoire et il m'a été répondu affirmativement. Lorsque seront terminés un certain nombre de travaux urgents concernant cette Fondation ou d'autres Musées suisses, les Musées étrangers à leur tour auront la possibilité d'y faire restaurer des pièces leur appartenant. Pour ma part, j'ai déjà dressé la liste de plusieurs tissus que je compte bien leur envoyer.

Ce laboratoire, nous l'avons visité sous la conduite de Mademoiselle LEMBERG et de ses aides. Des bacs en acier inoxydable, montés sur des piètements en bois de placage, peuvent osciller dans toutes les directions, soit pour permettre au liquide de bien pénétrer le tissu, soit pour pouvoir changer l'eau fréquemment. Le système de ventilation placé au-dessus du bac permet un séchage plus rapide de la pièce. Il faudrait citer bien d'autres raffinements dans le détail desquels je n'entrerai pas et qui montrent que les tissus admis dans ce laboratoire y sont vraiment bien soignés.

Il y a également une magnifique installation pour les tissus en réserve disposés dans des meubles à tiroirs. En ayant ouvert plusieurs, j'ai constaté que les tissus qui s'y trouvaient étaient dans le même état de propreté que ceux qui sont exposés. Un système très ingénieux fait que certains tiroirs peuvent s'ouvrir à volonté, soit dans une pièce, soit dans une autre située de l'autre côté de la cloison, de manière à réduire au minimum les manipulations, la première salle étant destinée à ceux qui veulent simplement voir les documents en réserve, la seconde permettant au personnel du laboratoire d'avoir un accès direct aux tissus qui doivent être restaurés.

Au sous-sol un très bel auditorium très confortable, de 200 à 300 places, et tout lambrissé de bois, avec une excellente acoustique, constitue une salle de conférences idéale.

Monsieur STETTLER nous a montré aussi plusieurs publications récemment éditées par les soins de la Fondation ABEGG, notamment un très beau livre dû à la plume de notre collègue Allemande, Mademoiselle Brigitte MENZEL, qui traite de la datation des tissus italiens du XIVe siècle d'après les tableaux de maîtres de cette époque.

C'est là un de ces magnifiques volumes dont l'édition est très coûteuse et que beaucoup d'éditeurs ordinaires hésitent parfois à publier en raison de la mise de fonds considérable que représente leur impression. Nul doute que d'autres publications de même valeur ne soient plus tard éditées par les soins de la Fondation ABEGG.

Nul doute également que celle-ci ne continue à enrichir ses collections maintenant que son généreux fondateur aura la satisfaction de voir ses goûts partagés par un nombreux et enthousiaste public.

Il est non moins certain que beaucoup de précieux documents, qui auraient été voués à une disparition prochaine, recevront dans ce laboratoire des soins qui leur donneront encore des siècles d'existence.

Tout cela, le public, pressé dans les nouvelles salles le jour de l'inauguration, en avait certainement le sentiment car il ne cachait ni sa gratitude, ni son enthousiasme au généreux donateur.

Que dire de la réception elle-même ? Si contradictoire que cela puisse paraître, elle fut à la fois fastueuse et empreinte de la plus charmante simplicité. La réunion touchait à sa fin quand on entendit les accents d'une marche militaire qui faisait vibrer tout le bâtiment. C'était la fanfare de RIGGISBERG venue donner une aubade au mécène grâce à qui la petite cité allait désormais connaître une grande renommée. Dans cette ambiance d'une solennité un peu germanique, mais que tempérerait la plus charmante bonhomie helvétique, la satisfaction, l'admiration pouvaient se lire sur les visages de tous les assistants.

Je vous prie, Monsieur STETTLER, de renouveler à Monsieur ABEGG mes remerciements et l'admiration que nous avons tous éprouvée pour son oeuvre. Cette admiration qui, j'en suis sûr, est partagée par tous ceux d'entre vous qui sont déjà allés à RIGGISBERG, je souhaite que soient nombreux ceux qui puissent l'éprouver à leur tour et, personnellement, je n'ai qu'un désir, celui de pouvoir le plus tôt possible retourner voir cette belle collection.

Translation

THE ABEGG FOUNDATION AT RIGGISBERG

by M. Robert de MICHEAUX

I should like to say a few words about this marvellous ABEGG Foundation which some of you will have already had the opportunity of admiring either on the inauguration day or during the visit last friday. But everyone else must go and see it one day and at the soonest possible moment for it is an institution worthy of being visited from all points of view.

I am happy to see Mr. Michael STETTLER, Director of ABEGG Stiftung, present so that I might thank him once again for the lavish hospitality he afforded Mr. VIAL and myself.

Of course Mr. STETTLER would be more capable than anyone to talk to you about this fine institution and all the treasures it harbours and of which we have been able to catch but a glimpse. But Mr. STETTLER has been so very busy of late that he has not had the time to prepare a talk as he usually does, with all the details, all the projections and all the documentation desirable and we shall have this pleasure at another of our meetings.

Once again, I can only give you a general idea of the personal impressions I had during that memorable day. In any case, Mr. STETTLER will doubtless be only too pleased to supply any further information requested.

Of Swiss nationality Mr. ABEGG has been well known for a long time in the world of great collectors for his artistic tastes which are as eclectic as they are well informed. He has had the good fortune of finding in his wife, Mrs ABEGG, the same love of art and learning which in everyway equals his own. Up until then his collection was only known to a very limited number of initiated people.

I think I am right in saying that Mr. ABEGG had nevertheless placed some of his fabrics in Swiss Museums and had thus entered into relationship with the Historical Museum in BERN, become acquainted with Mr. STETTLER, appreciated his qualities and decided to make him his Director.

The inauguration of this Foundation was a truly dramatic event which revealed to the general public the richness of these collections.

Of course, a very large place is devoted to the textile arts and, in his inaugural speech, Mr. ABEGG emphasized the fact that textiles do not always enjoy the place they deserve in public collections. This is why he had made every effort to make the most of his in his new Museum.

Apart from the fabrics about which I intend to speak later on, the Museum contains remarkable objects of Oriental Art and that of ancient Egypt, frescoes, sculptures dating from the Middle Ages, among which is to be found an impressive series of Romanesque capitals from south-Western France, tapestries, etc... I shall take good care not to launch out into an enumeration of them for it would only risk being far too incomplete as I was only able, as I said before, to catch a glimpse of all these treasures.

Among the textiles exhibited, can be seen superb Byzantine and Iranian Samits, Coptic fabrics, particularly some impressive tunics, which, rare though it is, remain perfectly intact, liturgical ornaments amongst which a magnificent cope, in opus anglicanum, dating from XIVth century, Italian renaissance velvets, etc...

All these fabrics are most tastefully displayed in very modern show cases which are quite unostentations and very elegant. This allows at one and the same time visibility and a perfect display of the collection pieces.

The ones which are not in glass-cases are protected by a sheet of glass held in place by small almost invisible metal corner plates against a wooden support covered with a plain material. This serves as a backcloth and gives to the document thus displayed an added preciousity while assuring that it is perfectly protected.

The floors are covered with a rich nylon carpet of almond green which cuts out all noise of footsteps and the visitors move along silently as if they were shadows. Just as in the halls, corridors and staircases of palaces, marble reigns everywhere. Of course, air-conditioning allows the same degree of hygrometry and of temperature to be maintained in all seasons.

Finally, the site chosen also adds to the overall charm. Being a deeply refined and cultivated man, Mr. ABEGG wished that the riches of his collections be admired in peace, far away from the din and hubbus of the towns. No doubt he must have covered many kilometers in the countryside around Bern before deciding upon the charming vale of RIGGISBERG, which is scarcely a half an hour's run from BERN but seems to be at the other end of the world. Through the large bay-windows can be seen pools filled with water that is so blue that it seems to have come directly from the glaciers in the Oberland. Further away is the skirt of a forest, whose magnificent trees stand out against the skyline.

All this contributes to charm the visitor. Whether he goes from one room to another or chooses to dream a while at one of the windows he finds himself constantly contemplating objects of eternal beauty.

But this is not all ; the ABEGG Foundation has other ambitions. It has come into being at a time when amateurism no longer suffices if it is not backed by solid science. So this new Museum is endowed with a remarkably well-equipped laboratory. Fabrics can be seriously studied here using the very latest methods. Necessary restorations will be carried out here with the greatest effectiveness and prudence. To be convinced of this, one only has to see the condition of the collection pièces exhibited. Everyone of them is remarkably clean and even the strongest microscopes would not manage to find a speck of dust. These cleanings carried out by such effective processes in no way change the colours in the contrary they restore to them some of the lustre they had lost.

During my hasty visit I asked whether or not it was possible to become clients of this magnificent laboratory and I was told that it was possible when a certain number of urgent works concerning this Foundation and other Swiss Museums are finished, Foreign Museums in their turn will have every possibility of having their pieces restored here. For my part, I have already made up a list of several fabrics which I intend sending them.

Our visit of this laboratory was conducted by Miss LEMBERG and her assistants. Stainless steel trays, mounted on veneer legs, can be moved in all directions either allowing the liquid to penetrate the fabric or making it possible for the water to be frequently changed. The ventilation system placed above the tray allows the piece to be more quickly dried. It would be necessary to mention several other refinements about which I shall not enter into detail and which show that the fabrics admitted to this laboratory are truly well treated.

Here too, is to be found a magnificent installation of drawers for the fabrics in reserve. After opening several of these, I noted that the fabrics in them were equally as clean as those exhibited. A most ingenious system makes it possible for certain of these drawers to be opened, at will, either in one room or in another on the other side of the wall-partition. In this way handling is reduced to a minimum, as the first room is intended for those wishing simply to see the documents in reserve and the second makes it possible for the laboratory staff to have direct access to the fabrics which are to be restored.

In the basement is a very fine and comfortable auditorium which can seat 200 to 300 people. Its walls are panelled with wood, the accoustics are excellent, in fact it makes an ideal conference hall.

M. STETTLER also showed us several publications recently brought out by the ABEGG Foundation, and most especially a truly fine book written by our German Colleague, Miss Brigitte MENZEL, which situates the dates of Italian fabrics of 14th century basing its research on the paintings of the masters of this period.

This is one of these magnificent volumes which costs a great deal to publish and which many ordinary publishers often hesitate to print because of the considerable sum they would have to advance for it. There is no doubt that other publications of the same value will be brought out later on thanks to the ABEGG Foundation.

There is no doubt, too, that these collections will grow even richer now that their generous founder will have the satisfaction of seeing his tastes shared by a numerous and enthusiastic public.

It is equally certain that many precious documents, which would have been doomed to disappear quite soon, will now live on thanks to the care and treatment of this laboratory for several centuries more.

The public gathered in the new rooms on the inauguration day certainly felt all this for they did not hide their gratitude nor their enthusiasm from the generous donator.

What of the reception itself? Contradictory though it may seem, it was sumptuous and, yet at the same time, stamped with the most charming simplicity. The reunion was drawing to a close when the strains of a military march rang through the entire building. It was the local band from RIGGISBERG come to play an aubade to their maecenas, thanks to whom the small town was going to enjoy, from now on, a certain celebrity. In this somewhat Germanic solemnity tempered with the most charming Helvetic good-nature, satisfaction and admiration could be seen on the faces of all present.

Please Mr. STETTLER, would you be so kind as to thank Mr. ABEGG once again, on my behalf, and tell him how much we admire his work. This admiration, I am sure, is shared by all those of you who have already visited RIGGISBERG. I hope that many more will have the chance of experiencing this pleasure. For myself, I await only one thing, the opportunity of going back as soon as possible to see this truly beautiful collection.

An Iranian Riding Coat Reconstructed

Summary of Madame Agnès GEIJER's speech

Premises

The object to be discussed belongs to the famous finds from Antinoë (or Antinopolis) in Egypt. Numerous items from among these finds are preserved in the Musée de Tissus. This is due to the fact that the Lyon Chambre de Commerce and the Musée Guimet in Paris jointly sponsored the first expeditions to this site. The excavations were begun in 1896 and continued to 1906 with a short campaign each year. It should also be mentioned that the leader of the excavation, Albert Gayet, was an egyptologist, who had expected finds of quite a different kind from those that became in fact the main results of his investigations. He soon found the burial-ground with the richest and most remarkable burials, obviously those of the leading people of this Graeco-Roman city. Over their Roman dress (tunic, etc) the men wore what for that period was a highly unusual garment, described by Gayet as un manteau oriental. In the printed catalogue of the first exhibition of the material from these excavations held in the Musée Guimet in 1898, no less than 15 such coats are mentioned, either red or blue-green. Most of them were trimmed with pieces of silk fabrics, the patterns and colours of which are in many cases so clearly described that it is possible to identify the design among the fragments that have been preserved. After the exhibition, the silk pieces were removed because there was most interest for such, and they could be sold to collectors and museums, while the actual garments were neglected.

For a long time it looked as if the only examples of these remarkable garments that were preserved were the 2 (known from the publications of Tilke and Wulff & Volbach in 1922 and 1926 respectively) which were rescued by Carl Schmidt, a German philologist who was staying at Antinoë at the same time as Gayet. In 1948 however, appeared Pfister's big article in Ars Islamica - "Le rôle de l'Iran dans les textiles d'Antinoë" - containing evidence that at least some fragments were still to be found at Lyon. In this highly important article the type of the garments was identified as being the Asiatic horsemen's very practical everyday coat, le caftan de cheval iranien, which, as a cavalry uniform gradually spread westwards, and in the Byzantine empire became an elegant item of dress indicating high rank.

Pfister based his exposition on his own technical analyses. The cloth with the lustrous nap surface (which Gayet called pelluche of bourre de soie !) was found to be of finest Cashmere wool, duvet de chèvre. And the crimson dye stuff was also found to be a special Persian product. These facts were linked with, among other things, earlier statements about the silk material. From the outset Joseph Strzygowski had expressed the view that Iran was the country of origin of the silk fabrics. Similar views were later repeatedly expressed by Ernest Herzfeld,

in opposition to O. von Falke who had launched the hypothesis that the place of manufacture was Antinoë itself. More about this in a paper of mine in Orientalia Suecana XII (A Silk from Antinoë and the Sasanian Textile Art) Uppsala 1964.

It was, however, clear that Pfister had never seen a reasonably complete riding coat of this type. What he had seen and analysed was perhaps the same fragment as I saw in 1963 in the Musée de Tissus, and of which I got a detail admirably photographed. But I was still not satisfied : there ought to be more. Because of my perseverance an inspection was made in the house of the chamber of commerce, where the museum was originally located. In the attic some chests were found containing various "rags", which I had the opportunity of going through in the course of my visit in connexion with the congress in 1965. I found quite a number of pieces of the material I sought, among them some that could be considered as constituting the main part of a coat.

M. de Micheaux asked me to take the fragments to Stockholm for investigation, conservation and, as far as was practicable, reconstitution. As the performance of all this essentially would be the task of my successor as head of the textile department, Mrs Anne Marie Franzén (who unfortunately had been unable to attend that congress) I could not decide. But as soon as Mrs Franzén found it possible to take on the task, the fragments were sent to Stockholm, where they arrived in Autumn 1966.

Measures taken in Stockholm at the Riksantikvarieämbetet

The first step was to treat the brittle and wrinkled pieces with water so that they regained their original form. Only then could one make out which parts belonged together. It could be established that the fragments came from at least 3 different red coats ; (a parcel containing parts of at least one further coat has arrived later). There was hardly any doubt as to which parts belonged to the most complete coat ; that which should be reconstructed. Apart from large moth-holes, the front and both arms were relatively complete, whereas a large part of the back, on which the corpse had laid, was missing. On the basis of some fragmentary remains it was, however, possible to reconstruct the peculiar cut of the back.

How the problem was finally solved will be demonstrated by a series of photographs and by a large diagram showing how the garment was cut ; in the main, cut of a single length of cloth.

Traduction

Un manteau de cavalier Iranien reconstitué

Résumé de Madame Agnès GEIJER

Introduction

Le document à discuter appartient aux célèbres découvertes d'Antinoé (ou Antinopolis) en Egypte. De nombreuses pièces provenant de ces fouilles sont conservées au Musée Historique des Tissus. Cela tient au fait que la Chambre de Commerce de Lyon et le Musée Guimet de Paris ont patronné ensemble la première expédition dans cette région. Les fouilles ont débuté en 1896 et se sont poursuivies jusqu'en 1906 par de brèves campagnes annuelles. Il faut mentionner aussi que le directeur des fouilles, Albert GAYET, était un égyptologue qui s'attendait à des découvertes d'une espèce toute différente de celles qui en fait constituèrent le résultat principal de ses investigations. Il trouva bientôt des cimetières, avec les sépultures les plus riches et les plus remarquables, celles évidemment des notabilités de cette cité gréco-romaine. Par dessus leur habillement romain (tunique, etc...) les hommes portaient ce qui, à l'époque, était un vêtement tout à fait inhabituel, décrit par GAYET comme étant un manteau oriental. Dans le catalogue imprimé de la première exposition des matériaux provenant de ces fouilles, exposition faite au Musée Guimet en 1898, rien moins que 15 manteaux de cette espèce sont mentionnés, soit rouges, soit bleu-verts. La plupart d'entre eux sont parés de morceaux de tissus de soie, dont les motifs et les couleurs sont en bien des cas décrits de façon si claire qu'il est possible d'identifier le dessin dans les fragments qui ont été conservés. Après l'exposition les pièces de soie furent enlevées, parce qu'elles suscitaient beaucoup d'intérêt et qu'elles pouvaient être vendues à des collectionneurs et à des musées, tandis que les vêtements eux-mêmes étaient négligés.

Pendant longtemps il a semblé que les seuls exemplaires de ces vêtements remarquables qui eussent été conservés étaient les deux (que l'on connaît par les publications de Tilke, en 1922 et de Wulff & Volbach en 1926) qui ont été sauvés par Carl Schmidt, un philologue allemand qui se trouvait à Antinoé en même temps que GAYET. En 1948 cependant, parut dans Ars Islamica le grand article de Pfister "Le rôle de l'Iran dans les textiles d'Antinoé" contenant l'assertion que quelques fragments, pour le moins, pouvaient encore en être trouvés à Lyon. Dans ce très important article, ce type de vêtements était identifié comme étant le très pratique manteau usuel des cavaliers asiatiques, le cafetan de cheval iranien, qui, en tant qu'uniforme de cavalerie, s'est progressivement répandu en Occident et devint, dans l'empire byzantin, une partie élégante de l'habillement, témoignant d'un rang élevé.

Pfister basait son exposé sur ses propres analyses techniques. Le tissu, avec sa surface laineuse brillante (que GAYET appelait pelluche de bourre de soie) fut reconnu comme étant en laine de Cachemire la plus fine, en duvet de chèvre. Et le colorant pourpre fut trouvé être un produit persan spécial. Ces faits furent reliés, entre autres, à des compte-rendus antérieurs sur les tissus de soie. Dès le début, Joseph Strzygowski avait exprimé l'opinion que l'Iran était le pays d'origine des tissus de soie. Des points de vues analogues furent maintes fois exposés par Ernst Herzfeld, par opposition à O. von Falke qui avait émis l'hypothèse que le lieu de leur production était Antinoé elle-même. Détails complémentaires à ce sujet dans mon article publié par Orientalis Suecana XII (Une soierie d'Antinoé et l'art textile Sassanide), Uppsala 1964.

Il était clair, cependant, que Pfister n'avait jamais vu un manteau de cavalier à peu près complet de ce genre. Ce qu'il avait vu et analysé était peut-être le même fragment que celui que j'ai vu en 1963 au Musée des Tissus et dont j'ai obtenu un détail admirablement photographié. Mais je n'étais pas encore satisfaite; il devait y avoir plus encore. Grâce à ma persévérance, une inspection fut faite dans le palais de la Chambre de Commerce où le Musée s'abritait à l'origine. Quelques caisses furent trouvées dans l'étage mansardé, contenant divers "lambeaux" que j'ai eu loisir d'examiner au cours de ma visite à l'occasion du Congrès de 1965. J'ai trouvé un certain nombre de pièces des tissus que je cherchais, parmi elles quelques-unes qui pouvaient être considérées comme constituant la partie principale d'un manteau.

M. de Micheaux m'a demandé d'emporter ces fragments à Stockholm, pour études préparatoires, restauration et, autant que possible, reconstitution. Comme l'accomplissement de tout ceci devait essentiellement être l'oeuvre de mon successeur à la tête du département textile, Madame Anne-Marie Franzén (qui malheureusement n'avait pas pû assister au congrès) je ne pouvais prendre de décisions. Mais aussitôt que Madame Franzén estima possible d'entreprendre ce travail les fragments furent envoyés à Stockholm où ils arrivèrent à l'automne de 1966.

Démarches entreprises à Stockholm au Riksantikvarieämbetet -

La première étape a consisté à traiter les pièces fragiles et plissées à l'eau, de façon qu'elles reprennent leur forme originale. Ce n'est qu'alors qu'on put établir quelles étaient les parties qui s'assemblaient. Il put être reconnu que les fragments provenaient d'au moins trois manteaux distincts (un paquet contenant des parties d'au moins un manteau de plus est arrivé plus tard). Il n'y avait guère aucun doute au sujet des parties appartenant au manteau le plus complet : celui qui devrait être reconstitué. A part de large trous de mites, le devant et les deux manches étaient relativement complets, tandis que de grandes parties du dos - sur lequel le corps reposait - manquaient. Sur la base de quelques restes fragmentaires il fut cependant possible de reconstituer la coupe particulière de ce dos.

La façon dont le problème fut finalement résolu sera démontrée par une série de photographies et par un grand diagramme montrant comment le vêtement avait été coupé : pour l'essentiel, dans une seule laize de tissu.

Two medieval textile terms : "draps d'ache", "draps de l'arrest"

Mr Donald KING

The expenses of the coronation of Philippe le Long at Reims on 9th January 1317 included "Item, 50 draps d'Ache, délivrez à messire Adam Hairon, desquieux il en ot 23 en l'eschafaut du Roy et de la Roynne, et 27 pour donner aus églises, 55^s pour pièce, valent 137^l 10^s. (1). Francisque-Michel, dismissing the idea that these cloths came from Acre, imagined that they were the same as those which other documents call "naç". (2). But the correct explanation is furnished by the regulation of the Venetian silk-weavers, drawn up in 1265, which make a distinction between "drapos de açis" and "de seta", i.e. between two classes of silk cloth, one with a warp of linen or hemp, the other with a warp of silk. (3). The term "draps d'ache", meaning half-silks, was evidently taken over by the French clerks from Italian silk merchants. (Figure 1)

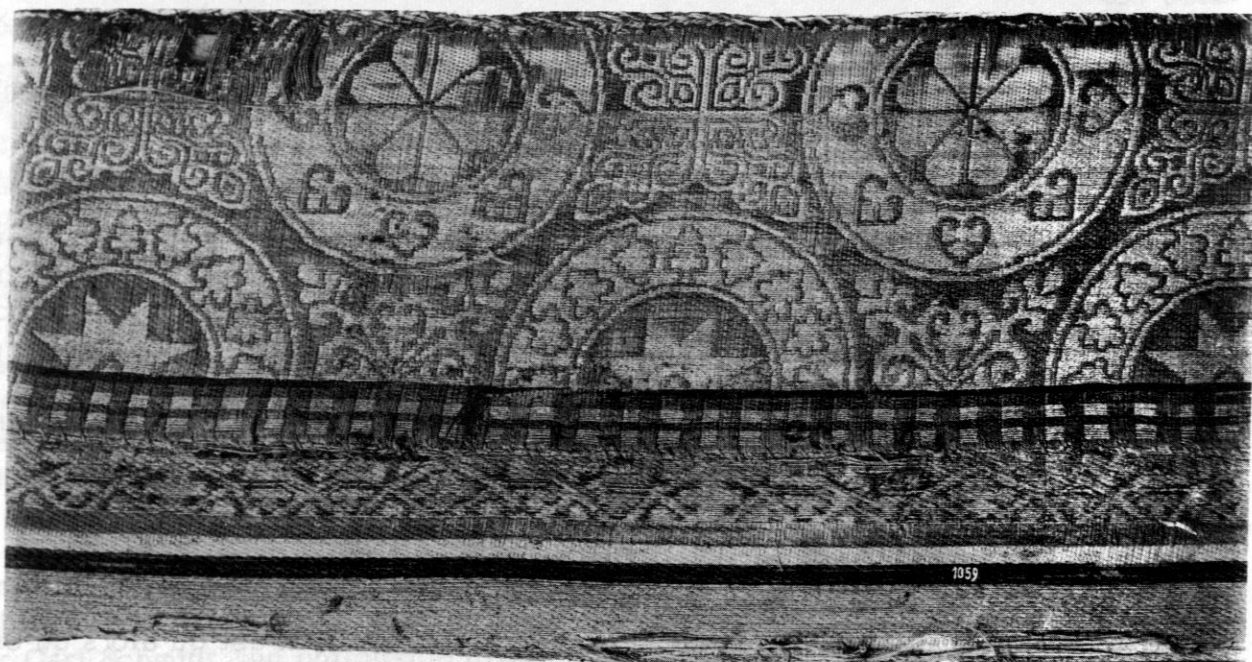


Figure 1 - "Drap d'ache", "drapus de accia", half-silk. Possibly Venetian, late 13 th - early 14th century. Regensburg cathedral.

It is interesting that in the parallel account for the coronation of the queen "draps d'ache" are replaced by "draps de Venise", likewise at 55^s the piece, the lowest price for silk cloths in these accounts. (4). In another French royal account, of 4th December 1318, we find a French equivalent for the Italianate term "draps d'ache" - "Item, ij draps à or sus chanvre, de Venise". (5).

The terms "pannus de Areste", "drap de Larest" and other variants appear in English and French documents from 1222 to 1316. (6). In the second quarter of the 13th century this was one of the main categories of silk cloths purchased by English royal officials, generally quite distinct from "baudekins" and other types, though occasional overlapping of the categories is indicated by the phrases "diaper of Arest" and "baudekins of Arest without gold", in documents of 1245. Absence of gold is recorded again in "a hundred cloths of Alesta without gold" ordered in 1244 from Bartholomé de Fuyer of Lyon, a merchant trading at the fairs of Champagne. Besides overseas orders such as this, cloths of Areste, up to five dozen at a time, were bought on the London market, from English merchants such as Adam of Basing or Italians such as Luca di Lucca. The London price of a cloth of Areste rose from 11s. 6d. in 1238 to 14s. in 1246, but had fallen again to 8s. by 1256 - figures roughly one third of those paid for baudekins and other cloths with gold. A similar relativity is indicated by the Paris tariff of 1296 (?), when the duty on a "drap de l'arrest" was 2 deniers, while that on a "drap d'or de Venise" was 6 deniers. Cloths of Areste bought for the English court were made up as costumes for ceremonies or festivities, or as bed-covers, or were given by members of the royal family to cathedrals and abbeys, where they were made up as vestments, altar frontals and hangings.

The 1245 inventory of St. Paul's cathedral, London, describes the patterns of a number of examples. The oldest were "two old silk cloths of aresta, black, with griffins, given by G. Foliot, Bishop" (1163-87), followed by "two old cloths of the same work" and "two old silk cloths of aresta with bands of black and white", all four given by King John (1199-1216). A "cloth of Arista... with trefoils" had been given by Bishop Roger (1229-44). Three examples had patterns with lions: "another cloth of aresta, red, with a pattern of yellow circles, containing addorsed yellow lions looking back at each other, given by W. de Rale, Bishop of Winchester" (1244-50); "a cloth of aresta, red, with yellow shields containing red lions looking back at each other", "a cloth of aresta, red, with tiny circles containing kings, seated on little lions, holding flowers". But most examples had patterns of birds and plants: "Two silk cloths of arest' with birds and yellow pine-cones, given by the King" (Henry III, 1216-72); "cloth of aresta, red, woven with yellow parrots and trees, given by the Earl of Salisbury on his return from the Holy Land" (1242); "cloth of aresta, red, with white birds"; "another cloth of aresta, red, with trees, pines and little birds and, at the end, narrow green bands with little circles"; "a large long cloth of aresta with a blue background and tiny birds and flowers between stripes". Striped backgrounds were common: "two cloths of aresta, striped, with addorsed birds looking back at each other, given by the Queen on behalf of her son and daughter" (Adam of Basing was paid £1 6s. 8d. for these two cloths in October 1241); "cloth of aresta, striped red and blue, with yellow birds, given by W. de Rale, Bishop of Norwich" (1239-44); "another cloth of aresta, transversely striped in red and blue, with birds and little castles"; "cloth of aresta chequered red and blue, with pines, and addorsed birds looking at each other";

"another cloth of aresta with transverse stripes, and birds and pine-cones between"; "cloth of aresta, red, striped with purple and yellow lines, with addorsed yellow birds looking at each other and thick yellow sword-shaped leaves between"; "silk cloth of aresta, red, with yellow lines".

In the second half of the 13th century this type of cloth seems to have declined in favour. The 1295 inventory of St. Paul's cathedral, while noting many recent gifts of baudekins, recorded none of cloths of areste. The few examples of this cloth then remaining in the cathedral were nearly all described as "weak", "slit" or "of little value"; the only one described in greater detail was a "red cloth of Laret with stripes of gold". (7).

What then is denoted by this term "de aresta", "de arista", "del areste", "de Larest", "de Laret", etc. ? Carpentier suggested that the cloth came from Arras, Francisque-Michel that it came from the Syrian town of Harem; but these were merely guesses. (8). A better explanation is as follows. The classical Latin word for an ear of corn, "arista", was applied in the middle ages to a fish-bone. This is also the meaning of the French derivative "areste", "arête". Cloth of "areste" means fish-bone cloth, referring to the weave which is still known in English as herringbone (or chevron) twill, where the diagonal lines of the twill are reversed about a central axis, like the bones of a fish. The cloths of areste of the documents can therefore be identified with a well-known group of 13th century silks, still extant, which make prominent use of this herringbone effect; (Figure 2).



Figure 2 - "Drap de Larest", "pannus de arista", silk with herringbone effect. Possibly Spanish, middle 13th century. Hanover, Kestner-Museum.

the modern cataloguer of the Kestner-Museum, Hannover, follows medieval precedent in employing the term "Fischgrat" for a silk of this group. (9). These silks have the same colours, the same motifs, the same small-scale patterns as the "cloths of aresta" in the St. Paul's inventory of 1245. They have been found in many parts of western Europe, but above all in Spain, and since some are woven with Spanish heraldic emblems, it seems reasonable to assume that Spain was one of the centres of production. (10). In this connection it is interesting to note that the Vatican inventory of 1295 records, three Spanish cloths "ad spinam piscis", a Latin equivalent of "de l'areste". (11). The Italian version of this phrase, "spina di pesce", is still in current use for herringbone twill. (12).

Notes

- (1) - L. Douët - D'Arcq, Comptes de l'Argenterie des Rois de France au XIVe siècle, 1851, p. 54.
- (2) - Francisque-Michel, Recherches sur le Commerce, la Fabrication et l'Usage des Etoffes de Soie, I, 1852, p. 261.
- (3) - Giovanni Monticolo, I Capitolari delle Arti Veneziane, II, 1905, pp. 31-35. The Grande Dizionario della Lingua Italiana, defines "Accia" as "filo greggio (di lino, di canapa, di stoppa, ecc.)".
- (4) - L. Douët - D'Arcq, op.cit., pp.65, 334-5.
- (5) - L. Douët - D'Arcq, Nouveau Recueil de Comptes de l'Argenterie des Rois de France, 1874, p. 13.
- (6) - For the English administrative documents see the published calendars of Close Rolls 1232-67, Liberate Rolls 1238-56, Patent Rolls 1263. For other English documents, see Otto Lehmann - Brockhaus, Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, 1955-60. For French documents of the late 13th - early 14th century, see V. Gay, Glossaire archéologique, s.v. Arest. It is not certain whether the cloths "de alesto" or "d'Alest" recorded in documents of 1311-1352 were of the same type.
- (7) - The Latin text of the two St. Paul's inventories can be found in O. Lehmann-Brockhaus, op.cit.
- (8) - Du Cange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, 1840 ed., s.v. Arest Francisque-Michel, op.cit., p. 300.
- (9) - Hannover, Kestner-Museum, Webereien und Stickereien des Mittelalters, by Ruth Grönwoldt, 1964, p. 40.
- (10) - M. Gómez-Moreno, El panteón real de las Huelgas de Burgos, 1946, pp. 57-8, Nos. 27-33. Florence L. May, Silk textiles of Spain, 1957, pp. 87-89.
- (11) - E. Molinier, Inventaire du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295), 1888, Nos. 1207, 1208, N° 1150 mentions an Oriental Cloth "ad spinam piscis".
- (12) - C.I.E.T.A. Italian vocabulary, s.v.

Traduction

Deux termes textiles médiévaux : "draps d'ache" et "draps de l'arrest"

Mr. Donald KING

Les dépenses du couronnement de Philippe le Long à Reims le 9 Janvier 1317, comprenaient "Item, 50 draps d'Ache, délivrez à messire Adam Hairon, desquies il en ot 23 en l'eschafaut du Roy et de la Royne, et 27 pour donner aus églises, 55s pour pièce, valent 137^l 10^s." (1). Francisque-Michel, écartant l'idée que ces tissus soient venus d'Acree, se figurait qu'ils étaient les mêmes que ceux que d'autres documents dénomment "nac". (2). Mais l'explication exacte est donnée par les règlements des tisseurs de soie Venitiens, rédigés en 1265, qui font une distinction entre "drapos de açis" et "de seta", c'est à dire entre deux catégories d'étoffes de soie, l'une avec une chaîne de lin ou de chanvre, l'autre avec une chaîne de soie. (3). Le terme "drap d'ache", qui signifie mi-soie, a évidemment été repris, par les scribes Français, des négociants en soieries Italiens. (Fig. 1). Il est intéressant que dans le compte parallèle du couronnement de la reine "drap d'ache" est remplacé par "drap de Venise", également à 55 s. la pièce, prix le plus bas pour des tissus de soie de ces comptes. (4). Dans un autre compte royal français du 4 Décembre 1318, nous trouvons un équivalent français du terme de souche italienne "drap d'ache" - "Item, ij draps à or sus chanvre, de Venise". (5).

Les termes "pannus de Areste", "drap de Larest" et d'autres variantes apparaissent dans des documents anglais et français de 1222 à 1316. (6). Dans le second quart du XIIIe siècle, c'était l'une des principales catégories d'étoffes de soie achetées par les fonctionnaires royaux d'Angleterre, en général tout à fait distincte des "baudekins" et autres types, quoique des chevauchements de catégories soient indiqués à l'occasion par les phrases : "diaper of Arest" et "baudekins of Arest without gold", dans des documents de 1245. L'absence d'or est à nouveau mentionnée dans "a hundred cloths of Alesta without gold" commandés en 1244 à Bartholomé de Fuyer, de Lyon, un marchand travaillant sur les foires de Champagne. Outre les commandes passées à l'étranger comme celle-ci, des draps d'Arest étaient achetés, jusqu'à cinq douzaines à la fois, sur le marché de Londres à des commerçants Anglais tels qu'Adams de Besing, ou Italiens tels que Luca, de Lucques. Le prix londonien d'un drap d'Arest s'est élevé de 11 s. 6 d. en 1238 jusqu'à 14 s. en 1246, mais est retombé à 8 s. vers 1256 - chiffres se situant en gros au tiers de ceux payés pour des baudekins et autres étoffes avec or. Un rapport semblable est indiqué par le tarif parisien de 1296 (?), lorsque le droit sur un "drap de l'arrest" était de 2 deniers, tandis que celui sur un "drap d'or de Venise" était de 6 deniers. Les draps d'Areste achetés pour la cour d'Angleterre

servaient à la confection de costumes de cérémonie et de fête, ou de couvertures de lits, ou étaient donnés par des membres de la famille royale à des cathédrales et abbayes, où ils étaient transformés en vêtements, frontals d'autels et tentures.

L'inventaire de 1245 de la cathédrale St Paul de Londres décrit le décor d'un certain nombre d'exemplaires. Les plus anciens étaient "deux tissus de soie anciens d'aresta, noirs, à griffons, donnés par G. Foliot, évêque (1163-87), suivis de "deux vieux tissus de même travail" et de "deux vieux tissus de soie d'aresta avec bandes de noir et de blanc", tous quatre donnés par le roi Jean (1199-1216). Un "tissu d'Arista avec trèfles" avait été donné par l'évêque Roger (1229-44). Trois exemplaires avaient des décors avec lions : "un autre tissu d'aresta, rouge avec un décor de cercles jaunes contenant des lions jaunes adossés, se regardant l'un l'autre en arrière, donné par W. de Rale, évêque de Winchester" (1244-50); "un tissu d'aresta rouge, avec écus jaunes contenant des lions rouges se regardant l'un l'autre en arrière", "un tissu d'aresta, rouge avec des cercles minuscules contenant des rois, assis sur de petits lions, tenant des fleurs". Mais la plupart des exemplaires ont des décors d'oiseaux et de plantes : "deux tissus de soie d'arest" avec oiseaux et pommes de pin jaunes, donnés par le roi (Henri III, 1216-72); "tissu d'aresta, rouge, tissé de perroquets et d'arbres jaunes donné par le Comte de Salisbury à son retour de Terre Sainte." (1242); "tissu d'aresta, rouge, avec oiseaux blancs"; "autre tissu d'aresta, rouge, avec arbres, pins et petits oiseaux et, à l'extrémité, d'étroites bandes vertes avec de petits cercles"; "un grand, long tissu d'aresta, avec un fond bleu et de minuscules oiseaux et fleurs entre des rayures." Les fonds rayés étaient courants : "deux tissus d'aresta, rayés avec oiseaux adossés tournant la tête l'un vers l'autre, donnés par la reine au nom de son fils et de sa fille (il avait été payé à Adam de Basing, en Octobre 1241 £ 1 - 6 s. 8 d. pour ces deux tissus); "tissu d'aresta, rayé rouge et bleu, avec des oiseaux jaunes, donné par W. de Rale, évêque de Norwich (1239-44); "autre tissu d'aresta, rayé transversalement de rouge et de bleu, avec des oiseaux et de petits châteaux"; "tissu d'aresta en damier rouge et bleu, avec pins et oiseaux adossés se regardent l'un l'autre"; "autre tissu d'aresta avec rayures transversales, et oiseaux et pommes de pin entre elles"; "tissu d'aresta, rouge, rayé de lignes pourpres et jaunes, avec oiseaux jaunes adossés se regardant l'un l'autre, et d'épaisses feuilles jaunes ensiformes entre eux"; "tissu de soie d'arista, rouge, avec lignes jaunes".

Ce type de tissu semble avoir perdu de sa vogue dans la seconde moitié du XIIIe siècle. L'inventaire de la cathédrale St Paul de 1295, tandis qu'il note beaucoup de dons récents de baudekins, n'en mentionne aucun de drap d'aresta. Les rares exemplaires de ce tissu subsistant alors dans la cathédrale sont presque tous décrits comme "usés", "déchirés", ou "de peu de valeur"; le seul qui soit décrit avec plus de détails était un "tissu rouge de Laret avec rayures d'or". (7).

Qu'est-ce qui est donc désigné par ce terme "de aresta", "de arista", "de Larest", "de Laret", etc...? Carpentier a suggéré que le tissu venait d'Arras, Francisque-Michel qu'il venait de la ville syrienne de Haram ; mais ce n'étaient là que des hypothèses. (8). Une explication meilleure est la suivante. Le mot latin classique pour un épi de blé, "arista", était appliqué au Moyen-Age à une arête de poisson. C'est également le sens du dérivé français "areste", "arête". Une étoffe d'"areste" signifie étoffe-chevron, se référant à une armure qui est toujours connue en anglais sous le nom de "herringbone (or chevron) twill", dans laquelle les lignes diagonales du sergé se renversent de part et d'autre d'un axe central, comme les arêtes d'un poisson. Les draps d'areste des documents peuvent donc être identifiés à un groupe bien connu de soieries du XIIIe siècle, encore existantes, qui font un emploi très marqué de cet effet chevron (Fig. 2) ; l'auteur de catalogue moderne du Kestner-Museum de Hanovre se conforme à la tradition du Moyen-Age en employant le terme "Fischgrat" pour une soierie de ce groupe (9). Ces soieries ont les mêmes couleurs, les mêmes motifs, les mêmes dessins à petite échelle que les "draps d'aresta" de l'inventaire de St Paul de 1245. Elles ont été trouvées en de nombreuses régions d'Europe occidentale, mais surtout en Espagne, et comme certaines d'entre elles sont tissées d'emblèmes héraldiques espagnols, il semble raisonnable de supposer que l'Espagne était l'un des centres de leur production. (10). A ce propos, il est intéressant de noter que l'inventaire du Vatican de 1295 mentionne trois tissus espagnols "ad spinam piscis", un équivalent latin de "de l'areste". (11). La version italienne de cette expression, "spina di pesce", est toujours d'usage courant pour le sergé chevron. (12).

Notes

- (1) - L. Douët - D'Arcq, comptes de l'Argenterie des Rois de France au XIVe siècle 1851, p. 54.
- (2) - Francisque-Michel, Recherches sur le Commerce, la Fabrication et l'Usage des Etoffes de Soie, I, 1852, p. 261.
- (3) - Giovanni Monticolo, I Capitolari delle Arti Veneziane, II, 1905, pp. 31-35, Le Grande Dizionario della Lingua Italiana, définit "Accia" comme "filo greggio (di lino, di canapa, di stoppa, ecc.)".
- (4) - L. Douët - D'Arcq, op. cit., pp. 65, 334-5.
- (5) - L. Douët - D'Arcq, Nouveau Recueil de Comptes de l'Argenterie des Rois de France, 1874, p. 13.
- (6) - Pour les documents administratifs anglais, voir les annuaires publiés des Close Rolls 1232-67, Liberate Rolls 1238-56, Patent Rolls 1263. Pour les autres documents anglais, voir Otto Lehmann - Brockhaus, Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England 1955-60. Pour les documents français de la fin

du XIIIe, début du XIVe siècle, voir V. Gay, Glossaire archéologique, s.v. Arest. Il n'est pas certain que les tissus "de alesto" ou "d'Alest", mentionnés dans les documents de 1311- 1352, étaient du même type.

- (7) - Les textes latin des deux inventaires de St Paul peuvent être trouvés dans Otto Lehmann-Brockhaus, op.cit.
- (8) - Du Cange - Glossarium mediae et infimae Latinitatis, ed. 1840, s.v. Arest. Francisque-Michel, op.cit., p. 300.
- (9) - Kestner-Museum, Hanovre, Webereien und Stickereien des Mittelalters par Ruth Grönwoldt, 1964, p. 40.
- (10) - M. Gómez-Moreno, El panteón real de las Huelgas de Burgos, 1946, pp. 57-8, N° 27-33. Florence L. May, Silk textiles of Spain, 1957, pp. 87-9.
- (11) - E. Molinier, Inventaire du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295), 1888, N° 1207, 1208. Le N° 1150 mentionne un tissu oriental "ad spinam piscis".
- (12) - C.I.E.T.A. Vocabulaire italien s.v.

A chasuble of the later middle ages

Mr. Donald KING

Turning now to quite a different subject, I have brought with me two or three slides of a late medieval chasuble which was acquired by the Victoria and Albert Museum a few weeks ago. I show you these not because the chasuble is in itself a tremendously important object, but simply because I think it is a very attractive piece, which until this moment is absolutely unknown and unpublished, and some of you may perhaps be interested to learn of its existence.

The embroidered orphreys of the chasuble depict pairs of apostles and female saints beneath arches, but the principal subject is the figure of Christ crucified, with God the Father, St. Mary Magdalene and six mourning angels. This is English embroidery, probably made in one of the workshops in London, quite competent in design and execution, through much less fine than the best English embroidery of the 14th century, which had so great an international reputation at that time. In fact these orphreys belong to a well defined group of English embroideries which, in the catalogue of the Opus anglicanum exhibition of 1963, I assigned to the period 1400 - 1430.

Beneath the arms of the cross-orphrey are two embroidered shields. That on the left is blazoned vert, an escutcheon within an orle of martlets argent, the arms of the soldier and statesman Sir Thomas Erpingham. Erpingham, a close friend of Henry, Duke of Lancaster, was one of those who, in 1399, deposed King Richard II of England and supported Henry's successful usurpation of the throne as King Henry IV. He was richly rewarded by the new king and held high office at the courts of both Henry IV and his son Henry V. Among other exploits he was in command of the large force of archers who played so decisive a role at the battle of Agincourt in 1415. The shield on the right shows a crowned eagle rising, Erpingham's personal badge. On the breast of the eagle is a red rose, the badge of the house of Lancaster, which he supported so faithfully and to which he owed his fortune. The petals of the rose are inscribed with the letters y-e-n-k, yenk, an old English spelling of the word think, which was Erpingham's motto. This display of personal heraldic devices suggests that the chasuble was commissioned by Erpingham for the use of his personal chaplain, or for some religious foundation with which he was intimately connected, but the precise purpose has not been discovered.

The date which I had already assigned to the embroidery on stylistic grounds, 1400-1430, corresponds almost exactly with Erpingham's years of wealth and power, which extended from the accession of King Henry IV in 1399 until his own death in 1428. But one would rather suppose that the chasuble dates from the earlier part

of this period, since the brocaded silk of which it is made has an animal pattern in the International Gothic taste which is most likely to have been woven in Italy at the end of the 14th century or the beginning of the 15th - hardly later, in any case, than about 1415. On the red satin background it has a charming pattern of golden camels, laden with flower-baskets, walking over little mounds of grass and flowers. It belongs to a comparatively rare group of silks of this period in which the gold thread is not the usual gilt membrane, but of metallic silver-gilt. Apart from being a very pretty silk, the fact that it is approximately dated by the heraldry makes it a particularly interesting addition to this group.

Traduction

Une chasuble du Moyen-Age tardif

Mr. Donald KING

Abordant maintenant un sujet tout différent, j'ai apporté deux ou trois diapositives d'une chasuble du Moyen Age tardif qui a été acquise par le Victoria & Albert Museum il y a quelques semaines. Je vous les montre non parce que cette chasuble est en soi un objet d'une importance considérable, mais simplement parce que je pense que c'est une pièce très attirante qui jusqu'ici est absolument inconnue et non publiée et que certains d'entre vous sont peut-être intéressés à connaître son existence.

Les orfrois brodés de cette chasuble dépeignent des paires d'apôtres et de saintes sous des arches, mais le sujet principal est la figuration du Christ en Croix, avec Dieu le Père, St Marie-Madeleine et six anges en pleurs. C'est une broderie anglaise, faite probablement dans l'un des ateliers de Londres, très compétents en dessin et en exécution, quoiqu'elle soit beaucoup moins fine que les meilleures broderies anglaises du XIVe siècle, qui avaient une si grande réputation internationale à cette époque. En fait ces orfrois appartiennent à un groupe bien défini des broderies anglaises qui, dans le catalogue de l'exposition Opus Anglicanum de 1963, est attribué à la période de 1400-1430.

Sous les armes de l'orfroi en croix il y a deux écussons brodés. Celui de gauche est blasonné vert, écu dans un orle de merlettes d'argent, armes du militaire et homme d'Etat Sir Thomas Erpingham. Ami intime d'Henry, duc de Lancaster, Erpingham était l'un de ceux qui en 1399, déposèrent le roi d'Angleterre Richard II et soutinrent l'usurpation réussie du trône par Henry, en tant que roi Henry IV. Il fut richement récompensé par le nouveau roi et occupa de hautes fonctions dans les cours d'Henry IV et de son fils Henri V.

Parmi d'autres exploits, il eut le commandement de la grande compagnie d'archers qui joua un rôle si décisif à la bataille d'Azincourt en 1415. L'écusson de droite montre un aigle couronné qui s'élève, armes personnelles d'Erpingham. Sur la poitrine de l'aigle il y a une rose rouge, armes de la maison de Lancastre, qu'il soutint avec tant de dévouement et à laquelle il dû sa fortune. Les pétales de la rose portent inscrites les lettres y-e-n-k, yenk, une orthographe anglaise ancienne du mot think (penser) qui était la devise d'Erpingham. Cette exhibition d'insignes heraldiques personnels fait penser que la chasuble a été commandée par Erpingham pour emploi par son chapelain personnel, ou pour quelque fondation religieuse à laquelle il était intimement lié, mais son but précis n'a pu être découvert.

La date que j'ai déjà assignée à cette broderie sur des fondements stylistiques, celle de 1400 à 1430, correspond presque exactement aux années d'opulence et de puissance d'Erpingham qui s'étendirent de l'accession d'Henry IV au trône royal en 1399 jusqu'à son propre décès en 1428. Mais on pourrait plutôt supposer que la chasuble date de la partie la plus lointaine de cette période car la soierie brochée dont elle est faite a un décor animal dans le goût gothique international, qui semble le plus probablement avoir été tissée en Italie à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle - pas plus tard en tout cas que 1415 environ. Sur fond satin rouge elle a un charmant décor de chameaux d'or, chargés de corbeilles de fleurs, se promenant sur de petits monticules d'herbe et de fleurs. Elle appartient à un groupe de soieries relativement rare de cette époque dans lequel le fil d'or n'est pas l'habituelle membrane dorée mais un fil métallique d'argent doré. Outre que c'est une très jolie soierie, le fait qu'elle est à peu près datée par l'héraldique en fait une adjonction particulièrement intéressante à ce groupe.

The date which I had already assigned to the embroidery on stylistic grounds, 1400-1430, corresponds almost exactly with Erpingham's years of wealth and power, which extended from the accession of King Henry IV in 1399 until his own death in 1428. But one would rather suppose that the chasuble dates from the earlier part

Textiles of HAN and T'ANG periods excavated by Sir Aurel Stein and preserved in the National Museum, New-Delhi.

Krishna RIBOUD

I would like to present a limited, but quite representative, sample of certain specimens of Central Asian textiles, which figure in the 'Central Asian Antiquities Collection' of the National Museum, New-Delhi. This collection was assembled by Sir Aurel Stein, during his three memorable expeditions into Central Asia, carried out before 1917. It was during his third and most extensive trip into Chinese Turkestan, which lasted from 1913-1916, that Stein explored two burial grounds particularly rich in textile finds, Lou-lan and Astana.

Textiles brought back by Sir Aurel Stein also figure in the collection of the British Museum, and the Victoria & Albert Museum in London. According to its present inventory, the New Delhi National Museum possesses 137 fragments from Lou-lan, and approximately 270 fragments from Astana, Kara-Khoto, Ch'ien-fotung and other sites. This number of Central Asian Textile specimens surpasses the collection of every other Museum, excepting the Hermitage.

In early 1966, when I personally set eyes on the Stein collection in New Delhi, and noted the abundance and range of the fabrics, I submitted a project to the National Museum and to the Government of India, suggesting the organization of a small team of Indian textile specialists to undertake a systematic technical research on these specimens. The project has been approved by the Ministry of Education, and should receive the appropriate funds before the end of this year.

In order to gather the preliminary documentations, I have returned to New Delhi frequently. I have been permitted to study at close range the specimens excavated by Sir Aurel Stein. Needless to say, we are at present only at the initial stage of our work.

Having in view a general assessment and a comparative study of the principal collections of Central Asian Textiles, I visited twice the Hermitage Museum in Leningrad - first, for three weeks in October 1966, and then again for ten days in May 1967. During these trips I worked in constant collaboration and consultation with Dr. E. Loubo-Lesnitchenko - with whose name everyone here is familiar - and with Madame Anna Ieroussalimskaja, who, last year in the CIETA Bulletin, contributed a most interesting article on some Sogdian specimens of the Hermitage Collection.

It was an overwhelming experience to see at first hand the textile specimens from Noin-Ula, which were excavated by Colonel P.K. Kozlov and his team in 1924-1925. These specimens are much larger in dimension than those of the National Museum, and in a remarkable state of preservation. In spite of the distance of almost a thousand miles between Lou-lan and Noin-Ula, and the variations in the circumstances of the respective archaeological expeditions, an apparent resemblance seems to suggest itself between certain specimens excavated at these two different sites. At the Hermitage also figure fragments from Ilmovaja Padj, and Pazyryk, some of which again indicate a common cultural and technical background as far as the conception and construction of certain groups of textiles are concerned. Both finds appertain to the Han Dynasty - which lasted from 206 B.C. to 221 A.D. - and the fact of stylistic resemblance between the Lou-lan and the Noin-Ula textiles has already been noticed by various scholars.

Dr. Loubo-Lesnitchenko and I exchanged many notes and documentations, and re-examined several specimens which are included in his book on the 'Ancient Chinese Textiles at the Hermitage', published in Leningrad in 1961. We are now engaged in studying in collaboration certain specimens from Noin-Ula at the Hermitage, and the Stein Collection in New Delhi.

It is our belief that if we are to reach certain historical and technical conclusions, our first and primordial concern should be technical analysis, together with a meticulous definition and diagramming of the constructional process itself. CIETA, since quite some years now, has paved the way and has emphasized the importance of structural analyses. To us, therefore, it seems evident, that, if such analyses covering a fairly reliable number of specimens were available, and the weaving construction could - with greater clarity - be defined, we could then with a larger measure of accuracy begin to 'presuppose' the types of mechanisms and implements which could have been prevalent during that given period. As we know, hypotheses regarding the looms of the Han period have been offered, but never really proven, and a certain amount of polemic still hovers around this subject. The article contributed by Mr. Harold Burnham in the CIETA Bulletin of July 1965, is a considerable step forward as far as technical analysis is concerned. He based his study on certain Noin-Ula fragments in the Collection of the Philadelphia Museum of Art, and together with Mrs. Burnham, exposed and illustrated the internal construction of these specimens with great clarity and competence.

In our study of the Hermitage and the Stein Collections, we feel privileged to have received both the interest and the collaboration of Monsieur Gabriel Vial. His remarkable study of the T'ang specimen, Reference No. EO 1206, figuring in the Pelliot Collection at the Musée Guimet, bears evidence of the kind of mathematical reconstruction and development which he can provide in the instance of a very complex and intricate type of weaving technique.

Thus, at the present moment, Dr. Loubo-Lesnitchenko, Monsieur Vial and I are embarked upon a work involving intense control and verification. This enterprise, while it presents diverse problems of physical distances and corroboration of facts, is a great challenge.

We are just discovering the vast scope of various sophistications and subtleties which are involved in the techniques employed in the weaving of these ancient Chinese textiles.

To illustrate today the interest of these samples, I will show a number of coloured slides which I have been able to bring back from the New Delhi Collection. The Hermitage specimens constitute a chapter in themselves, and time here, I am afraid, will not allow to tread the entire ground.

These slides were taken by a devoted friend, and under circumstances which are rather strenuous for taking coloured photographs. The textiles themselves are practically all mounted, with cotton or linen backing, and kept in an alcove where no sunlight penetrates. As none of them are on display, they are lodged in wooden drawers specially designed to protect them from light, dust and excessive humidity. The National Museum Laboratory closely supervises the basic norms of preservation, and the specimens are subject to very careful handling. The fibres include silk, wool, linen, cotton and hemp. The most spectacular amongst all specimens, are, of course, the silks found at Lou-lan - the polychrome fragments in compound weave, and patterned all over with elaborate and distinctive motifs. These, as you will presently see, are not only lavish in their patterns, in the scale of repeat and colour - but are of almost unparalleled evenness and fineness in their texture and concept.

Sir Aurel Stein himself marvelled at these fabrics, and both he and his inestimable adviser, F.H. Andrews, were emphatic about these textiles because of their technical and artistic excellence. Stein had never suspected that he would come upon such an impressive number of textiles in such hostile surroundings. It would therefore be pertinent to make a swift survey of certain Central Asian sites, and the archaeological circumstances which Sir Aurel Stein encountered during his excavations.

It may appear strange now, but even as late as in 1900, the geographical complex known as Central Asia projected in the minds of most people the image of an endless stretch of hostile barren desert. It was considered to be totally inaccessible to man, and because of lack of water, incapable of supporting any form of urban life. It was not imagined that countless evidences of intermingling and sophisticated cultures, lasting from 3rd century B.C. to 13th century A.D., lay buried in these deserts of sand. When excavations finally began, it was discovered while the passage of time as well as natural elements had wrought a certain amount of havoc, it was precisely the dry and arid climate which had helped in the preservation of a multitude of precious objects and documents.

Amongst the systematic explorers, Dr. Sven Hedin was a precursor. Sir Aurel Stein, who followed Dr. Hedin six years later, starting in 1906, was however the first archaeologist to carry out such an intensive and extensive search, and to salvage such a vast quantity of historical and archaeological finds.

Stein's amazing discovery of textiles took place at Lou-lan in 1913-1914. Lou-lan, situated in the Tarim Basin, in the region of Lop-Nor, was a Chinese military station and one of the stopping points for caravans travelling from East to West. This was the site of the old 'Silk Road', the Centre route amongst the three trade-routes, and which had become firmly established by the 1st century B.C.

The Chinese since long had discovered the cultivation of silk-worms. They were the pioneers and monopolists in the breeding of cocoons - from which they spun directly silken yarns of such fineness and evenness that the like of such skillful manipulation was not to be encountered elsewhere, and for many centuries to come. It was therefore logical that they should have also sought to develop a very refined technology in dyeing, and, particularly, in the weaving of silk yarns.

Thus silk, in its finished form constituted a coveted article of trade and commerce. The Silk Road, extending almost a thousand mile from its Easternmost point to the West, essentially carried silk, and to a lesser extent other commodities.

Some of the astounding features characterizing the patterned polychrome silk specimens of both the Han, and the T'ang periods, are : firstly, the fineness of the silk yarn - which Vivi Sylwan has referred to as the "long, reeled, unthrown silk thread" - and, which, in spite of being dyed, retains its sericin. Also, practically no twist is visible in these yarns - especially in those which belong to the Han period.

Secondly, the high density of warp threads per centimeter. According to the examinations which have been carried out up to the present, in a four-series warp one could expect to find a minimum of 160 warp ends per centimeter, and perhaps more.

And finally, the technique of weaving which was employed, and which resulted in a "warp-faced" ornamentation. The development of very intricate patterns, with fairly large repeats, was obtained through floating the warps in a manner which constituted the motif, and which at the same time maintained the single weft, which had a dual function, invisible on the observe side of the fabric. This particular weave was called by various authors the "Han weave" or the "warp-rib". The correct term for this weaving technique, however, is "Warp-faced compound tabby", or in the instance of certain T'ang specimens, "Warp-faced compound twill".

Stein had concluded that the width of woven textiles, which was recorded in an inscription as 19.83 inches, or 50 centimeters, was standard during the Han period. Those specimens at the Hermitage, and at the New Delhi Museum, which have both selvages present, have been measured by Dr. Loubo-Lesnitchenko and myself, and invariably we have found that the width approximates 50 centimeters.

It was in a series of grave-pits that Stein discovered the first impressive deposit of textile fragments. Written records, as well as many other objects - some bearing dates and inscriptions - provided base for dating evidence, and Stein concluded that a certain number of the outstanding silk specimens could have belonged from 2nd to 1st century B.C. The Chinese custom, for many centuries, consisted of burying, and wrapping their dead with fragments of fabrics as well as garments. During his excavations in both Lou-lan, and the Astana cemetery, Stein found that while many of the exposed bones had suffered greatly and had disintegrated, fragments of polychrome and monochrome silk clinging to them, had in almost an inexplicable way, retained their brilliance of colour and fulness of design.

Ch'ien-fo-tung, or the "Thousand Buddha Caves", was a part of a vast and important monastery in Tun-Huang, during the T'ang period, and the textiles which he found there were mostly manuscript coverings, votive banners and offerings.

The textiles found in the sites of Astana, Kara-Khoto and Ch'ien-fo-tung are interesting because they represent a four century interval between the end of the Han, and the beginning of the T'ang Dynasty. The latter sites had flourished during T'ang Dynasty, from early seventh century onwards, and in some instances beyond the tenth century. Instead of the "Warp-faced compound tabby", typical of the silk patterned polychromes of the Han period, the silk specimens of the T'ang Dynasty seem mostly to be woven in "Warp-faced compound twill". As to exactly what occurred in the methods of weaving, between the end of the 3rd century A.D. and the beginning of the 7th century A.D., constitutes an enigmatic chapter in the history of Chinese textiles. Obviously a new technique, which could only have been based on a new technological device and development, had emerged - thus involving a structure which was more intricate, and allowing a greater range of motifs and repeats. Certain specimens of this period appear to be more daring in their scale and concept than their Han predecessors, where a more ritualistic and symbolic "rigueur" seemed to dominate the patterning of silk fabrics. But this evolution has yet to be fully explored, both in the structural and the historical sense. Economically speaking, the T'ang textiles seem to have become current and established articles of technical ingenuity - where artisanal and technical skills have reached new heights - but where designs and motifs indicate greater influence received from the West.

I will comment briefly on approximately thirty slides which will now be shown. As you will agree, we do not have the material time to see all the 150 slides which I have as documents.

I will not attempt to give more than an elementary definition of weaving structure, in instances where the selvage is present, or where the photo is an enlarged detail showing the warps.

Much could be discussed regarding the techniques of these specimens - the aspects they reveal, the problems which they pose and the conditions of executions and "engineering" which they could involve. But these are problems which I would like to leave to Monsieur Vial to comment upon. His competence and knowledge, in this particular domain, will, I venture to suppose, go uncontested.

Traduction

Tissus d'époques HAN et T'ANG provenant des découvertes d'Aurel Stein, conservés au Musée National de New-Delhi

Madame Krishna RIBOUD

Je voudrais présenter un échantillonnage réduit, mais très représentatif, de certains types de tissus d'Asie Centrale qui figurent dans la "Collection d'antiquités d'Asie Centrale" du Musée National à New Delhi. Cette collection a été réunie par Sir Aurel Stein lors de ses trois mémorables expéditions en Asie Centrale réalisées avant 1917. C'est lors de son troisième voyage, très étendu, au Turkestan chinois, qui se prolongea de 1913 à 1916, qu'Aurel Stein explora deux cimetières particulièrement riches en découvertes textiles, ceux de Lou-lan et d'Astana.

Les tissus rapportés par Aurel Stein figurent également dans les collections du British Museum et du Victoria & Albert Museum de Londres. Suivant l'inventaire actuel le Musée National de New Delhi possède 137 fragments de Lou-lan et environ 270 fragments d'Astana, Kara-Khoto, Ch'ien-fo-tung et autres lieux. Ce nombre de spécimens de tissus d'Asie Centrale dépasse celui de la collection de tout autre Musée, à l'exception de celui de l' Ermitage.

Lorsqu'au début de 1966, j'ai jeté un regard sur la Collection Stein à New Delhi et remarqué l'abondance et le champ varié des tissus, j'ai soumis au Musée National et au Gouvernement de l'Inde un projet suggérant l'organisation d'une petite équipe de spécialistes textiles indiens pour entreprendre une étude technique systématique de ces échantillons. Ce projet a été approuvé par le Ministère de l'Education et doit recevoir les subventions appropriées avant la fin de cette année.

Je suis retournée fréquemment depuis à New Delhi pour rassembler une documentation préliminaire. J'ai été autorisée à étudier de très près les spécimens découverts par Aurel Stein. Inutile de dire que nous n'en sommes actuellement qu'au stade initial de notre travail.

Ayant en vue une estimation générale et une étude comparée des principales collections de tissus d'Asie Centrale, j'ai visité par deux fois le Musée de l'Ermitage à Leningrad - la première fois durant trois semaines en Octobre 1966, puis de nouveau pendant 10 jours en Mai 1967. Au cours de ces voyages, j'ai travaillé en collaboration constante avec le Dr. Loubo-Lesnitchenko - dont le nom vous est familier à tous ici - et avec Madame Anna Ieroussalimskaja qui a donnée l'an dernier au Bulletin du CIETA un très intéressant article sur certains échantillons sogdiens de la collection de l'Ermitage.

Ce fut une expérience irrésistible que d'examiner de première main les échantillons de tissus de Noin-Ula, qui ont été découverts en 1924-1925 par le Colonel P.K. Kozlov et son équipe. Ces échantillons sont de dimensions beaucoup plus grandes que ceux du Musée National et dans un état de conservation remarquable. Malgré la distance de près de 1600 kilomètres entre Lou-lan et Noin-Ula et les circonstances différentes dans lesquelles se déroulèrent ces deux expéditions archéologiques, une ressemblance apparente semble se proposer entre certains spécimens découverts en ces lieux différents. Il existe également à l'Ermitage des fragments de l'Ilmovaja Padj et de Pazyryk, dont certains indiquent à nouveau un fond culturel et technique commun, pour autant qu'il s'agit de la conception et de la structure de certains groupes de tissus. Les deux découvertes remontent à la dynastie Han - qui a duré de 206 av. jusqu'à 221 après J.C. - et le fait de la ressemblance stylistique entre tissus de Lou-lan et de Noin-Ula a déjà été relevé par divers auteurs.

M. Loubo-Lesnitchenko et moi avons échangé beaucoup de notes et documentations et réexaminé plusieurs spécimens qui figurent dans son livre sur "les tissus chinois anciens à l'Ermitage", publié à Leningrad en 1961. Nous sommes maintenant en train d'étudier en collaboration certains échantillons de Noin-Ula de l'Ermitage et de la collection Stein à New Delhi.

Nous pensons que si nous voulons aboutir à certaines conclusions historiques et techniques notre premier souci, et le principal, doit être celui de l'analyse technique, en même temps que de la définition méticuleuse et au moyen de diagrammes du processus de construction lui-même. Le CIETA nous en a tracé la voie depuis quelques années déjà et a souligné l'importance des analyses de structure. C'est pourquoi, pour nous, il semble évident que si de telles analyses couvrant un nombre suffisamment valable d'échantillons, étaient disponibles et si la structure de tissage pouvait être définie avec une plus grande clarté, nous pourrions alors avec plus d'exactitude commencer à "présupposer" les types de mécanismes et d'accessoires qui ont pu avoir prévalu durant cette période. Comme on le sait, des hypothèses ont été proposées concernant les métiers de l'époque Han, mais elles n'ont jamais été réellement démontrées et un certain nombre de polémique planent toujours autour de ce sujet. L'article de Mr. Harold Burnham dans le Bulletin du CIETA de 1965 constitue un pas en avant considérable pour autant que l'analyse technique est en cause. Il a basé son étude sur certains fragments de Noin-Ula de la collection du Philadelphia Museum of Art et a exposé et illustré, avec Mrs. Burnham, la structure interne de ces échantillons avec beaucoup de clarté et de compétence.

Dans notre étude des collections de l'Ermitage et de Stein, nous avons eu le privilège de rencontrer à la fois l'intérêt et la collaboration de M. Gabriel Vial. Son étude remarquable sur les spécimens référence E.O. 1206 de la période T'ang qui figurent dans la collection Pelliot du Musée Guimet porte témoignage de la reconstitution et de la mise en valeur en quelque sorte mathématique que nous

pouvons fournir dans le cas d'un type de technique de tissage très complexe et difficile à démêler.

Ainsi nous voici embarqués, le Dr. Loubo-Lesnitchenko, Monsieur Vial et moi dans un travail impliquant un contrôle et des vérifications intensifs. Cette entreprise, tandis qu'elle soulève divers problèmes de distances physiques et de corroboration de faits, est un grand défi. Nous découvrons en ce moment la vaste échelle de sophistications et de subtilités qui sont impliquées dans les techniques employées au tissage de ces textiles chinois anciens.

Pour illustrer aujourd'hui l'intérêt de ces échantillons, je vais montrer un certain nombre de diapositives que j'ai été en mesure de rapporter de la collection de New Delhi. Les spécimens de l'Ermitage constituent un chapitre à eux seuls et je crains que le temps dont nous disposons ne nous permette pas d'en parcourir tout le domaine.

Ces diapositives ont été faites par un ami dévoué et dans des circonstances qui sont assez ardues pour prendre des photographies en couleurs. Les tissus eux-mêmes sont pratiquement tous montés sur support coton ou lin et conservés dans une alcove où aucune lumière solaire ne pénètre. Comme aucun d'eux n'est exposé, ils sont rangés dans des tiroirs en bois spécialement aménagés pour les protéger de la lumière, de la poussière et d'une humidité excessive. Le laboratoire du Musée National surveille de près les normes de base de conservation et les spécimens font l'objet d'une manipulation soigneuse. Les fibres comprennent de la soie de la laine, du lin, du coton et du chanvre. Les plus spectaculaires de tous les échantillons sont, naturellement, les soieries trouvées à Lou-lan - fragments polychromes en armures taffetas double face une trame, sergé chaîne double-face, samits et taquetés, façonnés de motifs compliqués et distincts sur toute leur surface. Ceux-ci, comme vous allez maintenant le voir, ne sont pas seulement somptueux en tant que décor, dimensions de rapports et couleurs - mais sont d'une régularité et d'une finesse de structure et de conception presque sans égales.

Sir Aurel Stein s'émerveillait de ces tissus et lui et son inestimable conseiller F.H. Andrews ont été emphatiques au sujet de ces textiles, en raison de leur excellence technique et artistique. Stein n'aurait jamais supposé qu'il tomberait sur un nombre de tissus aussi impressionnant dans un environnement aussi hostile. C'est pourquoi il serait à propos de donner un rapide aperçu de certains sites d'Asie Centrale et des circonstances archéologiques que Sir Aurel Stein rencontra durant ses fouilles.

Cela peut paraître étrange aujourd'hui mais, même en 1900 encore, l'ensemble géographique connu sous le nom d'Asie Centrale évoquait dans l'esprit de la plupart des gens l'image d'un alignement sans fin de déserts stériles et hostiles. On le considérait comme totalement inaccessible à l'homme et incapable de supporter aucune forme de vie urbaine en raison du manque d'eau. On n'imaginait pas que des preuves innombrables de cultures entremêlées et sophistiquées, qui ont

du 3e siècle avant J.C. jusqu'au 13e siècle après J.C., étaient enterrées dans ces déserts de sable. Lorsque les fouilles commencèrent enfin, on découvrit que, tandis que la suite des temps, ainsi que des éléments naturels, avaient produit une certaine somme de ravages, c'est précisément ce climat sec et aride qui avait aidé à la conservation d'une multitude d'objets et de documents précieux.

Parmi les explorateurs systématiques, le Dr. Sven Hedin fut un précurseur. Sir Aurel Stein qui suivit le Dr. Hedin six ans plus tard, débutant en 1906, fut cependant le premier archéologue à accomplir une recherche aussi intense et aussi étendue et à sauver une quantité aussi importante de découvertes historiques et archéologiques de tissus.

Les découvertes stupéfiantes de tissus de Stein ont eu lieu à Lou-lan en 1913-1914. Lou-lan située dans le bassin du Tarim, dans la région de Lop-Nor, était un poste militaire chinois et l'un des points d'arrêt des caravanes voyageant d'Est en Ouest. C'était la cité de l'ancienne "Route de la Soie", la route médiane parmi les trois routes marchandes et celle qui fut fermement établie au 1er siècle avant J.C.

Les chinois avaient depuis longtemps découvert la culture des vers à soie. Ils étaient les pionniers et avaient le monopole de la production des cocons - desquels ils dévidaient directement des fils de soie d'une finesse et d'une régularité telles qu'on ne pouvait rencontrer nulle part l'égal d'une manipulation aussi adroite et cela pour des siècles à venir. Il était donc logique qu'ils aient également cherché à développer une technologie très raffinée de teinture et, en particulier de tissage des fils de soie.

Ainsi la soie, sous sa forme parachevée, constituait un article convoité d'emploi et de commerce. La Route de la Soie s'étendant sur quelques mille miles de son point le plus oriental vers l'Ouest charriait essentiellement de la soie et, à un moindre degré, d'autres marchandises.

Certaines des particularités stupéfiantes caractérisant les soieries façonnées polychromes, tant de la période Han que de la T'ang, sont :

- Primo, la finesse du fil de soie - que Vivi Sylwan a mentionné comme étant le "long fil de soie dévidé, non mouliné" - et qui, malgré qu'il soit teint, garde sa sérénité. De même, pratiquement, aucune torsion n'est visible dans ces fils - particulièrement dans ceux qui appartiennent à l'époque Han.

- En second lieu, la grande réduction en fils de chaîne au centimètre. Selon les examens qui ont été faits jusqu'ici, dans une chaîne divisée en quatre groupes de fils, on peut prévoir qu'on trouvera un minimum de 160 bouts au centimètre, et peut-être davantage.

- Et finalement, la technique de tissage qui était utilisée et qui aboutit à un décor "face chaîne". La réalisation de dessins très embrouillés, avec d'assez grands rapports, était obtenue par des flottés de chaîne, de façon à constituer le motif et qui en même temps maintenaient la trame unique qui avait une fonction double, invisible à la face envers de l'étoffe.

Cette armure particulière a été appelée par divers auteurs "armure Han" ou "côte-chaîne". Le terme exact pour cette technique de tissage est cependant "taffetas double-face, une trame" ou, dans le cas de certains spécimens T'ang "sergé chaîne, double-face".

Stein avait conclu que la largeur des tissus, mentionnée dans une inscription comme étant de 19,83 inches, soit 50 centimètres, était normale durant l'époque Han. Ceux des échantillons de l'Ermitage et du Musée de New Delhi qui comportent leurs deux lisières ont été mesurés par le Dr. Loubo-Lesnitchenko et par moi-même, et nous avons invariablement trouvé cette largeur approximative de 50 centimètres.

C'est dans une série de fosses tombales que Stein découvrit le premier dépôt impressionnant de fragments textiles. Des mentions écrites, de même que beaucoup d'autres objets - dont certains portant des dates et des inscriptions - ont fourni la base du témoignage de datation et Stein en a conclu qu'un certain nombre des spécimens de soierie de première importance peuvent avoir appartenu du 2e au 1er siècle avant J.C. L'usage chinois, durant plusieurs siècles, consistait à ensevelir et à envelopper leurs morts dans des fragments de tissus et de vêtements. Durant ses fouilles, tant à Lou-lan qu'au cimetière d'Astana, Stein s'aperçut que, tandis que beaucoup des ossements abandonnés avaient beaucoup souffert et s'étaient désintégrés, des fragments de soieries polychromes et monochromes qui y étaient accolés avait, de façon presque inexplicable, conservés leur éclat de couleurs et la plénitude de leur dessin.

Ch'ien-fo-tung ou "mille cavernes de Bouddha" faisait partie d'un vaste et important monastère à Tung-Huang à l'époque T'ang et les tissus qu'il trouva là étaient principalement des enveloppes de manuscrits, des bannières et des offrandes votives.

Les textiles trouvés dans les sites d'Astana, Kara-Khoto et Ch'ien-fo-tung sont intéressants parce qu'ils représentent un intervalle de quatre siècles entre la fin des Han et les débuts de la dynastie T'ang. Les derniers sites ont été florissants durant la dynastie T'ang, depuis le début du septième siècle et au delà, et dans certains cas au delà du dixième siècle. En place du "taffetas double-face une trame" typique des soieries façonnées polychromes de la période Han, les spécimens de soieries de la dynastie T'ang semblent principalement tissés en "sergé chaîne double-face". Quant à ce qui s'est exactement passé au point de

vue méthodes de tissage entre la fin du 3e siècle après J.C. et le début du 7e siècle après J.C. c'est un chapitre mystérieux de l'histoire des tissus chinois. Il est évident qu'une technique nouvelle, qui n'a pû être basée que sur un mécanisme technologique et une réalisation nouvelle, était apparue - impliquant ainsi une structure plus compliquée et permettant un champ plus large de motifs et de rapports. Certains spécimens de cette époque paraissent plus audacieux dans leur dimension et leur conception que leurs prédécesseurs de la période Han, où une "rigueur" plus rituelle et plus symbolique semblait dominer le décor des étoffes de soie. Mais cette évolution doit maintenant être explorée à fond, tant dans le sens structurel que dans le sens historique. Du point de vue économique, les tissus T'ang semblent être devenus des articles courants et bien établis de l'ingéniosité technique - en laquelle l'habileté artisanale et technique a atteint de hauts niveaux - mais dont les dessins et motifs indiquent une plus grande influence venue d'Occident.

Je commenterai brièvement quelques trente diapositives que l'on montrera maintenant. Comme vous en conviendrez nous n'avons pas le temps matériel de voir toutes les 150 diapositives que je possède comme documents.

Je n'essayerai pas de donner plus qu'une définition élémentaire de la structure d'armure, dans le cas où les lisières sont présentes, ou là où la photo est un détail agrandi montrant les chaînes.

On pourrait discuter de beaucoup de choses concernant les techniques de ces échantillons - les aspects qu'ils révèlent, les problèmes qu'ils posent et les conditions d'exécution et d'engineering qu'ils peuvent impliquer. Mais ce sont là des problèmes dont je voudrais abandonner le commentaire à M. VIAL. Sa compétence et sa science en ce domaine particulier ne seront, j'ose le penser, pas contestées.

The preparation of silk yarns in Ancient China

Mr. Harold B. BURNHAM

While working on the paper on the warp-faced polychrome silks of the Han Dynasty that was published in the July, 1965, Bulletin de Liaison, I came to certain conclusions regarding Chinese technology that supported certain minor points. At the time, I considered including them, but finally decided that it would be wiser to save them for another occasion as they seemed to detract from my main argument. One of these points that has given rise to friendly queries was that the warp in these silks was a two-end organzine with a Z-twist. This opinion requires revision, and the warp threads would be better described as a two-end yarn with a slight Z-twist. The conclusion that the warp-faced polychrome silks used a yarn of this type was based solely on an examination of the specimens, but I believe that a reasonable hypothesis of the methods of preparing silk yarns in China may be built up by a study of the available ancient sources, and that such a study will also explain the basic twists found in Chinese silk yarns.

The statements regarding technology in the Classics and the early dynastic histories, as well as the many commentaries on them, are of little use. Like most ancient literary references to technology, they are more tantalizing than enlightening. More valuable and more exact sources of information are the low relief stone carvings from tombs, most of which date from the Later Han Dynasty (A.D. 25- A.D. 221). Many of these depict scenes reflecting contemporary society and industry, and of some eight hundred that have been recorded, seven show weaving, and some of these have additional details dealing with the preparation of silk yarn. All seven of these slabs have been illustrated in the article by Sung Po-yin and Li Chung-i : An Attempt to Discover the Construction of Han Looms from Han Relief Stones which was published in Number 3 of the Chinese periodical Wen Wu in 1962. Four of them have also been reproduced by E. Lubo-Lesnichenko in his excellent work on the early Chinese patterned silks preserved in the State Hermitage that was published in 1961.

In interpreting the reliefs, a work from the late Ming period is of great value. This is the T'ien-kung K'ai-wu, a title that may be translated "The Creations of Nature and Man". This treatise deals with the traditional methods and techniques of a variety of arts and crafts, and was compiled by Sung Ying-hsing, a scholar who received the usual classical education, and passed the public examinations in 1615. The date of the original preface to his work is 1637, and there were two editions published before the fall of the Ming Dynasty in 1644. There have also been some later editions, and the illustrations I have chosen are from one published during the Ch'ing Dynasty. In it, the woodcuts have been re-drawn and re-cut, but they are not essentially different from those published during the author's lifetime. Copies of both the Ming editions are in Bibliothèque Nationale,

Paris. An English translation of this, one of the most important works of its kind in Chinese literature, has recently been published by Pennsylvania State University, but, as my copy only reached me the day before I left Toronto, I have not had an opportunity to more than glance at it.

In this work, Sung-hsing says that, after reeling, the skein of grège is placed on a type of rigid swift consisting of a wooden framework with four bamboo uprights. The end of the skein is passed over a hook about two and a half metres from the ground, and the silk is wound by hand on a cage-spool. Sung Ying-hsing then goes on to describe and illustrate the preparation of weft threads, but unfortunately only implies that the preparation of warp is similar without giving a specific description. Sung Po-yin and Li Chung-i, basing their statement on other sources, say that if the silk is to be used for warp, it must be twisted, and that the twisting implement is called a throw-wheel. In the Han reliefs mentioned above, all three of these tools may be seen in use in various reliefs: four of them show rigid swifts, four show cage spools, and four show wheels.

Turning to the representations of these various tools, the illustrations in "The Creations of Nature and Man" are woodcuts, and are naturally much clearer than the available reproductions of the rubbings of the Han reliefs. In the first, which is technically identical with that in the original edition, we see a rigid swift with four upright poles with the skein of grège stretched on it. The silk goes up over the hook, and is being wound by hand on the cage-spool as described in the text. The thread is guided by the left hand of the worker, and the cage-spool is held in the right hand, and twirled in a clockwise direction, the most naturel way to turn an object between the thumb and the fingers. The important point to notice is that the silk is being unwound in a counter-clockwise direction, and this action automatically puts an S-twist in the thread. Granted it is very slight, being only one turn for each circumference of the swift, but, as we shall see, this is increased in the next stage of the preparation.

In the second of the woodcuts, we see a worker preparing weft thread using a throw-wheel. He is drawing three ends from cage-spools, and the only important difference between this and the 1637 engraving is that in the original the sides of the cage-spools are straight, as one would expect, rather than splayed as in this and other Ch'ing representations. In the text, it states that in preparing weft, the threads of the cage-spools are first sprinkled with water, then twisted on the throw-wheel, and finally wound on to a bamboo rod which serves as the spindle of the wheel. As may be seen, the ends go up over a hook, down to the worker's left hand which manipulated them for both the throwing and the winding operations. The right hand is used to turn the wheel. As mentioned above, the silk is wound on the cage-spools in a clockwise direction which means that when drawn off, it moves counter-clockwise. This adds an additional S-twist to each of the ends at the rate of one turn for each circumference of a cage-spool. This ultimate S-twist

is not great, probably not exceeding about 8 twists per metre, but as each is a grège thread twisted upon itself, the requirements established in the Vocabulary for poil are fulfilled. The twist given to the ends when twisted together on the wheel is Z, the automatic result of turning the wheel in a clockwise direction. This point cannot be established exactly by the text or the illustrations, but is the usual and normal way to turn any spinning wheel with the right hand wherever such a tool occurs in any part of the world.

In turning to the Han reliefs, one must remember that by their very nature and technique, the details are not as clear, and that the available illustrations of the more recent finds are rather drastically reduced reproductions of rubbings. Both the winding of cage-spools, and the throwing of silk yarns are to be found in them. In a relief from Shantung, now in Tokyo, a woman is winding a cage-spool. The rigid swift sits on the ground in front of her, the thread goes up and over a hook or support now missing, and down to the worker's left hand which guides it onto the cage-spool held in the right hand. The details of the action may be seen more clearly in the tracing. The same process may also be seen in two other reliefs from Shantung, the upper found in 1930, and the lower in 1952. In both, the swift stands on the ground beside the worker, the silk goes up over a support, and down to the cage-spool. In the upper, the cage-spool is held over the worker's head, while in the lower, it is held vertically, but in both cases the action is the same as that shown in the woodcut, and in the first relief. The fourth representation is less clear, and will be seen in discussing the final twisting of the yarns.

Turning to the throw-wheel, this tool is virtually the same as any spinning-wheel that has a direct drive and is not equipped with a flyer. A nineteenth century Chinese wheel of the general type under discussion is in the Horner Collection in the Ulster Museum in Belfast. There are four representations in the Han reliefs. One, found in Chiang-su, is now lost and survives only in a rubbing that shows the wheel and a loom, but supplies no other information. The wheel also occurs in the second two reliefs from Shantung. In the lower, a thread appears to be coming from a single cage-spool, and possibly does not show throwing, but only the winding of bobbins. It is known that prepared silk yarns were stored on cage-spools rather than as skeins to avoid the possibility of them becoming tangled. In the upper relief, on the other hand, the thread being prepared is drawn from two cage-spools, goes up over a support, and down to the wheel. In both, the worker is guiding the thread with one hand, and turning the wheel with the other. The last of these four reliefs, also from Chiang-su and found in 1956, shows the same action. The throwster sits beside another worker winding silk from a rigid swift, but the cage-spool cannot be distinguished. In the throwing, threads from the two cage-spools go up over a support, and down to the wheel. As explained above, a secondary S-twist is imparted to the ends as they are drawn off the cage-spools, and they are then twisted Z by the action of the wheel. In the preparation, this twist might be very slight, only sufficient to hold the ends together, so slight it

might not be detected if the yarn were to be used for weft. For the warp, it would inevitably be higher to impart the additional strength needed to withstand the strain of weaving. It is highly unlikely if this would amount to the minimum of 150 twists per metre stated in the Vocabulary for organzine. Even though the twist is intentionally inserted, it is preferable to described them as being composed of two ends with a slight Z-twist, a twist, it should be noted, that is opposite to that of the separate ends. As general rule, it may be safely said that the twist of Chinese silk yarns generally tends to be less than that of those used in Europe, but it must be remembered that in the Far East, silk was often not completely degummed before weaving.

Although I have been unable to find any detailed descriptions of the preparation of warp yarns in China, "The Creations of Nature and Man" states that after spooling, the silk threads are made into warp and weft yarns by twisting them on a wheel. We have seen the illustration showing the preparation of weft using three ends drawn from cage-spools, and the text implies that the warp yarns were prepared in the same way. In addition, its states that warp consumes less silk than weft, the general proportions being six-tenths weft and four-tenths warp, or a ratio of 3:2. As we have seen that the weft is composed of three ends, it naturally follows that the warp would be composed of two if this given ratio is to be maintained. In the article in Wen Wu on the construction of the Han looms, mention is made to the records of Wang Chen as confirmation of the preparation of two-end yarns for warp, but this is a reference I have been unable to verify. Another Chinese work where information might be expected is the Keng Chih T'u, a description of agriculture and sericulture written in the Sung Dynasty, but it is too literary for our purposes. The woodcuts in this work show the same processes as "The Creations of Nature and Man", but with less clarity.

An examination of Chinese silks in our own collection in the Royal Ontario Museum, Toronto, has also confirmed the ubiquity of two-end warp yarns with a Z-twist. These examples are mainly of Ch'ing date, but there are some from the Ming Dynasty. I feel it is safe to maintain that the basic warp in China was a two-end Z-twist thread. This can be a useful guide in identification, as an S-twist is more usually, but not consistently, found in European yarns. It identification can be particularly useful in examining silk made in China in the European taste for export to Western markets. A considerable trade in such commodities was carried on particularly in the eighteenth and nineteenth centuries. During this period, all silk yarns in China were still prepared by hand using traditional methods, and even the establishment of filatures in the latter half of the nineteenth century did not seriously disturb their conservative traditions until the present century.

REFERENCES

Sung Ying-hsing. T'ien-kung K'ai-wu. Chüan 1.
 E-TU Zen Sun and Shiou-chuan Sun. Chinese Technology in the Seventeenth Century. (University Park, Pennsylvania, and London : 1966).
 Sung Po-Yin and Li Ching-i. "An Attempt to Discover the Construction of Han Looms from Han Relief Stones", Wen Wu, N° 3, 1962.
 E. Lubo-Lesnichenko. Drevnie kitajskie shelkovyye tkani i vyshivki (Leningrad 1961).
 Tadashi Sekino. "Sepulchral Remains of the Han Dynasty in the Province of Shantung, China", Journal of the College of Engineering, Imperial University of Tokyo, Vol. VIII, N° 1, 1916.
Chiang-su Hsü-chou Han hua-hsiang-shih (Peking, 1959).

RELIEF STONES

1. Shantung, Chi-ling, Chin-yang Shan shrine. Now in the Tokyo School of Engineering. Sung Po-yin and Li ching-i, Figure 4 ; Sekino, Plate 146.
2. Shantung, T'eng Hsien, Hung-tao-yüan, found in 1930. Sung Po-yin and Li-Ching-i, Figure 1.
3. Shantung, T'eng Hsien, Lung-yang-tien, found in 1952. Now in the Chinese Historical Museum, Peking. Sung Po-yin and Li Ching-i, Figure 2 ; Lubo-Lesnichenko, Plate III, N° 4.
4. Chiang-su, T'ung-shan Hsien, Hung-lou area, found in 1956. Sung Po-yin and Li Ching-i, Figure 7 ; Lubo Lesnichenko, Plate III, N° 3 ; Chiang-su Hsü-chou Han hua-hsiang-shih, Plate 51.

Traduction

La préparation des fils de soie en Chine ancienne

Mr. Harold BURNHAM

En travaillant à l'article sur les taffetas double face une trame de la dynastie Han qui a été publié dans le Bulletin de Liaison de Juillet 1965, j'étais parvenu à certaines conclusions concernant la technologie chinoise, qui appuyaient certains points mineurs. A cette époque, je pensais les inclure, mais je décidais finalement qu'il serait plus sage de les réserver pour une autre occasion, car elles semblaient nuire à mon argument principal. L'un de ces points, qui a donné lieu à des questions amicales, était que la chaîne de ces soieries était un organsin deux bouts torsion Z. Cette opinion demande à être revue et le fil de chaîne serait mieux dénommé : fil deux bouts à légère torsion Z. La conclusion que les soieries taffetas double face une trame polychromes employaient un fil de ce type, n'était basée que sur l'examen des fils eux-mêmes, mais je pense qu'une hypothèse raisonnable de la méthode de préparation des fils de soie en Chine peut être établie par étude des sources anciennes disponibles et qu'une telle étude expliquera aussi les torsions fondamentales qu'on trouve dans les soies chinoises.

Les relations sur la technologie, dans les classiques et dans l'histoire des dynasties anciennes, aussi bien que leurs commentaires, ne sont que de peu d'utilité. Comme la plupart des références littéraires à la technologie elles vous mettent davantage l'eau à la bouche qu'elle ne vous éclairent. Des sources d'information plus valables et plus exactes sont constituées par les pierres des tombes sculptées en bas relief, dont la plupart datent de la dynastie Han tardive (25 à 221 après J.C.). Beaucoup d'entre elles dépeignent des scènes reflétant la société et l'industrie contemporaines et des quelques huit cent qui ont été reconnues, sept présentent du tissage et certaines de celles-ci comportent des détails complémentaires traitant de la préparation des fils de soie. Ces sept dalles ont toutes été illustrées dans l'article de Sung-Po-yin et Li Chung-i : Un essai pour découvrir la construction des métiers Han d'après les pierres en relief Han, qui a été publié dans le n° 3 de la revue chinoise Wen Wu en 1962. Quatre d'entre elles ont également été reproduites par E. Lubo-Lesnichenko dans son excellent ouvrage sur les soieries façonnées chinoises anciennes conservées à l'Ermitage, qui a été publié en 1961.

Pour l'interprétation de ces reliefs, un ouvrage de l'époque Ming tardive est de grande importance. C'est le T'ien-kung K'ai-wu, titre qui peut être traduit par "Les créations de la nature et de l'homme". Ce traité s'occupe des méthodes et techniques traditionnelles de divers art et métiers et a été compilé par Sung-Ying-hsing, un étudiant qui reçut l'instruction classique usuelle et passa ses

examens publics en 1615. La date de la préface originale de son ouvrage est 1637 et il y a eu deux éditions publiées avant la chute de la dynastie Ming en 1644. Il y a eu également quelques éditions postérieures et les illustrations que j'ai choisies sont de l'une d'elles, publiée sous la dynastie Ch'ing. Dans celle-ci les planches d'impression ont été redessinées et regravées, mais elles ne sont pas sensiblement différentes de celles publiées du temps de l'auteur. Des copies des deux éditions Ming sont à la Bibliothèque Nationale de Paris. Une traduction anglaise de cet ouvrage, l'un des plus importants de ce genre dans la littérature chinoise, a récemment été publiée par la Pennsylvania State University, mais comme mon exemplaire ne m'a atteint que la veille de mon départ de Toronto, je n'ai eu l'occasion que d'y jeter un coup d'oeil.

Dans cet ouvrage, Sung Ying-hsing, dit qu'après filage, la flotte de soie est placée sur une sorte de dévidoir fixe consistant en un cadre de bois avec quatre montants en bambou. Le bout de la flotte est passé sur un crochet à deux mètres et demi environ du sol et la soie est enroulée à la main sur une bobine-cage. Sung Ying-hsing passe ensuite à la description et illustre la préparation des fils de trame, mais malheureusement ne fait qu'impliquer que la préparation de la chaîne est similaire, sans donner de description spécifique. Sung Po-yin et Li-Chung-i, basant leur affirmation sur d'autres sources, disent que si la soie est destinée à l'emploi en chaîne, elle doit être tordue et que l'instrument du tordage s'appelle roue de moulinage. Dans les reliefs Han mentionnés ci-dessus, ces trois instruments peuvent tous être vus employés dans divers reliefs : quatre d'entre eux montrent des dévidoirs fixes quatre, des bobines-cages et quatre des roues.

En recourant aux représentations de ces divers outils, les illustrations dans "Les créations de la nature et de l'homme" sont des gravures sur bois et sont naturellement beaucoup plus claires que les reproductions des calques par frottement des reliefs Han. Dans la première, qui est techniquement identique à celle de l'édition originale, nous voyons un dévidoir fixe avec quatre perches verticales et une flotte tendue sur elles. La soie passe sur le crochet et est enroulée à la main sur la bobine-cage, comme il est décrit dans le texte. Le fil est guidé par la main gauche de l'ouvrier et la bobine-cage est tenue dans sa main droite et il la fait tourner dans le sens des aiguilles d'une montre, le moyen le plus naturel de faire tourner un objet entre le pouce et les autres doigts. Le point important à noter est que la soie est déroulée dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, et cette action donne automatiquement une torsion S au fil. Etant entendu qu'elle est très faible, puisqu'il n'y a qu'un tour pour chaque circonférence du dévidoir, mais comme nous allons le voir, celle-ci est augmentée au stade suivant de la préparation.

Dans la seconde des gravures sur bois nous voyons un ouvrier préparant un fil de trame en employant une roue de moulinage. Il tire trois fils des bobines-cages et la seule différence importante entre cela et la gravure de 1637 est que dans l'original, les côtés de la bobine-cage sont droits, comme on l'aurait pensé,

plutôt qu'évasés comme dans celle-ci et dans d'autres représentations Ch'ing. Dans le texte il est dit qu'en préparant la trame les fils de la bobine-cage sont d'abord aspergés d'eau, puis tordus sur la roue de moulinage, et finalement enroulés sur une baguette de bambou qui sert de fuseau à la roue. Comme on peut le voir, les fils passent sur un crochet, descendant vers la main gauche de l'ouvrier, qui les manipule à la fois pour les opérations de torsion et d'enroulement. La main droite est employée à faire tourner la roue comme mentionné précédemment, la soie est enroulée sur les bobines-cages dans le sens des aiguilles d'une montre, ce qui veut dire que quand on l'en tire elle se tourne en sens inverse. Ceci donne une torsion S supplémentaire à chacun des fils, au taux d'un tour pour chaque circonférence de la bobine-cage. Ce dernier tors S n'est pas grand, ne dépassant probablement pas 8 tours par mètre, mais comme chaque fil est un fil grège tordu sur lui-même, les normes établies au vocabulaire pour un fil poil sont remplies. La torsion donnée aux fils, quand ils sont tordus ensemble sur la roue, est une torsion Z, résultat automatique de la rotation de la roue dans le sens des aiguilles d'une montre. Ce point ne peut être établi exactement par le texte ou par les illustrations, mais c'est le mode habituel et normal de faire tourner tout rouet de filature avec la main droite, où qu'apparaisse un tel instrument dans n'importe quelle partie du monde.

En recourant aux reliefs Han, on doit se rappeler que, par leur nature même et leur technique, les détails ne sont pas aussi clairs et que les illustrations disponibles des découvertes les plus récentes sont des reproductions assez fortement réduites des calques par frottement. On y trouve à la fois l'enroulement de bobines-cages et la torsion des fils de soie. Dans un relief du Shantoung, aujourd'hui à Tokyo, une femme enroule sur une bobine-cage. Le dévidoir fixe est placé devant elle sur le sol, le fil monte et passe sur un crochet ou support, qui manque aujourd'hui, et descend vers la main gauche de l'ouvrière qui le guide vers la bobine-cage qu'elle tient dans sa main droite. Les détails de l'action peuvent se voir plus clairement dans le tracé. Le même processus peut aussi être vu dans deux autres reliefs du Shantoung, celui du haut trouvé en 1930, celui du bas en 1952. Dans les deux le dévidoir est debout sur le sol à côté de l'ouvrier, le fil monte par dessus un support, et descend à la bobine-cage. Dans celui du haut la bobine-cage est tenue au dessus de la tête de l'ouvrier, tandis que dans celui du bas elle est tenue verticalement, mais dans les deux cas l'action est la même que celle montrée dans la gravure sur bois et dans le premier relief. La quatrième représentation est moins claire, et on la verra en discutant de la torsion finale des fils.

Venant à la roue de moulinage, cet outil est en fait le même que n'importe quel rouet à commande directe non équipé d'ailettes. Une roue chinoise du dix-neuvième siècle du type général en discussion se trouve dans la collection Horner à l'Ulster Museum de Belfast. Il y a quatre représentations dans les reliefs Han. L'un, trouvé au Chiang-su, est maintenant perdu et ne survit que dans un calque par frottement qui montre la roue et un métier, mais ne donne pas d'autres informa-

tions. La roue apparaît aussi dans les deux reliefs provenant du Shantoung. Dans celui du bas, un fil semble venir d'une seule bobine-cage, et ne présente peut-être pas le moulinage, mais seulement l'enroulage sur bobines. On sait que les fils de soie préparés sont magasinés sur bobines-cages plutôt qu'en flotte pour éviter qu'ils ne s'embrouillent. Dans le relief du haut, d'autre part, le fil préparé est tiré de deux bobines-cages, passe au dessus d'un support et descend vers la roue. Dans les deux l'ouvrier guide le fil d'une main et fait tourner la roue de l'autre. Le dernier de ces quatre reliefs, également en provenance du Chiang-su, et trouvé en 1956, montre la même action. Le moulinier est assis à côté d'un autre ouvrier déroulant la soie d'un dévidoir fixe, mais on ne peut distinguer la bobine-cage. Au moulinage, les fils des bobines-cages passent par dessus un support et descendent vers la roue. Comme expliqué ci-dessus, un tors S secondaire est imparti aux fils lorsqu'ils sont dévidés de la bobine-cage et ils sont ensuite retordus Z par l'action de la roue. A la préparation cette torsion peut être très légère, juste suffisante à maintenir les fils ensemble, si légère qu'elle ne pourrait n'être pas détectée si le fil était employé en trame. Pour la chaîne, elle devrait inévitablement être plus grande pour donner la force supplémentaire nécessaire pour résister à la tension du tissage. Il est tout à fait invraisemblable qu'elle puisse atteindre le minimum de 150 tours par mètre indiqué au vocabulaire pour l'organsin. Bien que la torsion soit donnée intentionnellement, il est préférable de désigner ces fils comme composés de deux bouts à faible torsion Z, étant noté que cette torsion est opposée à celle de chacun des bouts. En règle générale, on peut dire en toute sécurité que la torsion des fils de soie chinois a une tendance générale à être plus faible que celle des types correspondants produits en Europe, mais on doit rappeler qu'en Extrême-Orient la soie n'était souvent pas complètement décreusée avant tissage.

Quoique je n'ai pas été en mesure de trouver une description détaillée de la préparation des fils de chaîne en Chine "Les créations de la Nature et de l'Homme" indiquent qu'après dévidage les fils de soie sont transformés en fils de chaîne et de trame en les tordant sur une roue. Nous avons vu l'illustration montrant la préparation de trame, utilisant trois fils tirés de bobines-cages et le texte implique que les fils de chaîne étaient préparés de la même façon. De plus il indique que la chaîne consomme moins de soie que la trame, la proportion générale étant de six-dixième de trame pour quatre-dixième de chaîne, ou un rapport de 3 à 2. Comme nous avons vu que la trame se compose de trois bouts, il s'en suit naturellement que la chaîne se composerait de deux bouts, si ce rapport doit être maintenu. Dans l'article de Wen Wu sur la construction des métiers Han, il est fait mention des récits de Wang Chen, comme confirmation de la préparation de fils à deux bouts pour la chaîne, mais c'est là une référence que je n'ai pas été en mesure de vérifier. Un autre ouvrage chinois où des informations pourraient être escomptées est le Kong Chih T'u, une description de l'agriculture et de la sériciculture écrite sous la dynastie Sung, mais c'est trop littéraire pour notre objet. Les gravures sur bois de cet ouvrage montrent le même processus que "Les créations de la Nature et de l'Homme" mais moins clairement.

Un examen des soieries chinoises dans nos propres collections du Royal Ontario Museum à Toronto ont également confirmé la présence constante de fils de chaîne deux bouts à torsion Z. Ces exemples sont principalement d'époque Ch'ing mais il y en a quelques uns de la dynastie Ming. Je pense qu'il est sans danger de soutenir que le fil de chaîne fondamental en Chine était un fil à deux bouts retordus Z. Ceci peut être un bon guide pour l'identification, étant donné qu'un retors S est plus habituellement trouvé, mais non uniformément, dans les fils européens. Son identification peut être particulièrement utile en examinant des soieries faites en Chine dans le goût européen, pour exportation vers les marchés d'Occident. Un commerce considérable en marchandises de ce genre était fait en particulier au dix-huitième et au dix-neuvième siècle. Durant cette époque tous les fils de soie étaient toujours préparés en Chine manuellement en employant les méthodes traditionnelles, et même l'établissement de filatures dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle, n'a pas sérieusement troublé leur traditions conservatrices jusqu'au siècle actuel.

Trésors de textiles anciens en Roumanie (XIVe - XVIIe siècle)

Mme Corina NICOLESCU

La Roumanie, pays situé aux carrefours des principales voies commerciales entre le Proche Orient et l'Europe, a bénéficié le long de son histoire de grands courants culturels et artistiques de l'Est et de l'Ouest. Les textiles anciens de toutes sortes de même que les tissus produits encore dans le milieu paysan, conservés dans les collections de notre pays, reflètent les différents aspects de la vie économique et artistique des Pays Roumains, d'une époque assez reculée.

Une étude plus étendue sur l'histoire du costume princier d'apparat à partir du XIVe siècle jusqu'au XVIIe siècle, nous a amené à faire des recherches sur les tissus et les broderies utilisés pour les vêtements. Le travail pour un répertoire des broderies anciennes trouvées en Roumanie, nous a fourni la possibilité de rassembler plus de trois cents pièces, parmi lesquelles se rangent des oeuvres remarquables du XVe siècle.

Les riches collections de textiles, conservées dans les musées et les trésors des monastères, peuvent être classées en deux groupes : broderies et tissus. Une place à part, d'une grande valeur artistique et signification historique, appartient aux textiles paysans.

L'évolution de la broderie en Roumanie peut être suivie à travers une période de quatre siècles environ. Les premiers vestiges de vêtements brodés sur soie en fil d'or, ont été trouvés dans les fouilles de la cité de Garvan-Dinogetia. Ils appartiennent au XIe siècle. Les plus anciennes oeuvres conservées sont datées vers la fin du XIVe siècle (l'épigonation et l'épitrachilion du monastère de Tismana-1380, et l'épita-phios de Cozia - 1396 -). La tradition des ateliers de broderie byzantine s'est développée au cours des siècles dans les Pays Roumains, enrichie par les ateliers locaux. Elle a été continuée jusqu'à notre temps, dans certaines régions du pays, par les broderies exécutées dans le milieu paysan.

L'emploi de belles étoffes de soie tissées ou brodées, ainsi que de riches tapis orientaux, destinés à rehausser l'éclat des intérieurs et des cérémonies, était courant dans le monde roumain. Les broderies de grandes dimensions ornaient les intérieurs des palais et des églises, jouant le même rôle que les tableaux ou les tapisseries en Occident. Dès leur fondation, les monastères et les églises, en Roumanie, comme dans tout le monde byzantin, recevaient un riche trésor de vêtements ecclésiastiques, nappes d'autel, voiles et tentures d'iconostase, épita-phioi et autres voiles liturgiques brodés. Les oeuvres qui sont arrivées jusqu'à nous, représentent une partie assez réduite par rapport à la richesse d'autrefois, mentionnée par les inventaires des monastères, les testaments ou d'autres actes privés des familles princières.

Les broderies roumaines sont réalisées sur les fonds de satin en soie rouge, brune ou prune. Exceptionnellement, on emploie aussi le bleu cobalt et le vert-bouteille. A partir du XVIIe siècle, le velours rouge ou violet remplace la soie. Les fonds en soie sont toujours renforcés par un support plus résistant en toile de chanvre ou de lin. La doublure, elle-même en toile de chanvre, est bleue; au XVIIe siècle, les broderies sont doublées en soie italienne, damasée, de couleur verte, rouge ou crème.

La technique est la suivante : sur le fond en soie, les mains, les visages et les nus sont brodés en soie ivoire. Les draperies ont été exécutées sur bourrelet, au passé, en fil d'or, d'argent et de soie coloriée.

Comme dans les broderies byzantines, le mélange de l'or et de la soie est d'un reflet artistique des plus saisissants ; la lumière des cierges, accrochée par le fil d'or et renvoyée par le fil d'argent, se joue d'une manière mystérieuse à la surface de la broderie.

La plupart des broderies roumaines sont datées. Les inscriptions nous indiquent toujours les noms des donateurs et l'année. A leur tour les tissus utilisés comme fond, doublure ou support peuvent être datés d'une manière précise.

Les oeuvres de Valachie appartenant aux XIVe - XVe et XVIe siècles sont peu nombreuses. Elles proviennent des anciens monastères de Cozia, Tismana, Bistritza et sont conservées dans la collection du Musée d'Art de Bucarest. Dans un nombre encore plus riche elles se trouvent dans les trésors athonites, ainsi que dans les musées de Yougoslavie et d'Union Soviétique. Les oeuvres conservées dans les monastères du Mont Athos sont d'une grande importance par leur valeur artistique et historique. Elles ont été publiées par l'érudit d'art byzantin Gabriel Millet, qui a rendu un immense service à l'art roumain par sa dernière oeuvre "Broderies religieuses de style byzantin", parue à Paris il y a vingt ans. La collection du Musée d'Art renferme un beau choix de broderies moldaves. Rappelons aussi les riches trésors des monastères de Moldavie, en première ligne celui du monastère de Putna, suivi de Sucevitza, Moldovitzza, Secou, Bistritza, etc. On y trouve des broderies destinées à revêtir les parois, des voiles pour recouvrir les pierres tombales, donnant parfois des portraits, des "podea" ou parements d'icônes, des nappes d'autel, des vêtements d'officiants et des voiles liturgiques. Une catégorie d'oeuvres se place à part : ce sont les broderies de grandes dimensions à sujets évangéliques illustrant le calendrier. De belles broderies du trésor de Putna représentent les "Grandes Fêtes" et sont destinées à surmonter les icônes impériales ou à être accrochées aux murs ou à l'iconostase. Des oeuvres semblables provenant des monastères de Slatina et des Trois Hiérarques de Iassy, peuvent être admirées dans le Musée d'Art de Bucarest. L'art de la broderie moldave nous offre la possibilité d'une étude d'un intérêt exceptionnel. Sa floraison originale surtout au XVIe siècle nous donne l'image du style des maîtres d'Alexandre le Bon (1400-1432) et d'Etienne le Grand (1457-1504), les plus éminents des princes

régnant en Moldavie à cette époque. Des traits essentiels prêtent une valeur particulière aux broderies moldaves. Le premier c'est leur caractère monumental, rappelant les grandes compositions murales. Le second témoigne d'un sens raffiné des couleurs, de la perfection technique et de la science pour harmoniser le rapport entre les fils d'or et d'argent, les fils de soie coloriée et le fond. En ce qui concerne la conception artistique, les maîtres Roumains se sont éloignés de leurs modèles byzantins, donnant aux figures une expression plus proche de la réalité humaine, avec une gamme plus riche de sentiments, surtout dans le drame de la mort du Seigneur, représentée sur les voiles portés en procession le Vendredi Saint. Les broderies moldaves nous renseignent en même temps sur la peinture monumentale des églises, qui ne se conserve plus que dans un très petit nombre d'originaux non restaurés. Comme dans la peinture murale, la figure humaine et le symbolisme des scènes constituent la préoccupation essentielle de l'artiste. Les paysages et les architectures sont à peine esquissés. Les broderies sont encadrées par des bordures ornées de motifs végétaux ou d'inscriptions lapidaires en vieux-slave. A partir de la seconde moitié du XVIe siècle, les compositions sont plus touffues et semblent alourdies par le nombre accru de figures et d'éléments végétaux. Au XVIIe siècle, les bordures deviennent de plus en plus larges, et sont richement décorées. Les figures sont remplacées peu à peu par des éléments végétaux, en Moldavie sous l'influence de l'Orient turc et persan, en Valachie sous celle de la Renaissance. Ce processus touche à sa fin au dernier tiers du XVIIe siècle et coïncide avec la décadence évidente de la technique. Il marque, en fait, la fin de l'ancienne broderie roumaine. Longtemps après la disparition des ateliers monastiques ou de cour, cet art a gagné le milieu villageois et a survécu jusqu'à nos jours dans l'art des paysannes, pour l'ornementation des vêtements de fête.

Le portrait occupe dans la broderie roumaine, une place à part dont l'importance artistique doit être relevée. Ainsi nous sont transmis des portraits funéraires ou de personnages vivants, souvent en grandeur naturelle, qui sont semblables aux portraits peints de la Renaissance occidentale. On trouve dans ces portraits brodés une certaine tendance au réalisme. Les plus fameux sont : le portrait funéraire de Marie de Mangoup (1476) conservé à Poutna, les portraits des princes régnants de Moldavie, Iérémie et Siméon Movila de Sucevitza et ceux qui représentent la princesse Tudosca et son fils Jean, du monastère des Trois Hiérarques de Iassy.

Dans les collections roumaines, les anciens tissus ne sont pas si riches que les broderies, mais ils occupent une place importante surtout par leur valeur artistique. Selon leur provenance, ils peuvent être divisés en deux grandes familles : les velours italiens, et les tissus orientaux apportés de l'Empire Ottoman - soieries, velours, cotonnades et tapis. Outre la collection du Musée d'Art, qui est représentative de toutes sortes de tissus, les monastères de Moldavie, ceux en première ligne de Poutna et de Sucevitza, ainsi que de Moldovitzza, Secou, Agapia, etc, possèdent des tissus dans leurs trésors. Par exemple, les plus beaux velours brodés d'origine florentine se sont conservés à Poutna, sous la forme des voiles

d'iconostase. Ils se sont révélés à l'étude être des vêtements princiers, transformés et réemployés. Les revêtements de tombeaux et d'autres parements d'église, datant de la seconde moitié du XVe siècle et du début du siècle suivant, gardés dans la même collection, sont de précieux velours florentins et vénitiens, eux aussi. La plupart de ces tissus sont avec précisions datés par des inscriptions votives brodées sur une bande de satin rouge, qui est rajoutée, constituant un cadre. Les données des sources écrites nous renseignent sur le commerce génois dans la Mer Noire au XIIIe siècle. Le commerce italien des étoffes, en plein développement en cette première période, a subi des conditions de plus en plus difficiles au cours des siècles suivants. Après la transformation de la Mer Noire en un lac ottoman les étoffes italiennes ont été apportées au XVe siècle par voie terrestre. Aux XVIe et XVIIe siècles le commerce avec l'Italie a été restreint à la ville de Venise, par Raguse. Les données des sources écrites sont confirmées par l'étude des matériaux conservés et par les portraits peints sur les parois des églises. Aux XVe et XVIe siècles les donateurs, princes ou boyards, sont revêtus de costumes de cérémonie, de coupe byzantine et orientale, en velours italiens. A partir de la seconde moitié du XVIe siècle, les étoffes utilisées sont surtout de provenance orientale, importées de l'Empire Ottoman. Parfois, dans les documents ou dans les peintures murales apparaissent encore des étoffes vénitiennes. Les tissus de provenance orientale apportés de l'Empire Byzantin sont attestés dans les régions du Bas-Danube par les sources écrites et les vestiges archéologiques à partir du Xe siècle. Les traités commerciaux du XIVe et XVe siècle, les registres de douane et des actes d'ordre privé mentionnent, parmi les marchandises appelées "tartares" ou "turques", des tissus orientaux produits par les ateliers de l'Empire Ottoman, d'origine persane, syrienne, arménienne et turque. Les trésors des monastères mentionnés comptent de riches tissus d'art oriental. En velours coupé et broché "ceatma", en soie au fil d'or broché - "kemha" - ou latté - "serassir" - la plupart appartiennent à la seconde moitié du XVIe siècle et aux siècles suivants. Ainsi que les velours italiens, tous ces tissus sont à l'origine des vêtements princiers, réutilisés pour l'église. Souvent ils sont datés. Les frises des donateurs sur les parois des monuments, les enluminures ou broderies, nous aident à leur tour considérablement pour établir leur date. La fréquence des tissus orientaux dans les Pays Roumains correspond à l'époque de domination économique et politique de l'Empire Ottoman sur les Bouches du Danube.

A la même époque, on doit faire une place à part aux tissus figurés, avec les portraits de Jésus Christ et des trois Hiérarques ou décorés par des symboles chrétiens, tels les exemplaires de Poutna, Secou, Sucevitza, etc, souvent pourvus d'inscriptions grecques. Par leur technique, il appartiennent au type de soieries brochées, "kamha". Mais par leur conception artistique ils sont tout à fait byzantins. C'est la survivance tardive, au XVIe et XVIIe siècles dans les ateliers grecs ou arméniens de l'Empire Ottoman de la tradition des étoffes figurées, travaillées auparavant pour la cour impériale de Byzance.

L'étude des textiles aide considérablement à la connaissance des relations culturelles et artistiques. Elle éclaire ces dernières en ce qui concerne les Pays Roumains, l'Europe Occidentale, le monde byzantin et le Proche Orient.

Translation

Some precious examples of ancient textiles in Romania

(14 to 17 centuries)

Corina NICOLESCU

Romania, thanks to its position at the crossroads of the great commercial highways between the Near East and Europe, has benefited throughout its history from the great cultural movements of both East and West. Old textiles of all kinds as well as cloth still produced today by our peasants which have been gathered together in our national collections demonstrate different features of the economic and artistic life of Romania in olden times.

A more detailed study of the history of royal court dress from the 14th to the 17th century led us to research into the cloths and embroidery work which were used for these garments. Preparing a catalogue of all the old embroidery work found in Romania allowed us to gather together more than 300 examples including some remarkable pieces of work from the 15th century.

The rich textile collections of our museums and of the treasure-houses of monasteries can be divided into 2 groups : embroidery work and fabrics. A special place, of great artistic value and historical significance, belongs by right to peasant textiles.

The development of embroidery can be followed in Romania over a period of about 400 years. The first traces of garments with embroidery in gold thread on silk were found during the excavation of the town of Garvan-Dinogetia. These date from the 11th century. The oldest pieces in a state of conservation date from near the end of the 14th century (the epigonation and the epitrachilion of the monastery of Tismana (1380), and the epitaphios of Cozia (1396). The tradition of the Byzantine embroidery workshops developed over the centuries in Romania and was enriched by local production. The tradition was kept up until our own times, in some parts of the country, by the embroidery carried out in peasant groups.

The use of beautiful silk fabrics, either woven or embroidered, as well as of rich oriental carpets intended to add splendour to interiors or to ceremonies, was common in the Romania of the Middle Ages. Vast pieces of embroidered work decorated the interior of palaces and churches, fulfilling the same function as pictures or tapestries in the West. From the day of their foundation monasteries and churches received a rich treasure of ecclesiastical vestments, altar cloths, curtains for the iconostasis, tomb cloths and other embroidered liturgical cloths. The examples which have come down to us represent a relatively small proportion of what previously existed, judging by the treasures catalogued in monastery inventories or in wills and other private documents of princely families.

Romanian embroidery work was done on a base of satin in red, brown or plumcoloured silk. In exceptional cases cobalt blue or bottle green was used as well. From the 17th century on red or violet velvet replaced the silk. The silk base was always strengthened by a more solid backing of hempen cloth or of linen. The lining itself was of blue dyed hemp in the 17th century the embroidery was lined with Italian damask silk, green, red or cream in colour.

The technique was as follows : hands, faces and nude figures were embroidered in cream coloured silk on a base of silk. The draperies were done in a padded satin stitch, with gold, silver or coloured silk thread.

As in byzantine embroidery work the combination of gold and silk produces a most striking artistic effect ; the candlelight, caught by the threads of gold and reflected by the silver, ripples in a mysterious way over the surface of the embroidery.

Most Romanian embroideries are dated. Inscriptions always tell us the names of the donors and the year of execution. In their turn the cloth used as base, lining or backing can be dated very exactly.

Examples of work from Wallachia in the 14th, 15th and 16th centuries are rare. They come from the former monasteries of Cozia, Tismana and Bistritza and are now in the collection of the Bucarest Art Museum. Such examples are more numerous in the athonite treasure houses or in the museums of Jugoslavia and the Soviet Union. The pieces which have been preserved in the monasteries of Mount Athos are of great importance because of their artistic and historical value. They were made known to the public by the specialist in Byzantine art, Gabriel Millet, who has rendered immense service to Romanian art with his latest work "Religious embroidery of the byzantine style" which was published in Paris some 20 years ago. The collection of the Bucarest Art Museum contains a fine choice of Moldavian embroideries. But we must not forget the rich treasure houses of the monasteries of Moldavia with, in first place, that at Putna, followed by those of Sucevitza, Moldovitz, Secou, Bistritza, etc. There we find embroidered panels meant to cover the church walls, curtains for tombs, sometimes bearing portraits, decora-

tions for icons, altar cloths, priestly vestments and liturgical veils. One type of embroidery should be given a separate place : the piece of great size which illustrated the calendar with new testament subjects. Fine pieces of embroidery from the treasure house at Putna show the great festivals and were meant to hang above the imperial ikons or to be fastened to the walls and altar-screen. Similar works from the monasteries of Slatina and the 3 Hierarchs of Iassy may be admired in the Bucarest Art Museum. The art of Moldavian embroidery offers us the possibility of an exceptionally interesting study. Its original blossoming, especially in the 16th century gives us an image of the style of the great masters of the reigns of Alexander the Good (1400-1432) and of Stephen the Great (1457-1504), the most outstanding of the princes ruling in Moldavia at this period. Certain essential features give a special value to Moldavian embroidery. This first of these is its monumental character, recalling the great mural compositions. The second is the awareness of a refined sense of colour, of the technical precision and skill in harmonising the relation of the threads of gold and silver with the coloured silk and the base. As far as the designs were concerned, the Romanian masters had departed from the Byzantine models, giving their figures expressions much nearer human reality, with a wider range of feeling, especially in the drama of death, represented by the curtains used in the Good Friday processions. Moldavian embroidery, at the same time, tells us about the painting on church monuments of which very few originals (non-restored) have been preserved. As in mural painting the human face and the symbolism of the scenes are the artists' chief preoccupation. Landscapes and buildings are barely sketched in. The embroideries are framed by ornamental borders with vegetable designs or with lapidary inscriptions in old slav. From the second half of the 16th century, the compositions became more involved and seem to have been made heavier because of the increased number of figures and vegetable elements. In the 17th century the borders became progressively wider and were richly decorated. Gradually the figures were replaced by vegetable designs under the influence of the Turkish and Persian Orient, in Moldavia, and in Wallachia because of the Renaissance. This process reached an end in the last third of the 17th century and coincides with an obvious decline in technique. It shows in fact the end of the old Romanian art of embroidery. But long after the disappearance of the monastery or court workshops, this art reached the village world and has survived to our own times in the art of peasant women in the decoration of their festival dress.

The portrait occupied a very special place in Romanian embroidery, and a place which should be noted for its artistic importance. In this way portraits of dead or living people have come down to us, often life size, and similar to the painted portraits of the Renaissance in the west. We find in these embroidered portraits a certain tendency towards realism. The most famous are : the funeral portrait of Maria de Mangou (1476) preserved at Putna, the portraits of the ruling princes of Moldavia, Jeremy and Simeon Movila at Sucevitza and those showing the Princess Tudosca and her son John in the monastery of the 3 Hierarchs at Iassy.

In the Romanian collections the old fabrics are not so rich as the embroideries but they are important especially because of their artistic value. According to their origin they can be divided into 2 great family groups : Italian velvet, and the oriental cloths brought from the Ottoman empire - silk, velvet, coton and carpets. Apart from the collection in the Art Museum, representative of all sorts of fabrics, the monasteries of Moldavia, especially those of Poutna and Sucevitza, followed by those at Moldovitzza, Secou, Agapia, etc. possess examples of cloth in their treasure houses. For example the most beautiful brocaded velvets of Florentine origin are preserved at Poutna in the form of iconostasis curtains. Careful study has revealed them to be princely garments which had been transformed and re-used. Tomb curtains and other church decorations, dating from the second half of the 15th century and the beginning of the following century kept in the same collection, have also proved to be precious examples of Florentine and Venetian velvet. Most of these fabrics have been dated exactly by the votive inscription embroidered onto a band of red satin added to the original and forming a sort of frame. We have written records to tell us about Genoese trade in the Black Sea in the 13th century. The Italian cloth trade, in full evolution during this first period, underwent increasingly difficult conditions during the following centuries. After the Black Sea had been transformed into virtually a Turkish lake Italian fabrics had to be brought into Romania in the 15th century by the land route. In the 16th and 17th centuries trade with Italy had been restricted to the town of Venice, via Ragusa. The information given by written records is confirmed by a study of the materials which have been preserved and by the portraits painted on the church walls. In the 15th and 16th centuries the donors, princes or boyards, are dressed in ceremonial costumes of oriental or Byzantine style, and in Italian velvet. But from the second half of the 16th century the fabrics used are mostly of oriental origin, imported from the Ottoman Empire. Sometimes, in documents or in wall paintings, Venetian fabrics still appear. The presence of fabrics of oriental origin brought from the Byzantine empire is attested in the area around the lower Danube by written records and archeological remains dating from the 10th century Commercial treaties of the 14 and 15th centuries, customs registers and private documents mention among the goods described as Tartar or Turkish oriental fabrics produced by the workshops of the Ottoman empire, of Persian, Syrian, Armenian and Turkish origin. The treasure houses of the monasteries already mentioned contain rich fabrics of oriental art. In cut and brocaded velvet "ceatma", in silk brocaded with gold thread "Kemha", or beaten in "serassir", most belong to the second half of the 16th century, and to the following centuries. Like the Italian velvets, all these fabrics were originally princely garments, put to re-ware by the church. They are often dated. The friezes of the donors on the sides of monuments, the coloured designs or embroidery all in their turn help us to determine their date. The frequency of oriental fabrics in Romania corresponds to the period of the Ottoman Empire's political and economic domination over the Danube estuary.

At the same period we must give a special place to the figured fabrics, with portraits of Jesus Christ and the 3 Hierarchs, or else decorated with christian Symbols (examples in Poutna, Secou, Sucevitza, etc.) often with Greek inscriptions.

Their technique puts them into the same class as the brocaded silks "kamha". But their design makes them entirely Byzantine. It is the late survival, in the 16th and 17th centuries in the Greek or Armenian work-shops of the Ottoman Empire of the tradition of figured stuffs previously done for the Byzantine imperial court.

The study of textiles helps considerably in increasing our knowledge of cultural and artistic relations. It throws new light here on these relations between Romania, Western Europe, the Byzantins world and the Near East.

Une peinture murale du XIIIe siècle représentant une tenture rouelle
d'esprit Sassanide

M. Jacques DUPONT

Note : M. Jacques Dupont s'était proposé de faire une communication sur ce sujet lors des réunions de Septembre auxquelles il comptait bien participer. Des raisons de santé l'en ayant empêché, c'est le Président de Micheaux qui a donné lecture, à sa place, des notes ci-après qu'il avait fait parvenir accompagnées de quelques photos.

C'est dans un bâtiment qui constitue une annexe de la Cathédrale du Puy au premier étage qu'à été découvert ce décor mural imitant une tenture.

Ces médaillons aux griffons affrontés deux par deux, d'une exécution très ferme, se répètent sur le mur séparés par des motifs de palmettes. Des fleurs stylisées à quatre pétales marquent l'articulation des ces médaillons entre eux.

A la partie haute du mur une bande horizontale claire limite le tissu et au-dessus, entre les poutres, un décor de grands fleurons est encore lisible.

Le motif du griffon est fréquent (un exemplaire au Trésor de Sens, cf. O. von Falke pl. 186), mais ici le graphisme est vigoureux et fait penser au XIIIe siècle à son début ; le motif oriental me paraît d'exécution gothique.

Ce genre de peinture murale imitant la tenture de soie au mur n'est pas fréquent en France et plus rare encore le fait étrange que les dimensions des rouelles soient différentes sur les murs qui se joignent à angle droit, comme si l'ensemble de la pièce était tendu du même tissu à deux échelles différentes.

J'ai pensé au Suaire de St Rémi de Reims et au coussin d'Hincmar, qui sont un même samit, mais également d'échelle différente et de décor semblable.

Translation

A 13th Century Mural Painting representing a hanging with roundels
of Sassanian design

M. Jacques DUPONT

N.B. Mr. Jacques Dupont had intended to give some information on this subject at the september meetings but unfortunately for reasons of health, he was prevented from attending. So, it was the President, Mr. de Micheaux, who read out, for him, the following notes he had sent, along with some photos.

It was on the first floor of an annexe belonging to the cathedral in Le Puy that this mural decoration imitating a tapestry was discovered.

These firmly executed medals, with griffins facing each other two by two, are repeated on the wall, separated by palmette motifs. Conventionalized flowers composed of four petals mark the joining between these medals.

On the upper part of the wall a clear, horizontal band ends the fabric and, above this, between the beams, a decoration of large fleurons is still discernable.

The griffin motif is a frequent one (a sample in the Treasure of Sens cf. O Von Falke p. 186) but here the design is powerful and lets me suppose that it dates from the beginning of the 13th century. The oriental motif seems to me to be of Gothic execution.

This kind of mural painting imitating a silk tapestry on a wall is not a frequent one in France. Even more rare is the strange fact that the dimensions of the roundels are different on walls joining at right angles, so that, it seems that the whole room had been draped with the same fabric of 2 different scales.

I thought of the Shroud of St Rémy in Reims and of Hincmar's cushion, which are the same weft-faced compound twill, but equally of a different scale and of a similar decoration.

Quelques considérations sur la techniques des tapis de la Savonnerie aux
XVIIe et XVIIIe siècles

Exposé de Monsieur Pierre VERLET

Mesdames, Messieurs,

Les tapis français de la Savonnerie, les tapis en général n'entrent pas dans les préoccupations habituelles du C.I.E.T.A. Cependant les tapis de la Savonnerie, dont je dois publier bientôt un état de fabrication aussi complet que possible, posent aux XVIIe et XVIIIe siècles quelques problèmes techniques, qu'il n'est peut-être pas inutile d'étudier devant vous à LYON pour recueillir vos observations.

Il existe pendant presque tout le XVIIe siècle et jusqu'à la fin du règne de Louis XIV deux ateliers différents d'une même manufacture que nous appelons la Savonnerie :

- l'atelier du Louvre, qui est dirigé par Pierre DUPONT, puis par son fils Louis,
- l'atelier de Chaillot, qui est installé dans une ancienne savonnerie, dont les cuves de savon sont d'ailleurs demeurées en place, et que dirigent successivement Simon LOURDET et son fils Philippe.

DUPONT essaie de s'introduire à la Savonnerie de Chaillot, ne voulant pas perdre le privilège et le bénéfice de la fabrication des tapis "façon du Levant". LOURDET s'y oppose et profite d'un moment où l'un des DUPONT se trouve à Constantinople où il se perfectionne dans la technique des tapis orientaux, spécialement, semble-t-il, dans le tissage de l'or, pour mettre complètement la main sur la maison de la Savonnerie et laisser les Dupont à l'écart de cet atelier.

Dupont réagit. Il se fait donner un ordre par le Roi. Tout en gardant son atelier au Louvre, "on" l'oblige à résider aussi à la Savonnerie, lui ou un de ses fils, et à être ainsi présent au Louvre et à la Savonnerie de Chaillot.

Si j'insiste sur cette dispute entre Dupont et Lourdet, c'est que, au-delà des questions d'intérêt, elle a des répercussions techniques. Dupont est installé au Louvre dans l'un de ces petits ateliers qu'on appelle pompeusement "Les Galeries du Louvre" et qui sont des entresols situés sous la Grande Galerie du bord de l'eau et mis par Henri IV à la disposition d'artisans d'élite, nantis par ailleurs de privilèges appréciables. Dupont veut prendre pied chez un de ses élèves, Lourdet qui cherchait à l'évincer, mais qui profite aussi à Chaillot de vastes bâtiments offrant des perspectives très différentes.

En partant de ces quelques données générales, je voudrais poser devant vous une première question : celle de

la dimension des tapis

Chacun connaît ces grandioses tapis de Savonnerie "Louis XIV" qui mesurent environ 9 mètres de long et qui se trouvent dans quelques grands musées d'Europe ou d'Amérique et chez quelques grands collectionneurs. L'Etat, en France, en possède un certain nombre. Ces tapis ont été tissés à la demande de Louis XIV pour l'une des deux Galeries du Louvre : treize d'abord pour la Petite Galerie, c'est-à-dire l'actuelle Galerie d'Apollon, puis quatre-vingt douze pour la Grande Galerie, auxquels il faut ajouter quelques répétitions faites pour certains d'entre eux. Notons tout de suite la longueur des uns et des autres : 7 aunes 3/4 et 7 aunes 1/2.

L'inventaire de Louis XIV n'inscrit antérieurement aux tapis de la Galerie d'Appolon que deux tapis de 7 aunes 1/2 ; l'un, le n°1 de l'inventaire, est indiqué comme étant "en quatre parties" ; l'autre, le n° 18, me paraît être celui du Musée J. Paul GETTY à MALIBRE, en Californie. Ce tapis a été coupé. Pour une réparation ? Tissé en deux parties ? Je ne sais, mais il est indiqué comme neuf dans l'inventaire. Son exécution doit donc précéder de peu celle des tapis de la Galerie d'Apollon, dont la livraison a été faite par Lourdet en 1667. Retenons cette date.

Dans la correspondance de COLBERT, correspondance en partie inédite, en partie inédite, en partie publiée, se trouvent quelques mentions qui ont rapport aux tapis et que je voudrais vous soumettre.

En 1662, le 18 Août, Colbert fait demander une information auprès "des meilleurs marchands de Marseille qui ont leur commerce en Levant, comme à SMYRNE, à ALEP et à ALEXANDRIE", afin de savoir si l'on a le moyen "de faire faire une grande quantité de tapis de la plus grande longueur et largeur qui puisse se faire" ; la largeur est précisée : de six à huit aunes ; la longueur : "le plus possible". "Ane rien vous cacher de mon dessein, dit Colbert, que cependant vous tiendrez, sil vous plaît, secret, c'est pour mettre dans les Galeries du Louvre".

Le secret a-t-il été mal gardé ? Coïncidence ? Quelques jours plus tard, le 23 Août, Lourdet écrit à BERBIER du METZ, l'Intendant du Garde-Meuble de la Couronne, et lui fait des offres de service : il peut "faire des tapis de cinq aunes et demi de large sur telle longueur qu'il vous plaira et en peut faire commencer trois ou quatre à la fois". Nous n'arrivons pas aux dimensions fixées par Colbert, qui sont à vrai dire celles des deux Galeries. Nous sommes en 1662.

Il est de bon ton de dire que Colbert était un imbécile. Colbert, à certains moments, a été très vanté ; à d'autres époques, on lui trouve un esprit tatillon et mesquin. Il a été pour Louis XIV un serviteur exemplaire. Le Roi avait de grands projets et disait à Colbert : exécutez. Colbert a essayé de donner à Louis XIV les

moyens de sa politique, notamment lorsqu'il s'agissait d'une politique des manufactures. Pour avoir de grands tapis, il fallait de grands métiers. Je crois que c'est ainsi qu'il faut poser la question. Vous me direz tout à l'heure si j'ai tort.

Au mois d'Octobre 1665, l'Intendant COURTAÏN annonce à Colbert la prochaine fourniture de "douze poultries pour les tapisseries de la Savonnerie". Les arbres ont été coupés dans les bois de Montpensier en Auvergne. Veut-on une confirmation ? A la fin de 1665 et au début de 1666, les comptes des Bâtiments du Roi mentionnent des paiements pour des "poultries de sapin" destinées à la Savonnerie. Il s'agit donc des ensouples des métiers, qui sont en sapin, même les plus grandes. La difficulté de la dimension des métiers se trouve résolue. Les tapis de la Galerie d'Apollon, de la Grande-Galerie ensuite, pourront être fabriqués à PARIS, et non dans le Proche-Orient.

A la fin du XVIIe siècle, je peux estimer à 120 le nombre des tapis livrés à Louis XIV ayant plus de 7 aunes de long, livrés par Lourdet d'abord, mais ensuite aussi par Dupont. La rivalité entre les deux hommes ou les deux familles se retrouve ici. Lourdet livre d'abord seul les très grands tapis ; ses nouveaux métiers, la grandeur de ses ateliers de Chaillot le lui permettent. Dupont réclame alors sa part des commandes ; qu'il les ait tissés au Louvre ou à Chaillot, ainsi qu'il en avait le droit, il exécute pour la Grande-Galerie, puis pour d'autres destinations, des tapis aussi vastes que ceux de Lourdet.

Seconde question :

la qualité du tissage.

Je crois qu'il a existé selon les époques plusieurs qualités dans les tapis de Savonnerie. Les tapis de Louis XIV, vous en connaissez la très belle facture, le point serré, le velours assez épais et très dense. Ils n'ont pour ainsi dire pas bougé, malgré le mauvais entretien parfois, l'usure du temps forcément, le service que l'on a, hélas, demandé trop souvent à beaucoup d'entre eux. Ils sont presque tous restés d'une fraîcheur étonnante, même les plus usés.

Au XVIIIe siècle, la qualité n'est plus la même. On s'aperçoit que certains tapis sont même si lâches, si gros de point, qu'on hésite et que des spécialistes ou des techniciens ont hésité à les attribuer à la vraie manufacture de la Savonnerie, pour les classer avec un peu de dédain comme ouvrages d'AUBUSSON, comme travaux secondaires qui ne peuvent s'apparenter au magnifique tissage de la Manufacture Royale.

Deux exemples peuvent servir à illustrer ces deux points de vue :

D'abord un tapis qui date de Louis XIV et se trouve dans une salle du Louvre. Ce tapis, qui a été livré par Lourdet en 1668 pour l'estrade de la chambre du Roi

Louis XIV aux Tuileries, a une largeur de 9 aunes 3/4. Il était resté dans les réserves du Mobilier National. On le considérait volontiers comme un ouvrage du XIXe siècle. Pourquoi ? On le trouvait trop frais et trop beau. Il faut dire que la Chambre du Roi aux Tuileries n'a guère servi, Louis XIV ayant quitté les Tuileries pour Versailles, et Louis XVI s'étant probablement servi de ce tapis pendant deux ans seulement, au début de la Révolution. Le tapis, une fois livré, est donc demeuré presque neuf. Les anciens inventaires nous en ont fait retrouver la trace. Nous avons là un témoin de la fabrication de Chaillot en 1668.

Le deuxième exemple peut être pris au grand tapis qui se trouve dans les collections royales de Suède et récemment publié dans les Mélanges Carl HERMARCK. Je crois pouvoir le dater de 1777-1779. Deux exemplaires semblables existent encore conservés dans les réserves du Mobilier National. L'un est catalogué comme Aubusson. Pourquoi ? Parce qu'on l'a trouvé un peu gros et de médiocre qualité. Il est pourtant sorti de la Savonnerie.

Peut-on considérer qu'il y a eu une évolution ou des variations dans les qualités techniques de la manufacture ? Le problème est complexe. Je ne pourrai en présenter ici que quelques éléments.

Il y eut d'abord une première différence, dès l'époque de Louis XIV, due à la division entre l'atelier de Dupont et celui de Lourdet. Je crois que les Dupont travaillaient mieux que les Lourdet. Cette affirmation sur la technique demanderait à être étayée. Elle s'appuie pour l'instant sur plusieurs observations.

C'est à Dupont que l'on confia l'exécution de la portière de soie qui se trouve maintenant au Louvre. Presque tous les tableaux de la Savonnerie exécutés au XVIIIe siècle, des portraits notamment, qui font preuve d'une grande virtuosité, portent la marque des Dupont ou ont été faits par eux ; nous pouvons même suivre la trace de plusieurs de ces tableaux, qui passèrent ensuite chez les Duvivier ; ceux-ci qui dirigèrent la manufacture pendant la majeure partie du XVIIIe siècle, continuèrent à pratiquer cette technique du portrait.

Le travail paraît avoir été moins fin dans l'atelier de Lourdet. Peut-être est-ce une question de main-d'oeuvre. La Savonnerie de Chaillot fut d'abord un établissement dépendant de l'hôpital général de Paris. Les premiers artisans de cette manufacture furent des orphelins, des enfants abandonnés que l'on prenait pour leur apprendre un métier bien sûr, mais en même temps comme main-d'oeuvre peu coûteuse.

Chez Dupont, c'est différent. Dupont travaille avec sa famille, avec son fils. Il transmet sa technique à Lourdet, qui fut son apprenti, mais aussi à toute la suite du XVIIIe siècle et au-delà. Une Dupont épouse NOINVILLE, qui dirige la Manufacture de la Savonnerie de 1721 à 1742 et auquel succède DUVIVIER, déjà depuis longtemps inspecteur de la Savonnerie. Il n'y a donc pas de difficultés pour expliquer la transmission d'une perfection technique, qui aurait pu, qui aurait dû se maintenir.

Pourquoi alors, sur des tapis que les documents d'archives obligent à considérer comme datant du XVIIIe siècle, constate-t-on une baisse de la qualité, qui surprend d'autant plus que parfois les modèles sont les mêmes ? Ne devrait-on pas expliquer ce phénomène par des raisons de prix, des raisons économiques ?

Louis XIV avait fixé le prix d'un tapis à l'aune et ce prix monta progressivement de 120 livres l'aune à 200 livres en 1714. Ce prix fut porté à 220 livres en 1719-1720, puis il ne bougea plus de ce chiffre de 220 livres l'aune jusqu'en 1790.

N'est-il pas juste de penser que l'entrepreneur de la Savonnerie, qui continuait de recevoir 220 livres l'aune pour un travail resté le même et qui voulait garder des bénéfices importants, alors que tout devenait de plus en plus cher, était tenté de se rattraper sur la qualité de l'ouvrage ? Voici l'une des questions que l'on peut poser.

Il pourrait y en avoir aussi une autre. Est-ce que les ouvriers qui travaillèrent pour les Duvivier et qui étaient payés à la tâche, à l'ouvrage, n'avaient pas aussi tendance à bâcler le travail ? On observe des disputes de plus en plus fréquentes dans le cours du XVIIIe siècle entre l'entrepreneur, qui ne voulait pas voir ses gains diminuer, et les ouvriers qui essayaient de gagner leur vie. On les payait d'après ce qu'ils avaient fabriqué et leur vie devenait de plus en plus dure. Quelquefois l'entrepreneur, lorsque le travail était plus délicat, lorsqu'il s'agissait de figures ou de tableaux, donnait de sa poche une prime à l'ouvrier, qui augmentait un peu son salaire. Mais l'entrepreneur agissait rarement ainsi, quand il y était forcé seulement.

On comprend le désir des ouvriers d'augmenter leur superficie de travail hebdomadaire, donc de gagner plus, et par conséquent de faire un ouvrage qui serait moins soigné. N'est-ce pas la qualité du tissage qui est en cause ?

Les Duvivier, à diverses reprises, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, se sont plaints du mauvais travail de leurs ouvriers. Aussi, au début de la Révolution, remplacera-t-on ce régime du paiement à la tâche par un salaire mensuel, les ouvriers étant répartis par classes, comme une hiérarchie de fonctionnaires et c'est ce qui a subsisté depuis. De leur côté, les ouvriers accusaient l'entrepreneur d'utiliser de trop grosses laines, ce qui les obligeait à faire malgré eux un ouvrage grossier. Mais Duvivier se plaignait aussi que les ouvriers, à son insu, mettaient 4 brins de laine au lieu de 2 ou 3, et que pour le fil de lin, qui sert à la duite et qui n'a jamais été employé qu'en 2, ils en mettaient 3. Il leur reprochait aussi de ne pas tasser ou "frapper" suffisamment le tissage.

Duvivier se lamente que, derrière lui, on agisse ainsi, mais lui-même est obligé probablement de fermer les yeux et triche peut-être un peu de son côté. Des ouvriers, nous le verrons tout à l'heure, sont attirés vers l'étranger. L'absentéisme se développe, certains acceptant du travail en ville, soit pour faire

petits tableaux de Savonnerie, soit plutôt comme tapissiers. Ou bien, leurs femmes tiennent un cabaret, et ils trouvent plus profitable le temps qu'ils passent à les aider que celui employé à leur métier.

La situation devient si difficile que Louis XV, à l'époque de la Guerre de Sept Ans, et c'est, je crois, le seul exemple qui existe dans nos manufactures, se décide à accorder une espèce d'allocation familiale : ceux qui ont des enfants reçoivent chaque semaine une petite somme d'argent supplémentaire, calculée d'après le nombre des enfants au-dessous de 14 ans. Ceci, dans le désir de ne pas toucher aux prix établis !

En évoquant la qualité du tissage, je voudrais cependant souligner que la Savonnerie continuait d'être considérée comme supérieure à Beauvais ou à Aubusson qui lui faisaient concurrence. De plus, on reconnaissait sous l'Empire la supériorité des travaux de la Savonnerie antérieurs à la Révolution ; lorsque, en 1807, un rapport est présenté à Napoléon Ier pour racheter 23 tapis de la Savonnerie que l'on a vendus au moment de la Révolution, on emploie cet argument : ceux d'aujourd'hui ne sont pas "à beaucoup près, aussi bons et ne peuvent durer longtemps".

- Troisième question :
les répétitions.

Les tapissiers de la Savonnerie travaillaient sur des cartons qui, pour les grands tapis, étaient découpés en bandes. Ces cartons, une fois le modèle établi, servaient d'habitude à plusieurs tissages. Certains des grands tapis de Louis XIV ont été répétés une seconde fois, parfois une troisième. Mais le succès des modèles créés sous Louis XV, ceux dus à PERROT notamment, a été tel que bien des tapis ont été tissés, trois, quatre, cinq, six fois. Je ne parle pas ici des dessus de banquettes ou des feuilles de paravents qui furent répétés d'innombrables fois, mais seulement des tapis. Ma question va être double.

Lorsqu'on répète trop le même carton, celui-ci s'abîme et s'efface. Duvivier n'ignorait pas ce problème. Il a cette plainte en 1777 : "nos anciens dessins, tombés de couleur et d'effet, me donnent beaucoup de difficultés pour en faire suivre l'exécution". Si les tapissiers travaillent mal au XVIIIe siècle, le besoin pour eux de gagner davantage est-il seul en cause ? S'ils se servent de cartons trop usés, qu'ils ont du mal à lire, n'y aurait-il pas ici une cause d'un certain relâchement du travail ?

La production de la Savonnerie au XVIIIe siècle a été, d'autre part, beaucoup plus importante que je l'ai longtemps cru. Jusqu'à ces dernières années, je me suis appliqué à classer et à dater les tapis d'après les archives du Garde-Meuble de la Couronne. Etant donné que la manufacture était manufacture royale,

les tapis en principe étaient livrés pour le Roi, enregistrés au Garde-Meuble et numérotés. Lorsque je rencontrais une livraison faite pour la Couronne, son numéro et un tapis subsistant correspondant à la description, j'ai eu tendance, - je m'en accuse - à dire : voici le tapis de Louis XV ; ce tapis a été fabriqué en telle année.

Des documents nouveaux, dont il serait trop long d'exposer ici la découverte, m'ont montré que, là où je croyais qu'il y avait eu par exemple deux tapis faits pour Louis XV et que c'était tout, il y avait eu quatre ou cinq autres répétitions, qui ont pris des directions autres que le Garde-Meuble : cadeaux, ventes, ou même mise en réserve dans les magasins de la Savonnerie pour un temps parfois fort long. Mon travail s'est compliqué, mais j'arrive dans plusieurs cas, surtout lorsqu'il s'agit d'un présent fait à un souverain étranger, à connaître la date précise de la fabrication d'un tapis dont il existe par ailleurs plusieurs répliques.

Vous voyez comment pourrait évoluer la question des répétitions. On nous indique une baisse de la qualité dans le cours du XVIIIe siècle, baisse à laquelle des problèmes de profits ou de salaires ne sont pas étrangers, et que les répétitions trop nombreuses d'un même carton accentuent. On peut, d'autre part, établir quelques dates certaines. En se servant de celles-ci comme de repères et en étudiant de façon plus minutieuse les tapis ainsi datés, spécialement la finesse du point et les couleurs, ne parviendrait-on pas à établir une sorte d'échelle de la Savonnerie ? En s'accrochant à ces jalons, n'arriverait-on pas à dater des tapis pour lesquels on ne posséderait pas d'autre élément de chronologie ? A dire, par exemple : ce tapis de tissu très serré, 1725-1740 ; celui-là, de même modèle mais d'une qualité inférieure, à tel point qu'on a pu le prendre pour un tapis d'Aubusson, 1775 ou 1780 ? Est-ce donner là un espoir chimérique ?

- Dernière question :
les copies et les imitations.

Le succès de la Savonnerie devait entraîner copies ou imitations. Des études plus poussées ne permettraient-elles pas de discerner selon les centres des aptitudes différentes ?

Je ne crois pas qu'il y ait eu à l'époque même de copies exactes des tapis de la Savonnerie. Il aurait fallu pour cela ou recopier un tapis existant après en avoir relevé le carton, ou posséder les cartons eux-mêmes. Il y eut certainement des tentatives. En 1759, on vole chez Duvivier des dessins et des patrons pour les faire passer, dit-on, à l'étranger.

Aubusson, dont le traité trop peu connu de DUHAMEL Du MONCEAU sur les tapis de la Savonnerie ne dissimule pas l'abondante production, Beauvais, qui, à la suite d'Aubusson et sous la conduite de DE MENOÛ, se taille une place impor-

tante à la veille de la Révolution, ont essayé de débaucher à diverses reprises des ouvriers de la Savonnerie. De même, à l'étranger.

Dans les moments où les choses vont mal pour les finances royales et où la condition des ouvriers devient plus précaire, particulièrement au milieu du siècle, des tapissiers quittent clandestinement la manufacture. Chaque fois qu'on le peut, on fait arrêter les déserteurs, si l'on a des indications sur leur passage, et on les met en prison. Mais ceci n'empêche pas de nouveaux départs. Plusieurs ouvriers de la Savonnerie s'en vont ainsi fabriquer des tapis dans des pays comme l'électorat de Cologne, la Hollande, l'Angleterre.

Le cas de l'Angleterre est intéressant à observer. On connaît des tapis imitant ceux de la Savonnerie, inspirés des modèles de PERROT, qui ont été fabriqués à EXETER et qui portent des dates, 1757, 1758. Or, des documents conservés aux Archives Nationales nous donnent dans les années qui précèdent de curieux détails sur les conditions faites aux tapissiers français. Le gouvernement de Louis XV interceptait des lettres.

L'une de ces lettres a été écrite d'Exeter en 1756 par un tapissier qui s'adresse à son frère, lissier aux Gobelins; pour lui demander s'il ne viendrait pas. Il annonce que deux ouvriers français travaillaient déjà à la manufacture; mais ils ont voulu rentrer en France, et ils ont été emprisonnés par les Anglais. Il expose les conditions de salaire, le contrat qu'il faut tenir, et donne même des détails sur la bière que l'on boit. Le voyage est payé et un Capucin est chargé de faire passer la frontière par les Pays-Bas. Enfin, il ajoute que la Cour d'Angleterre ne s'intéresse ni à la haute-lisse, ni à la basse-lisse, mais "n'est portée uniquement que pour le velours", c'est-à-dire la Savonnerie.

Je pourrais citer des exemples semblables pour la manufacture de NOOR-FIELDS, où avait été appelé un ouvrier de la Savonnerie, DAVID, qui, à son tour, essayait d'en débaucher d'autres.

Singulier hommage rendu à la technique et au succès de la Savonnerie !

Des projections complètent cet exposé.

Des observations sont présentées par Monsieur Robert de MICHEAUX, notamment sur le point de vue économique et social, et par Madame SCHUBERT, qui signale un tapis en point de Savonnerie se trouvant en Hongrie; les armes sont celles des princes RAKOCZI, qui entretenaient des relations étroites avec la France, et le tapis doit remonter au XVIIIe siècle; peut-être porte-t-il même une date.

Translation

Some considerations about the Savonnerie carpet's technique in the XVIIIth and XVIIIth centuries.

M. Pierre VERLET

Ladies and Gentlemen,

French Savonnerie carpets, carpets in general are not usually included in the CIETA studies. However the Savonnerie carpets about which I am shortly to publish a statement explaining as fully as possible their manufacturing, give rise in the XVIIIth and XVIIIth centuries to some technical problems, which it is perhaps worthwhile studying with you in LYON to hear your remarks.

There existed throughout nearly the whole of the 17th century and up until the end of the reign of Louis XIVth two different workshops belonging to the same factory which was called Savonnerie :

- the workshop at the Louvre under the direction of Pierre DUPONT, who was succeeded by his son Louis.
- the workshop at Chaillot, installed in a former soapworks, the vats of which, besides, are still in place, and which was directed successively by Simon LOURDET and his son Philippe.

Dupont tried to take over the soapworks at Chaillot as he did not wish to lose either the privilege or the benefices of manufacturing Levant carpets. Lourdet opposed this and took advantage of a time when one of the Dupont was in Constantinople perfecting himself in the technique of oriental carpets and most particularly, it would appear, in weaving with gold, to completely take over the Savonnerie factory and oust the Duponts out of this work-shop.

Dupont of course reacted to this. He managed to get an order from the king. While retaining his workshop at the Louvre the Royal order obliged him or his son to reside also at the Savonnerie and in this way to be present both at the Louvre and at the Savonnerie at Chaillot.

If I insist on this quarrel between Dupont and Lourdet it is because, apart from questions of interest, it has technical repercussions. Dupont was installed at the Louvre in one of those small workshops, pompously called "Les Galeries du Louvre" which were in mezzanines situated below the "Grande Gallery" at the water's edge and which had been placed at the disposition of an elite of craftsmen by Henry IV, and granted in addition appreciable privileges. Dupont wanted

to get a foothold in the workshops of one of his apprentices, Lourdet, who was trying to supplant him but who also benefited from extremely large premises at Chaillot offering very different prospects.

Working from these general data I should like to put my first question to you : that of the carpets' dimension.

Everyone is acquainted with these Louis 14th Savonnerie carpets which measure about 9 metres in length and are to be found in some of the important museums of Europe and of America and also in some of the leading private collections. In France, the state possesses a certain number. These carpets were woven at the request of Louis XIVth for one of the two Galleries at the Louvre : thirteen, first of all, for the "Petite Galerie", that is the present "Galerie d'Apollon", then ninety-two for the Grande Galerie, to which number must be added the repetitions which were made of some of these. Let us note straightaway the length of the former group and the latter : 7 3/4 aunes (1) and 7 1/2 aunes respectively.

Previous to the carpets for the "Galerie d'Apollon" we find registered in the Louis XIVth inventory only two carpets measuring 7 1/2 aunes ; one, N° 1 in the inventory, is indicated as being "in four parts"; the other, N° 18 would appear to me to be the one now in J. Paul GETTY's Museum at MALIBRE, in California. This carpet has been cut. For repair ? Woven in two parts ? I cannot say which, but it is indicated as being new in the inventory. So, it must have been produced just before the carpets for the "Galerie d'Apollon" which were delivered by Lourdet in 1667. Let us keep this date in mind.

In COLBERT's correspondence, which is still only half published, mention is made of carpets the details of which I should like to lay before you. In 1662, on 18th August, COLBERT had inquiries made to "the best merchants in Marseille who traded with the Levant, in Smyrne, Alep or Alexandria", to find out if they had means of "having manufactured a large quantity of carpets as long and as wide as possible" the width is stipulated : six to 8 aunes, the length "as long as possible" "So that you might know my project, Colbert said, which you will however please keep secret, these are intended for Louvre Galleries".

Was the secret badly kept ? A coincidence perhaps ? A few days later, on 23th august, Lourdet write to BERBIER of METZ, administrator of the Crown Furniture-repository, offering his services : he was capable of "manufacturing carpets five and a half aunes wide and as long as you wish and of beginning three or four at the same time". The measurements set down by Colbert were not reached ; to say the truth they were really the measurements of the two Galleries. This was in 1662.

(1) 1 aune = 1,188 mètre.

It is in fashion to say that Colbert was an imbecile. At certain periods Colbert has been highly praised, other generations have judged him as finical and niggardly. He was an exemplary servant for Louis XIVth. The king had great plans and would say to Colbert : carry them out. Colbert tried to give Louis XIVth the means of putting his policy into effect especially when it was a policy for manufacturing. To have great carpets, great looms were needed. I think that the question should be put in this way. You will tell me later if I am wrong.

In October 1665, "Intendant" COURTAINE announced to Colbert that "12 beams will be supplied soon for the Savonnerie carpets". The trees had been felled in the forests of MONTPENSIER in Auvergne. What proof have we of this ? At the end of 1665 and at the beginning of 1666, the accounts for the Royal Buildings show payments for "fir-beams" intended for the Savonnerie. So, it was a question of loom-beams which were made, even the longest, from fir-wood : Thus the difficulty arising from the loom-dimensions was resolved. The carpets for the "Galerie d'Apollon" and afterwards for the "Grande Galerie" could now be manufactured in PARIS, and not in the Near East.

At the end of the XVIIth century, I have calculated that 120 carpets had been delivered to Louis XIV which were more than 7 aunes long. First of all these carpets were supplied by Lourdet, but later also by DUPONT. It is at this point that the rivalry between the two men came to a head. Lourdet alone supplied the first of these extremely large carpets ; his new looms and his vast workshops at Chaillot made their manufacture possible. Dupont then demanded his share of the orders ; whether they were woven at the Louvre or at Chaillot, as he was entitled to, he produced carpets equally as vast as those manufactured by Lourdet intended both for the Grande Galerie and afterwards for other places.

- second question :

The quality of the weaving

I believe that Savonnerie carpets vary in quality with the age. You all recognize the fine workmanship, the tight stitching and the quite thick and extremely dense velvet of the Louis XIV carpets. They have, so to speak, not budged at all despite the bad treatment they have sometimes received, the wear and tear of time, and the usage which many of them have unfortunately too often undergone. They remain surprisingly fresh, even those which have served a great deal.

In XVIIIth century the quality was not the same. We notice that certain carpets are even so slack and the stitching so coarse that we hesitate along with the specialists and technicians to attribute their production to the genuine "Savonnerie" factory and rather included them somewhat disdainfully in the productions of AUBUSSON, secondary works which could not belong to the extraordinary weaving produced by the Royal Factory.

Two examples can help to illustrate these two points of view :

First of all a carpet which dates from Louis XIV and is to be found in one of the halls in the Louvre. This carpet, delivered by Lourdet in 1668 for the dais in Louis XIV's bedroom at the Tuileries, is 9 3/4 aunes wide. It was kept in reserve in the National Furniture-Depository. It was readily considered as a XIXth century production why ? Because it seemed too fresh and too beautiful. It should be stated that the king's bedroom at the Tuileries was scarcely used as Louis XIV had left the Tuileries for VERSAILLES and Louis XVI probably used this carpet for only 2 years, at the beginning of the Revolution. So the carpet, after delivery, has remained almost as new. The former inventories give us trace of it. It provides us with an excellent example of the manufacture at Chaillot in 1668.

As the second example we might take the great carpet which is now in the royal collections of Sweden and which was recently included in the publication "Mélanges Carl HERMARCK". I think it possible to place its fabrication between 1777-1779. Two similar example are still to be found in the National Furniture Depository's reserves. One is catalogued as an Aubusson. Why ? Because it seemed a little coarse and somewhat mediocre in quality. Yet it was produced by the Savonnerie.

Can it be judged that there was a development or variations in the technical qualities of the production ? The problem is a complex one. It is only possible for me to give here a few elements.

First of all there was an initial difference, even during the reign of Louis XIV, due to the division between the workshop Dupont and that of Lourdet. I think that the Duponts were better craftsmen than the Lourdet. This affirmation on the technique should be supported. At present it rests on several observations.

It was Dupont who was charged with the production of the silk door-curtain now in the Louvre. Almost all the Savonnerie pictures produced in the XVIIth century, more particularly portraits, which give proof of great virtuosity, bear the Dupont Mark or were made by them ; we can even trace several of these pictures, which later passed to the DUVIVIERS ; the latter, who directed the factory for the greater part of the XVIIIth century, carried on this portrait technique.

It would seem that the work produced by Lourdet's workshop was less fine. It perhaps depended on the labour. The Savonnerie at Chaillot depended first of all on the general hospital of Paris. The first craftsmen in this factory were orphans, abandoned children who were taken in to be taught a trade, of course, but at the same time because they supplied cheap labour.

In the case of the Duponts, it was different. Dupont worked with his family, with his son. He passed on his technique to Lourdet, who was his apprentice,

but also to the rest of the XVIIIth century and even later. One of the Dupont daughters married a NOINVILLE, who directed the Savonnerie factory from 1721 to 1742 and was then succeeded by Duvivier, who had for a long time been inspector of the Savonnerie. So no difficulty arises in explaining how this perfected technique was passed down, and which could have, in fact should have been retained.

Why then, in carpets which filed documents compel us to consider as XVIIIth century productions, do we determine a decline in quality, which is all the more surprising when sometimes the models are the same. Should this phenomenon not be explained by reasons of prices, economic reasons ?

Louis XIV had set the price of a carpet per aune and this price rose steadily from 120 pounds to 200 pounds in 1714. This price went up to 220 pounds in 1719-1720, then did not change at all right up until 1790.

Surely it is right to think that the Savonnerie contractor, who went on receiving 220 pounds per aune for the same amount of work, wanted to retain considerable benefices, when all the time everything was becoming more and more expensive. As a result he tried to win back his losses on the quality of the production. Here then is one of the questions which we can ask ourselves.

It is possible to ask another. Did not the Duvivier workers who were payed by the job, per production, tend also to hurry over the work ? More and more frequent disputes are noted throughout XVIIIth century between the contractor, who did not want his profits to decrease, and the workers who tried to earn their living. They were paid according to what they had produced and their livelihood became increasingly difficult. Sometimes the contractor, when the work was more delicate or when it was a question of producing figures or pictures, would pay the worker a perk out of his own pocket, which would increase the salary a little. But the contractor rarely acted in this way and only if he was forced to.

So we understand perfectly why the workers wanted to increase the amount of carpet produced per week, thus to earn more and consequently to execute the work with less care. Is it not the quality of the weaving which is concerned ?

The Duviviers at several different times during the second half of XVIIIth century complained of the poor work put on by their workers. Therefore, at the beginning of the Revolution, this form of payment by the job was replaced by a monthly salary and the workers were divided into classes, just like a hierarchy of civil-servants and this system has existed ever since. On their side, the workers accused the contractor of using wool which was too thick which compelled them to produce a coarse work even though they did not want to do so. But Duvivier complained too that the workers, behind his back, used 4 strands of wool instead of 2 or 3 and for linen thread, which serves for weft and for which one never used more than 2, they put 3. He also criticised them for not sufficiently piling or "beating" the weaving.

Duvivier deplored the fact that, without his knowledge, the workers acted in this way, but most probably he, himself, had to turn a blind eye to this and perhaps cheat a little on his own side. The workers, as we shall see later on, were tempted to go abroad. Absenteeism increased, certain accepted jobs in the city, either to make small Savonnerie pictures or, more often, to work as tapestry-weavers. Or even, when their wives kept a tavern, they found it more profitable to help out there than to work at their loom.

The situation became so difficult that Louis XV, during the Seven Years war, and it is, I believe, the only example we have in our factories, decided to give a kind of family allowance : those who had children received each week a small, extra sum of money, according to the number of children he had under the age of 14 years. And all this in order not to change the set prices.

In recalling the quality of the weaving, I should however, like to emphasize that the Savonnerie continued to be considered superior to Beauvais or Aubusson who were its rivals. Furthermore, at the time of the Empire the Savonnerie works produced before the Revolution were acknowledged as superior, when, in 1807, a report was presented to Napoleon I to buy 23 Savonnerie carpets which had been sold at the outbreak of the Revolution, the following argument was used : the present day ones (carpets) were "far from being as good and could not last as long".

Third question :
the repetitions.

The Savonnerie carpet-weavers worked on cardboards which, for the great carpets, were cut in strips. Once the model was drawn up, these cardboards were usually used for several weavings. Certain of the great Louis XIVth carpets were repeated a second time and sometimes a third. But the success of the models executed for Louis XV, those due to PERROT namely, was such that many of the carpets were woven, three, four, five, even six times. I do not include here seat covers or screens which were repeated countless times, I speak only of carpets. My question is to be a twofold one.

When one uses the same cardboard too much it becomes damaged and obliterated. Duvivier was fully aware of this problem. He uttered the following complaint in 1777 : "our former designs, which have deteriorated in colour and impression make it very difficult for me to continue their execution". If the tapestry-weavers worked badly in XVIIIth century, was their need to earn more the sole reason ? If they used worn out cardboards, which were difficult to read, could not this too be a reason for a certain laxity in the work ?

The Savonnerie in XVIIIth century, besides, had a greater output than I had for a long time believed. Up until the last few years, I have worked hard classing and dating the carpets in accordance with the files of the Crown Furniture Depository. Given that this factory was a royal one, the carpets as a rule were supplied for the king, and were registered and numbered in the Furniture-Depository. When I came across a delivery for the Crown, its number and existing carpet corresponding to the description, I tended, I admit, to say : here is a Louis XVth carpet, this carpet was made in such and such a year.

New documents, whose discovery time does not permit me to speak of here, have proved to me that where I thought for example that only two carpets were made for Louis XVth and that was all, there were four or five repetitions, delivered elsewhere and not to the Furniture Depository : presents, sales, or even stocks in the Savonnerie depots which were sometimes kept too long. My research became more complicated, but in several cases I manage, especially when it concerns a present offered to a foreign sovereign, to learn the exact date of fabrication of a carpet of which there are additional and existing copies.

So you see how the question of repetitions could develop. We are told that there was a decline in quality during the XVIIIth century, a decline often owing to problems of profit or salaries and to which too numerous repetitions of one and the same cardboard added. It is possible, besides, to determine certain dates. Using these as references and studying in minute detail the carpets thus dated, especially fineness of the stitching and the colours, would not we manage to draw up a kind of Savonnerie scale ? Basing ourselves on these markers, would not it be possible to date the carpets about which we have no other chronological information ? To say, for example : this carpet with close fabric, 1725-1740 ; that one, of the same model but of such an inferior quality that it was taken for an Aubusson carpet, 1775 or 1780 ? Would this be but a fanciful hope ?

- Last question :
copies and imitations.

The success of the Savonnerie caused copies and imitations to be produced. Would not more profound studies make it possible to discern, according to the centres, varying aptitudes ?

I do not think that during the same epoch there existed exact copies of the Savonnerie carpets. For this it would have been necessary to recopy the existing carpet from a copied cardboard or to possess the cardboards themselves. Doubtless attempts were made to do this. In 1759 designs and patterns were stolen from Duvivier to be sent, it is said, abroad.

Aubusson, whose abundant production of carpets is not hidden in the far too unknown treaty by DUHAMEL du MONCEAU on the Savonnerie carpets and Beauvais who, after Aubusson and led by DEMENOU, created an important position for himself at the ere of the Revolution, tried at several different times to entices Savonnerie workers to work for them. The same attempts were made from abroad.

When things went badly for royal finances and the workers' condition was more precarious, especially half way through the century, tapestry-weavers, secretly abandonned the factory. Whenever it was possible the deserters were arrested, if there was information on where they had gone, and imprisoned. This did not prevent others leaving. Several Savonnerie workers went off to make carpets in countries such as the electorate of Cologne, Hollande, England.

It is interest to note what happened in the case of England. We have knowledge of carpets imitating those of the Savonnerie, inspired by PERROT models, which were produced at EXETER and bear the dates 1757 and 1758. Now, documents kept in the National Archives give us curious details about the conditions set down for French tapistry-weavers in the years before. Louis XV's government had intercepted letters.

One of these letters was written in Exeter in 1756 by a tapistry-weaver writing to his brother, "lissier" at the Gobelins, to ask him if the would not come to England. He announced in the letter that two French workers were already employed in the factory ; but they wanted to return to France and had been imprisoned by the English. He stated the salary conditions, the contract to be kept and even gave details on the beer drank there. The journey was paid and a capuchin monk has the job of getting them across border via the Netherlands. Finally, he added that the court of England was interested neither in "haute-lisse" nor in "basse-lisse" but "concentrated solely on the velvet" that is to say the Savonnerie.

I could cite similar examples for the NOORFIELDS factory to which a Savonnerie worker, DAVID, had incited and in turn tried to incite others.

Singular homage attributed to the technique and success of the Savonnerie.

Slides completed this report.

Remarks were made by Mr. Robert de MICHEAUX, in particular on the economic and social point of view, and by Mrs. SCHUBERT, who pointed out that a carpet in the Savonnerie stitch was to be found in Hungary ; the arms are those of the RAKOCZI princes, who maintained close relations with France, and the carpet must go back to the XVIIth century ; perhaps it even bears a date.

ETUDES

Ceintures de soie - accessoires du costume de gentilhomme polonais

Par Maria TASZYCKA

Située entre deux mondes, celui de l'Occident et celui de l'Orient, la Pologne puisait à volonté à leurs riches sources intellectuelles et artistiques. Sa culture spirituelle et son art étaient sensibles aux impulsions occidentales : italienne et française successivement ; tandis que - tout au contraire - certains domaines de sa civilisation matérielle restaient sous une forte influence orientale. Cette influence, on l'aperçoit d'une façon très évidente dans le costume de gentilhomme polonais, dont l'accessoire inséparable était une ceinture de soie enroulée autour de la taille, les deux extrémités laissées pendantes. Le costume polonais, semblable à l'oriental, y apparut au début du XVIIe siècle. Il prit la façon du "żupan" ("joupane") vêtement assez ajusté au torse, boutonné sur le devant et dont les détails de coupe, tels que manches, col et longueur, ont été soumis avec le temps à certaines modifications. Vers le milieu du XVIIe siècle, c'est l'autre vêtement caractéristique pour le costume polonais qui surgit des documents. Nommé "kontusz" ("contouche"), il se présente dans l'iconographie, pourtant plus tardive, comme une sorte d'habit aux manches fendues rejetées sur les épaules et à la coupe tout à fait spéciale pour le dos. Le "kontusz" étant endossé sur le "żupan", ils composèrent ensemble le costume polonais du XVIIIe siècle, la ceinture étant à cette époque placée sur le "kontusz", comme on le voit dans la photo représentant la tenue de gentilhomme polonais vers 1770 (ill. n° 1).

Les premières ceintures portées sur costume polonais étaient toutes importées d'Orient, comme le prouvent d'anciens inventaires de marchandises et ceux des garde-robes de gentilhomme. Au XVIIe et XVIIIe siècle, l'usage commun favorisa les ceintures de soie fines, à armure sergé, où le système de croisure formait de menus ornements géométriques en zigzags ou à losanges concentriques. Leurs extrémités furent parfois ornées d'étroites rayures transversales. Il n'y a que deux ceintures de cette espèce qui nous soient connues : l'une est conservée au Musée de la Ville de Jaroslaw (au Sud-Est de la Pologne) (ill. n° 2), l'autre dans la Collection du Château Royal de Wawel (Cracovie), toutes deux datant du premier quart du XVIIIe siècle.

L'ornement des extrémités, en formant dans sa partie rectangulaire et elle suit les lignes de la ceinture (ill. n° 3). Les personnes et leurs coloris sont très variés, ceux des deux sexes, qui ont gardé jusqu'au bout du XVIIIe siècle le style d'ornement textile de l'époque du schah Abbas I. Les ceintures persanes, décorées de telles qu'elles se présentent, furent la vraie parure des gentilhommes polonais, qui ne les portaient que dans les occasions solennelles.

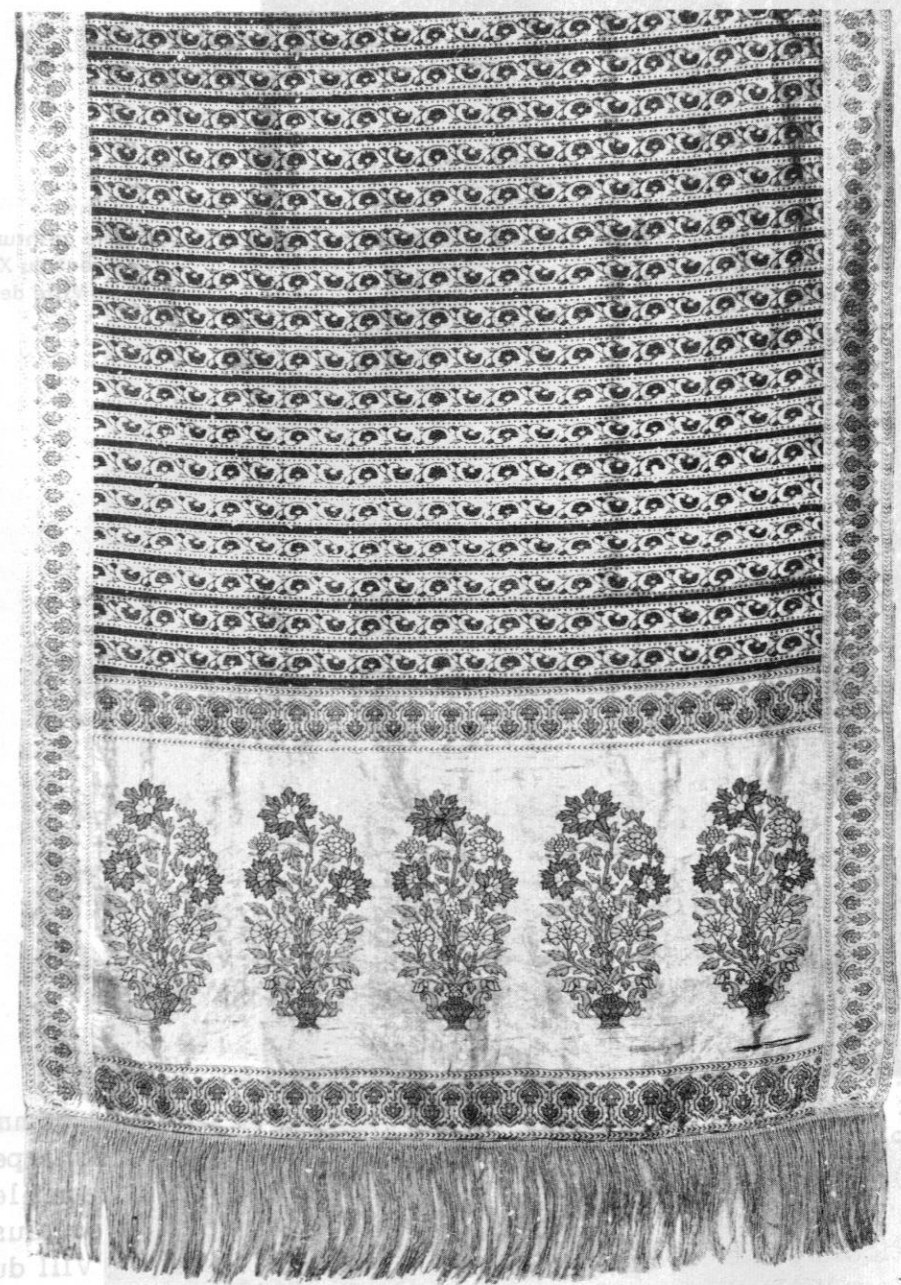


(ill. n° 1)
 Costume de gentilhomme polonais, vers 1770 - Musée National de Cracovie.



(ill. n° 2)
 Détail d'une ceinture orientale
 de soie, début du XVIIe siècle -
 Musée de la Ville de Jaroslaw.

C'est au XVIIe siècle que les fameuses écharpes persanes commencèrent à affluer en Pologne par l'intermédiaire des marchés turcs. Ces écharpes tissées dans des ateliers renommés, surtout ceux de Kashan, comptent parmi les chefs-d'oeuvre de l'art textile. Elles sont faites en taqueté façonné avec plusieurs lats, de soies multicolores, enrichies au premier lat de fils d'or (cf § VIII du dossier n°2 de Monsieur VIAL) et mesurent en moyenne 4 à 5 m de longueur et environ 60 cm de largeur. La disposition de l'ornement à leur surface reste presque toujours la même, avec des rayures transversales ("champs") de deux types alternant le long de la ceinture, qui comporte deux bouts ("têtes") ornés, sur le fond d'or, le plus souvent d'un rang de motifs de plantes enracinées, richement fleuries et accompagnées parfois d'animaux ou d'oiseaux. La bordure à rinceaux isole l'ornement des extrémités en l'enfermant dans un cadre rectangulaire et elle suit les lisières de la ceinture (illus. n° 3). Les motifs de ceintures persanes et leurs coloris sont très apparentés avec ceux des draps d'or persans, qui ont gardé jusqu'au bout du XVIIIe siècle le style d'ornement textile de l'époque du schah Abbas I (1628). Les ceintures persanes, décoratives telles qu'elles se présentent, furent la vraie parure des garde-robes des seigneurs polonais, qui ne les portaient que dans des occasions solennelles.



(ill. n° 3)
Ceinture persane, XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

L'invasion afghane en Asie coupa en 1722 l'affluence des textiles persans sur les marchés turcs. Les ceintures y étant toujours recherchées par des marchands venus de Pologne, les émigrés arméniens qui vivaient à Constantinople en entreprirent la production pour satisfaire la clientèle polonaise. Les tisseurs arméniens gardèrent dans leur production les principes de composition de la ceinture persane. On peut quand même distinguer facilement ces ceintures de Constantinople de celles de Perse. Elles sont plus étroites et plus courtes que les persanes (environ 3 m de longueur et 30 cm de largeur), faites en taqueté réversible. Leur coloris est limité à deux ou trois couleurs, hormis le fil d'or, et leur ornement est stylisé à plat en silhouette. Les motifs qui ornent les extrémités des ceintures arméniennes restent toujours symétriques et leur nombre ne dépasse jamais trois. (ill. n° 4).



(ill. n° 4)
Ceinture arménienne, vers 1750 -
Musée National de Cracovie.

(ill. n° 6)
 Ceinture de SŁUCK portant la signature "LEO MAZARSKIJ" en alphabet cyrillique (envers), après 1780 - Musée National de Cracovie - Collection Czartoryski.



(ill. n° 5)
 Ceinture polonaise signée "SŁUCK", seconde moitié du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

Ce sont les Arméniens aussi qui dans la première moitié du XVIIIe siècle transférèrent en Pologne la production de ceintures et l'inaugurèrent dans les nombreux ateliers au Sud-Est du pays. Les résultats de leurs productions nous restent inconnus. La première manufacture polonaise dont nous connaissons les produits est celle de Słuck, fondée dans les biens seigneuriaux de la famille Radziwiłł. Au début de la seconde moitié du XVIIIe siècle on y entreprit une large production de ceintures sous la direction successive des deux Arméniens, Jan et Léon MADŹARSKI, père et fils. Les ceintures tissées dans cette manufacture portent toujours la signature "SŁUCK" (ill. n° 5) ou bien "ME FECIT SŁUCIAE" dans les coins inférieurs de leurs extrémités. Comme la manufacture de Słuck destinait une partie de ses produits aux Cosaques d'Ukraine, qui imitaient dans leur tenue le costume de gentilhomme polonais, certaines ceintures furent marquées à partir de 1780 d'une inscription en alphabet cyrillique. Elle disait : "W GRADIE SŁUCKIE" à une extrémité de la ceinture et "LEO MAZARSKIJ" à l'autre (ill. n° 6).

La manufacture de Słuck créa le type de la ceinture polonaise basée sur des modèles persans et arméniens, quoique bien adaptée au goût polonais. Des canons orientaux, ce sont surtout la disposition générale de l'ornement et l'idée de quelques motifs principaux qui furent prises. Les ceintures de Słuck sont polychromes, tissées en soie seulement, ou en soie enrichie de fils d'or ; leur technique est - selon la désignation de Monsieur VIAL - le taqueté classique, façonné et broché. Les extrémités des ceintures de Słuck ne contiennent que deux motifs symétriques, toujours stylisés à plat, et ne répètent que quelques thèmes ornementaux bien établis :

- 1/ une tige fleurie
- 2/ une tige fleurie déracinée
- 3/ une tige fleurie entourée d'une bande ondoyante
- 4/ un ovale aux petites tiges concentriques
- 5/ une souche fleurie déracinée.

C'est la manufacture de Słuck qui introduisit le type de ceinture dite "4 faces", ce qui veut dire que ses rayures transversales sont partagées en deux parties de couleurs différentes dans toute la longueur de la ceinture, à l'endroit aussi bien qu'à l'envers. Le fond de leurs extrémités reste toujours uni : fils d'or ou soie jaune à l'endroit, soie brune à l'envers. Pour être nouée autour de la taille du gentilhomme polonais, la ceinture était pliée en deux, en trois, ou même en quatre dans la longueur et c'est ainsi que les ceintures "4 faces" pouvaient s'harmoniser avec des costumes de couleurs différentes et être portées en des occasions diverses. Pour les jours ordinaires on montrait l'envers brun, en gardant l'endroit avec ses extrémités en or pour des occasions solennelles.

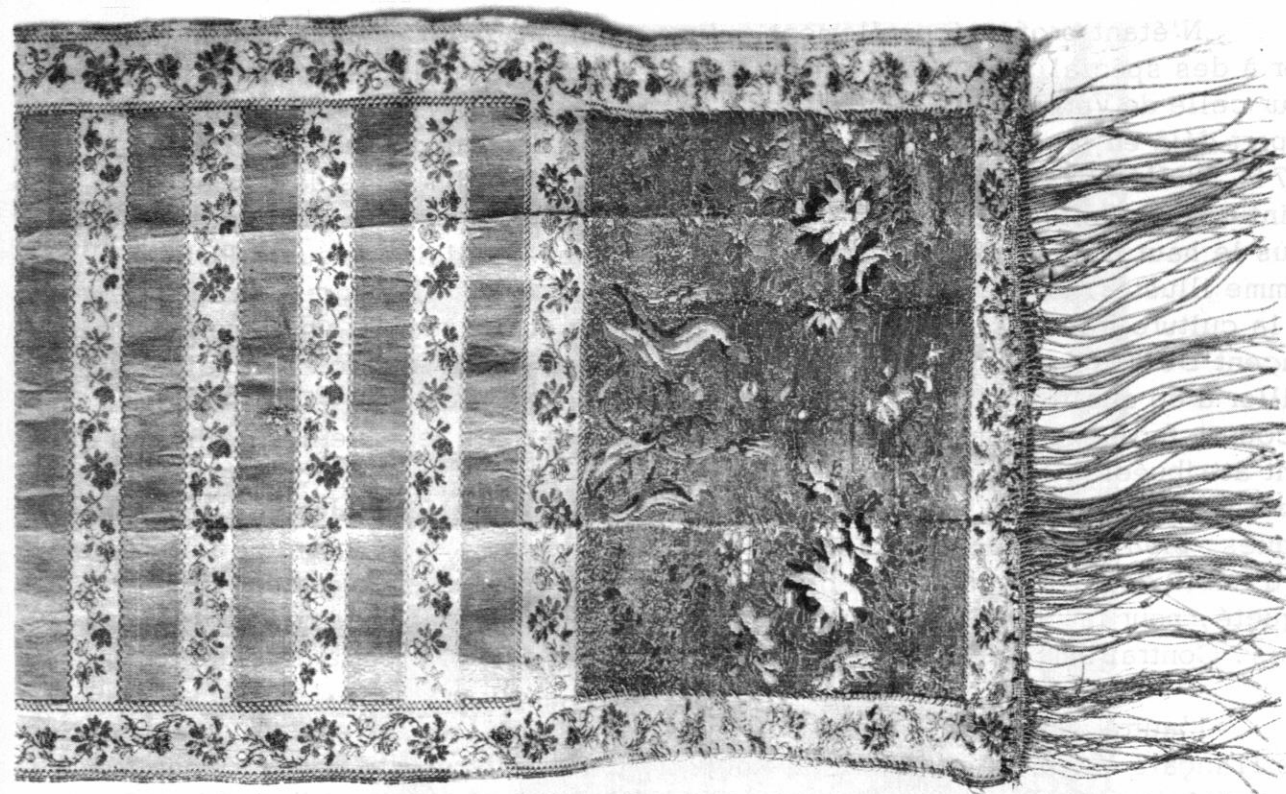
Le type de ceinture produit à Słuck réussit aux autres manufactures polonaises, parmi lesquelles il faut parler en premier lieu des deux qui furent fondées par un marchand de textiles d'origine arménienne, le nommé PASCHALIS. L'une d'elles fut ouverte à Lipków (près de Varsovie) en 1780, l'autre vers le même temps



à Varsovie. Les ceintures de PASCHALIS sont remarquables par leurs extrémités où figurent des motifs stylisés de fleurs aux formes développées. On y reconnaît en plusieurs variantes le motif symétrique d'une tige fleurie où l'axe vertical est accentué par une grande fleur située au sommet, ou au milieu, de la hauteur de tige. En bas de la tige, il y a parfois un petit noeud de cocarde. L'autre motif, qu'on trouve maintes fois sur les extrémités de ceintures de PASCHALIS, est le vase au bouquet symétrique qui n'est, à vrai dire, qu'une plante richement fleurie. Le vase est souvent mis sur un support en forme de feuille ou de grille carrée. Du point de vue technique, les ceintures de PASCHALIS représentent, comme les précédentes, le taqueté façonné et broché de construction classique (consulter le dossier n° 2). Les ceintures de Lipków et de Varsovie peuvent être attribuées d'après leurs signatures. Dans la première phase d'existence de ces manufactures ce fut le nom de PASCHALIS inscrit, comme d'habitude, dans les coins inférieurs des extrémités de ceintures (dossier n° 2). Depuis 1791, lorsque la faveur de roi fit de PASCHALIS un gentilhomme, celui-ci commençait à signer ses ceintures par ses armes : agneau pascal accompagné de lettres P I (initiales de PASCHALIS JAKUBOWICZ) (ill. n° 7)

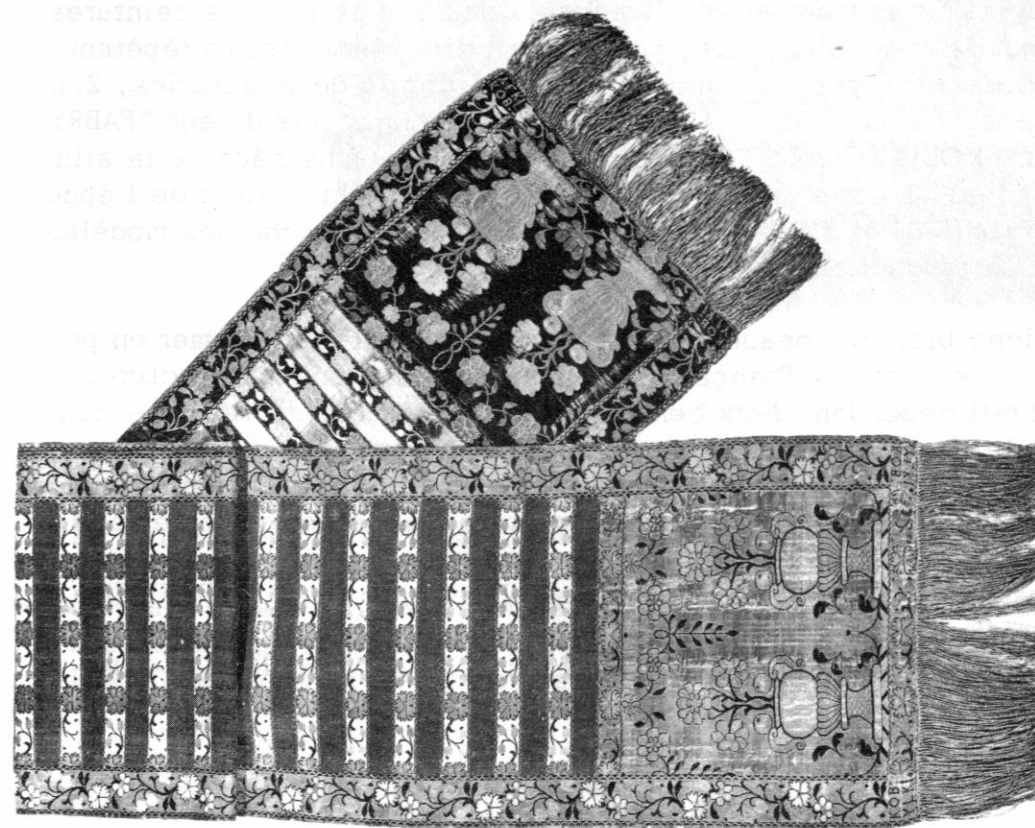
(ill. n° 7)

Ceinture polonaise de PASCHALIS signée avec l'agneau pascal et les lettres P I, après 1791 - Musée National de Cracovie - Collection Czartoryski.



(ill. n° 8)

Ceinture polonaise de Grodno, seconde moitié du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.



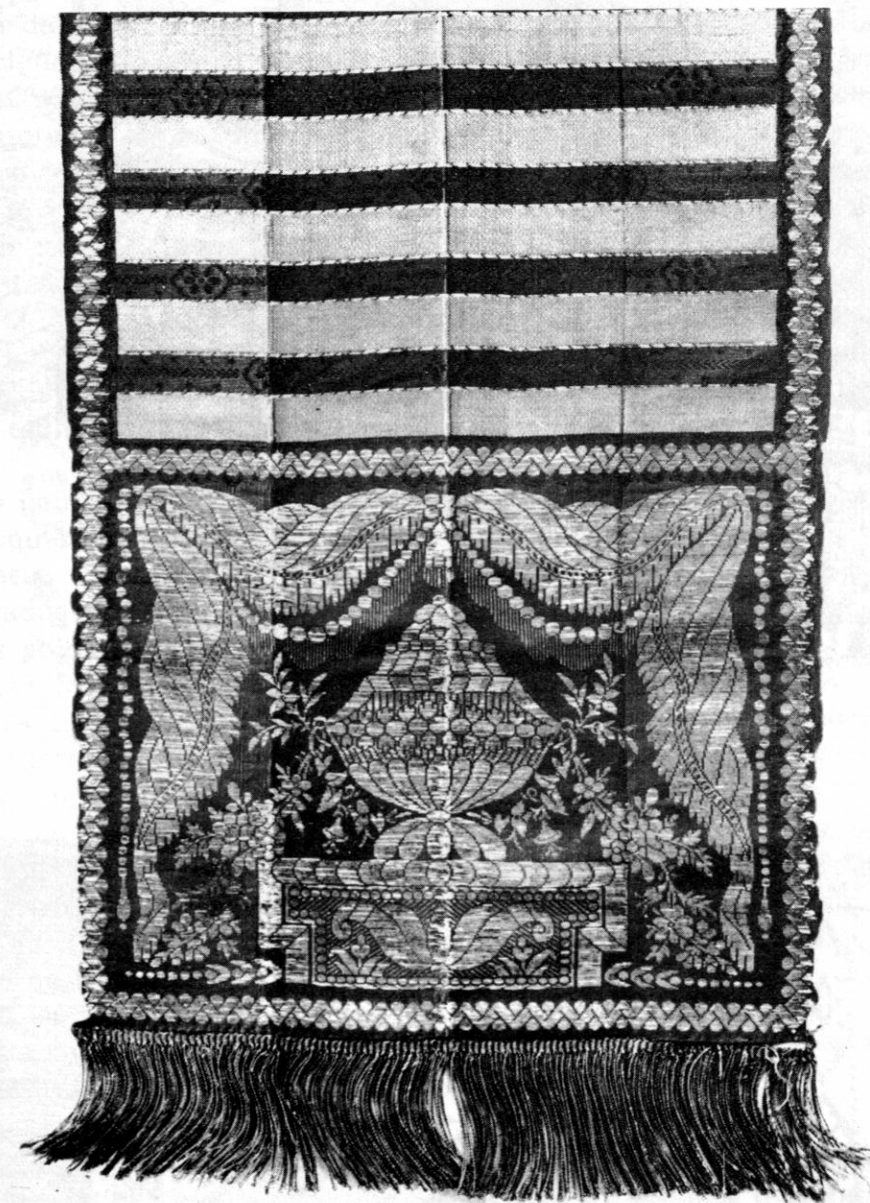
(ill. n° 9)

Ceinture polonaise signée "KOBYLKI", vers 1780 - Musée National de Cracovie - Collection Czartoryski.

N'étant professionnellement qu'un marchand, PASCHALIS eut soin de confier à des spécialistes dans l'art du tissage la direction de ses manufactures. Pour celle de Varsovie il engagea en 1789 un Français François SELIMAND, fort expert déjà en production de ceintures. Lyonnais d'origine, venu en Pologne en 1774, SELIMAND entra tout d'abord à la "manufacture d'étoffes de soie et de ceintures" à Grodno comme l'un de ses maîtres tisseurs. Cette manufacture restait sous le haut protectorat du dernier roi de Pologne, Stanislas Auguste PONIATOWSKI, homme illustre, mécène de l'art et de l'industrie naissante et grand propagateur de la culture française. Des Français, employés et dirigés par un autre Lyonnais, Vincent DUPINEY, chef de production et dessinateur tout à la fois, devaient y veiller à ce que les textiles de Grodno suivent la mode française de l'époque. On découvre facilement des empreintes de cette mode dans le style des ceintures qui sont attribuées à la manufacture de Grodno. Les tiges fleuries y ont perdu leur rigidité habituelle ; elles sont représentées avec naturalisme, légères et asymétriques, bien que la composition de leur ensemble sur l'extrémité de ceinture garde d'habitude sa symétrie (ill. n° 8). Les ceintures de Grodno étaient tissées en taqueté, pour la plupart en soie seulement ; celles enrichies de fils d'or y sont rares. Contrairement à l'usage commun, aucune d'elles ne porte de signature.

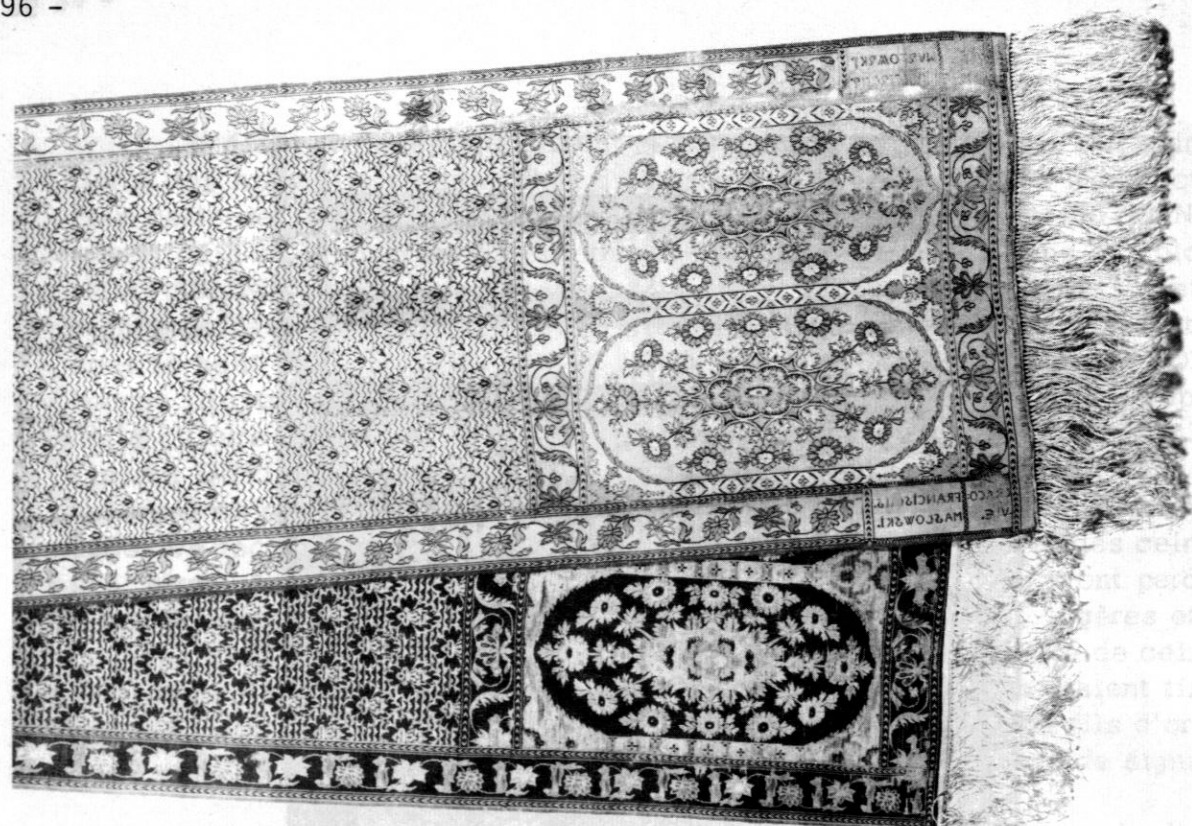
L'autre manufacture polonaise de ceintures qui restait sous la direction des Français est la manufacture de Kobyłki, près de Varsovie. On y reconnaît l'activité de deux Français : François SELIMAND qui s'installa à Kobyłki après avoir quitté Grodno en 1778 et S. FILSJEAN qui dirigea la production entre 1787-1792. Il est bien étonnant que, malgré l'origine des dirigeants, l'ornement des ceintures de Kobyłki ne se montre point français dans son style. Ces ceintures présentent des motifs aux traits naïfs, pour ne pas dire rustiques, et répètent avec prédilection deux thèmes : 1/ une tige en enceinte de deux branches, 2/ un vase décoratif, avec ou sans fleurs (ill. n° 9). Leurs signatures disent "FABRYKA KOBYŁKI" ou bien "KOBYŁKI" tout simplement, et sont accompagnées de la silhouette d'un petit cheval. L'autre groupe de ceintures de Kobyłki, datant de l'époque de l'activité de FILSJEAN et signée de son nom, est le plus proche des modèles persans de toute la production textile de Pologne.

On voit donc bien que beaucoup d'étrangers, dont il faut nommer en premier lieu des Arméniens et des Français, travaillaient dans nos manufactures de ceintures. Il y avait cependant deux centres où la production restait totalement aux mains des Indigènes. Ces deux centres sont Gdansk et Cracovie. A Gdansk on reconnaît l'activité de deux établissements : celui de BESCH et celui de SALZHUBER. Chez BESCH, on répétait des thèmes traditionnels en les remplissant pourtant de motifs qui ressemblent à l'ornement français à la mode. Les ceintures de BESCH sont parfois signées "Besch" ou "Besz Danzig". Chez SALZHUBER, on cherchait l'inspiration parmi des vignettes françaises ; on en tira un ornement original qui s'adaptait bien aux dimensions rétrécies des ceintures (ill. n° 10). Toutes les ceintures de Gdansk sont d'une technique très soignée et de coloration limitée mais assortie avec beaucoup de goût.



(ill. n° 10)
Ceinture de SALZHÜBER de Gdan'sk, fin du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

A Cracovie la production de ceintures ne se développa qu'à la fin du XVIIIe siècle. Elle fut l'affaire de plusieurs ateliers artisanaux dont le plus ancien est celui de François MASŁOWSKI, organisé vers 1786. A en juger par le nombre de ceintures signées "FRANCISCUS MASŁOWSKI" ou "ME FECIT CRACOVIAE FRANCISCUS MASŁOWSKI" qui se sont conservées jusqu'à nos jours, la production



(ill. n° 11)
Ceinture de l'atelier cracovien de MASŁOWSKI, fin du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.



(ill. n° 12)
Ceinture française (lyonnaise ?) signée P I, fin du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

de cet atelier devait être considérable (ill. n° 11). Les autres ateliers de Cracovie furent dirigés par Daniel CHMIELEWSKI, Antoni PUCIŁOWSKI, Andrea BELLICA, Jozef TROJANOWSKI et Jan Kanty SZTUMER. Ils n'eurent pas l'habitude de signer toutes les ceintures et peu nombreuses sont celles qui portent leurs noms ou initiales. Comme toute activité artistique décadente, la production cracovienne fut basée sur la répétition et la compilation des thèmes et des motifs traditionnels empruntés aux manufactures renommées. Il faut avouer pourtant que les dessinateurs savaient parfois enrichir leurs dessins avec des motifs qu'ils étaient seuls à employer. Le niveau technique des ceintures de Cracovie est très inégal. Les meilleures sont les ceintures de MASŁOWSKI. L'examen technologique effectué par Monsieur VIAL sur un échantillon de ceinture provenant de cet atelier révéla la haute valeur technique de ce tissu fait en taqueté à trois couches (dossier n° 5).

Il y a deux groupes de ceintures dont l'origine présente une énigme restée insoluble jusqu'à ce jour. Ce sont des ceintures signées avec des initiales P I (ill. n° 12) et $\pi \omega$ (ill. n° 13). Elles se distinguent par une technique différente de celle du taqueté qui était - à notre connaissance - la seule pratiquée dans les manufactures polonaises de ceintures. Les ceintures P I et $\pi \omega$ sont toutes tissées en lampas façonné et broché. Leur ornement et sa disposition, ou bien suivent des thèmes traditionnels de ceintures polonaises, ou bien se montrent fort étrangers. On rencontre par exemple des ceintures appartenant à ces groupes qui ne sont pas partagées en rayures transversales. Leur fond uni est couvert de menus ornements semés, ou d'un ornement géométrique régulier, ce qui était tout à fait contraire à l'usage des manufactures polonaises (excepté l'atelier de MASŁOWSKI). Sur les bouts de ceintures P I et $\pi \omega$ il y a trois types d'ornement qu'on retrouve le plus souvent : 1/ des thèmes de Śluck et de PASCHALIS répétés fidèlement, 2/ des motifs de tige ou de bouquet toujours symétriques, mais avec un penchant assez marqué au naturalisme ; on les associe parfois aux éléments architectoniques, tels que vases de jardin, balustrades, etc. (ill. n° 13), 3/ des motifs de tige fleurie stylisée en "chinoiserie" géométrique (ill. n° 12).

L'aspect étranger de ces ceintures n'est point trompeur. Les documents de 1795, nous apprennent que les ceintures P I étaient tissées quelque part en France et destinées à PASCHALIS. La production de ses manufactures étant limitée, PASCHALIS eut recours à une manufacture ou atelier français pour satisfaire toutes les demandes de ceintures qui affluaient. Un document de même date parle également de ceintures $\pi \omega$ qui provenaient de l'étranger, elles aussi, et dont le commerce en gros se faisait à Leipzig. On sait quel marché important pour les soieries françaises fut cette ville au XVIIIe siècle. Nous n'avons aucun indice pour situer en France ces manufactures ou ateliers qui fournissaient des ceintures aux marchands textiles. On sait pourtant que ce sont des Lyonnais qui étaient chez nous les plus estimés parmi les tisseurs occidentaux, on sait également que c'est à Lyon que le dessinateur DECHAZELLE composait ses dessins pour des ceintures

polonaises. Il semble donc tout à fait possible que soient issues de Lyon des ceintures signées P I et $\pi \omega$, destinées à la clientèle polonaise et envoyées en Pologne directement ou par l'intermédiaire du marché de Leipzig.



(ill. n° 13)
Ceinture française (lyonnaise ?) signée $\pi \omega$, fin du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

Depuis peu de temps un nouveau problème se présente, en marge de celui des ceintures P I et $\pi \omega$. On a sélectionné dans les collections polonaises un petit ensemble de ceintures qui portent la signature "SŁUCK" mais sont pourtant décidément étrangères aux produits de cette manufacture. Les ceintures en question sont faites en lampas comme toutes les ceintures d'origine occidentale et leur ornement les rapproche des ceintures P I et $\pi \omega$ (dossier n° 3). Cela fait naître l'hypothèse que ces ceintures ont pu, elles aussi, être tissées à Lyon. Toutes les spéculations pour trouver la raison qu'avait le producteur français de signer ses ceintures "Słuck", ne restent que des hypothèses. Il leur manque la confirmation par des documents de l'époque. Les principales collections d'archives qui conservaient des documents concernant les ceintures, furent dévastées pendant la dernière guerre mondiale. Pour éclairer tous les problèmes obscurs de la production de ceintures en France, nous ne pouvons dès lors confier nos espoirs qu'aux archives françaises, lyonnaises surtout. L'aide nous en a bien amicalement été offerte par la conservatrice des Archives Départementales du Rhône, Mademoiselle Jacqueline ROUBERT, qui, tout en classant ses documents, ne quitte pas des yeux le problème du commerce textile entre la France et la Pologne au XVIIIe siècle.

Les recherches historiques ne constituent cependant qu'une voie à suivre pour approfondir notre connaissance des ceintures. L'autre voie et de même importance, est l'étude technologique longtemps négligée. Les auteurs qui jusqu'à présent travaillèrent le sujet des ceintures étaient tous des historiens de l'art. Il est facile de comprendre qu'ils se consacrèrent à l'étude de l'ornement en laissant les questions de technique à peine effleurées. C'est l'année passée que Monsieur VIAL, attiré par la contexture compliquée des ceintures, entreprit et conduisit l'examen technologique de plusieurs spécimens. Dans les pages qui suivent Monsieur VIAL publie les dossiers de quelques exemples choisis qui représentent des milieux différents de tissage et aussi des techniques diverses. Je suis, pour ma part, très heureuse de pouvoir les préfacer, surtout que c'est la première fois qu'un technicien spécialisé prend la parole sur le sujet des ceintures polonaises.

Bibliographie :

- 1/ - T. Kruszyński - OSTATNIE WYNIKI BADAŃ NAD PASAMI POSLKIMI - Derniers résultats des recherches sur les ceintures polonaises, Krakow 1939.
- 2/ - T. Mańkowski - PASY POLSKIE - Les ceintures polonaises, Krakow 1938.
- 3/ - M. Rychlewska - PERSJARSTWO - La production de ceintures / ZARIS HISTORII WŁOKIENICTWA NA ZIEMIACH POLSKICH DO KOŃCA XVIII WIEKU - Précis d'histoire du textile sur les terres polonaises jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Wrocław 1966, pp. 480-506/.

- 4/ - A. Treiderowa - FABRYKI PASÓW POLSKICH W KRAKOWIE - Ateliers de ceintures polonaises à Cracovie / ROCZNIK KRAKOWSKI, vol. XXXVI, Krakow 1963, pp. 89-125/.
- 5/ - A. Wasilkowska - PASY JEDWABNE POLSKIE I WSCHODNIE - Les ceintures de soie polonaises et orientales, Poznan 1967.

SUMMARY

The first sashes worn with the Polish costume as an indispensable accessory, were all imported from the East. In the XVIth and the XVIIth centuries sashes made in fine twill-weave silk were the common usage, where the binding system formed minute geometrical ornaments (ill. n° 2). It was in the XVII that the famous Persian scarves (ill. n° 3) woven mainly in the workshops of Kashan, became plentiful in Poland through the Turkish markets. After the Afghan invasion of Asia which, in 1722, cut short the Persian textile trade, the Armenian exiles living in Constantinople took up the production of the sashes (ill. n° 4) sought by the Polish clientele. It was Armenians, too, who transferred this production to Poland. The first sashes made in Poland of which we know, are those produced in the factory of Słuck.

A large production of sashes, based on the oriental models (Persian and Armenian) adapted to Polish tastes, was started there early in the second half of the XVIIIth. The sashes woven in this factory always bore the signature SŁUCK (ill. n° 5) or "ME FECIT SŁUCIAE" on the lower corners of the ends.

As a part of the Słuck factory's products was intended for the Ukrainian Cossacks, certain belts bore, from 1780 onward, an inscription written in Cyrillic (ill. n° 6).

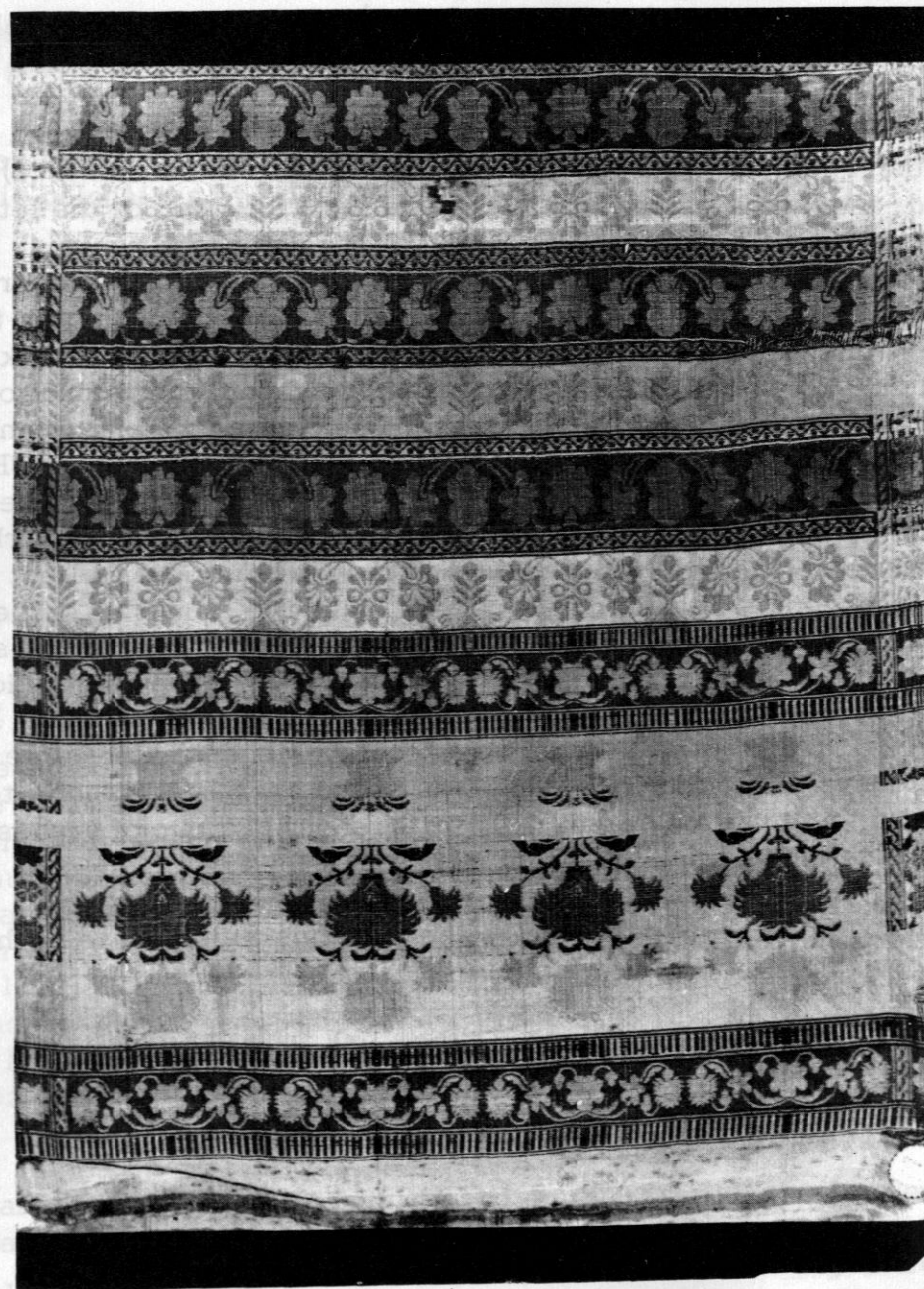
Ill. n° 13
Ceinture française (lyonnaise ?) signée à la fin du XVIIIe siècle - Musée National de Cracovie.

The type of sash produced in Słuck was adopted by the other Polish factories, the most important of which were the two founded by an Armenian named PASCHALIS. One of these was opened in Lipkow (near Warsaw) in 1780, the other about the same time in Warsaw. In the early stages of their existence, the products from these factories were signed PASCHALIS (ill. in dossier n° 2). From 1791 onward, they were marked with a Paschal lamb followed by the letters P I (Paschalis Jakubowicz's initials) (ill. n° 7). Alongside the Armenians, some Frenchmen are known to have been active as directors or master weavers in the Polish sash factories. It was under the direction of French specialists that sashes were woven in the factory at Grodno (ill. n° 8) and in the one at Kobyłki, near Warsaw (ill. n° 9). In certain weaving centres, however, the production of sashes was carried out entirely by native workers. These centres were at Gdansk and Cracow. At Gdansk 2 establishments are known to have existed : BESCH and SALZHUBER (ill. n° 10). At Cracow the production of sashes only started to develop towards the end of the 18th century and was carried out in the workshops of several craftsmen, François MASŁOWSKI's workshop being the earliest of these, organized roundabout 1786 (ill. n° 11). There exist two groups of sashes whose origin presents an enigma still not resolved to the present day. These sashes are the ones signed P.I. (ill. n° 12) and П С (ill. n° 13). They are noticeable for the lampas technique which - as far as we know - was unknown to the Polish manufacturers who still practised the taqueté technique. It seems possible that these sashes could have come from Lyons and could have been sent directly to Poland or even arrived there via the market in Leipzig. A small group of sashes also exist bearing the signature "SŁUCK" but made in Lampas.

Their technique has given rise to the hypothesis that these sashes too could have been woven in Lyons. (dossier n° 3).



VII - ...
VIII - ...
Lyon - Musée Historique - 1901
Lignes : ...
Matériau : ...
Liaison : ...
multiples, même matière.



LYON - Musée Historique des Tissus . n° 27.943

XII - Commentaires : Dossier de recensement n° 1

XIII -

I - Lieu de conservation :
Lyon - Musée des Tissus . n° 27.943

II - Attribution :
Russie, seconde moitié du XVIIIe siècle

III - Provenance :
Acquis de Martel . 1906 .

IV - Nature du document :
Ceinture russe .

V - Dimensions générales :
Document : Longueur : 2,55 m (en 2 fragments égaux
Largeur : 0,47 m rapportés)
Rapport de dessin : voir schéma coté

VI - Etat de conservation :
Assez bon - 2 lisières (cordelines)

VII - Description du décor :
Aux deux têtes : Vase fleuri polychrome : vieux rose, marron, ivoire, etc ;
Dans les petits champs intermédiaires : alternance de palmettes et d'enroulements, en clair et foncé, tantôt pour le fond, tantôt pour le décor .

VIII - Contexture :
Qualification technique : Taqueté façonné, 2 lats, latté
Chaînes : Proportion : 1 fil pièce - 1 fil liage
Matières : Pièce : fils multiples, soie sans torsion appréciable, écreu (grège ?)
Liage : fils simples, parfois multiples, même matière .

Découpures : 1 fil pièce
Réduction : 17 fils pièce au cm (680 fils en 40 cm)

Trames : Proportions : 1 coup de chaque trame - 1er lat
2e lat

Matières : soie, x bouts, sans torsion appréciable, coloris divers.

Découpures : 1 passée

Réduction : 18 passées au cm environ
(257 passées en 14,4 = 17,8 cm moyen)

2 cordelines de chacune : 2 fils lin retors écru.

Construction interne du tissu :

Taqueté de construction classique. Les fils pièce lèvent sur la trame qui doit apparaître à l'endroit et rejettent à l'envers celle qui est momentanément inutile. Les fils de liage travaillent uniformément en taffetas par passée. Avec l'emploi de 2 lats seulement, ceci donne un tissu réversible, c'est à dire utilisable des deux côtés.

IX - Teinture :

Aucun examen n'a été effectué en ce qui concerne les colorants utilisés.

X - Conditions d'exécution :

Métier à la tire. Chaque fil pièce relié individuellement à une corde du rame.

Il a été compté au chemin, dans la partie centrale : 85 fils pièce et dans chaque bordure : 55 fils pièce ce qui permet de conclure à un montage de :

1/8 chemins à pointe double de 85 cordes de rame, partie centrale

2/2 - - - de 55 cordes de rame ; bordure

soit au total : 85 + 55 = 140 cordes de rame.

Les fils de liage remis sur 2 lisses travaillent en taffetas par passée.

XI - Commentaires justifiant l'attribution :

On remarque aux extrémités de la ceinture des motifs de vases à bouquet qui sont renversés. Cette disposition de l'ornement est très caractéristique pour les ceintures russes et permet de les discerner parmi toute autre production textile.

CHP FS 2071

XII - Commentaires justifiant les conditions d'exécution :

Lyons 27.943

XIII - Autres exemplaires du même tissu :

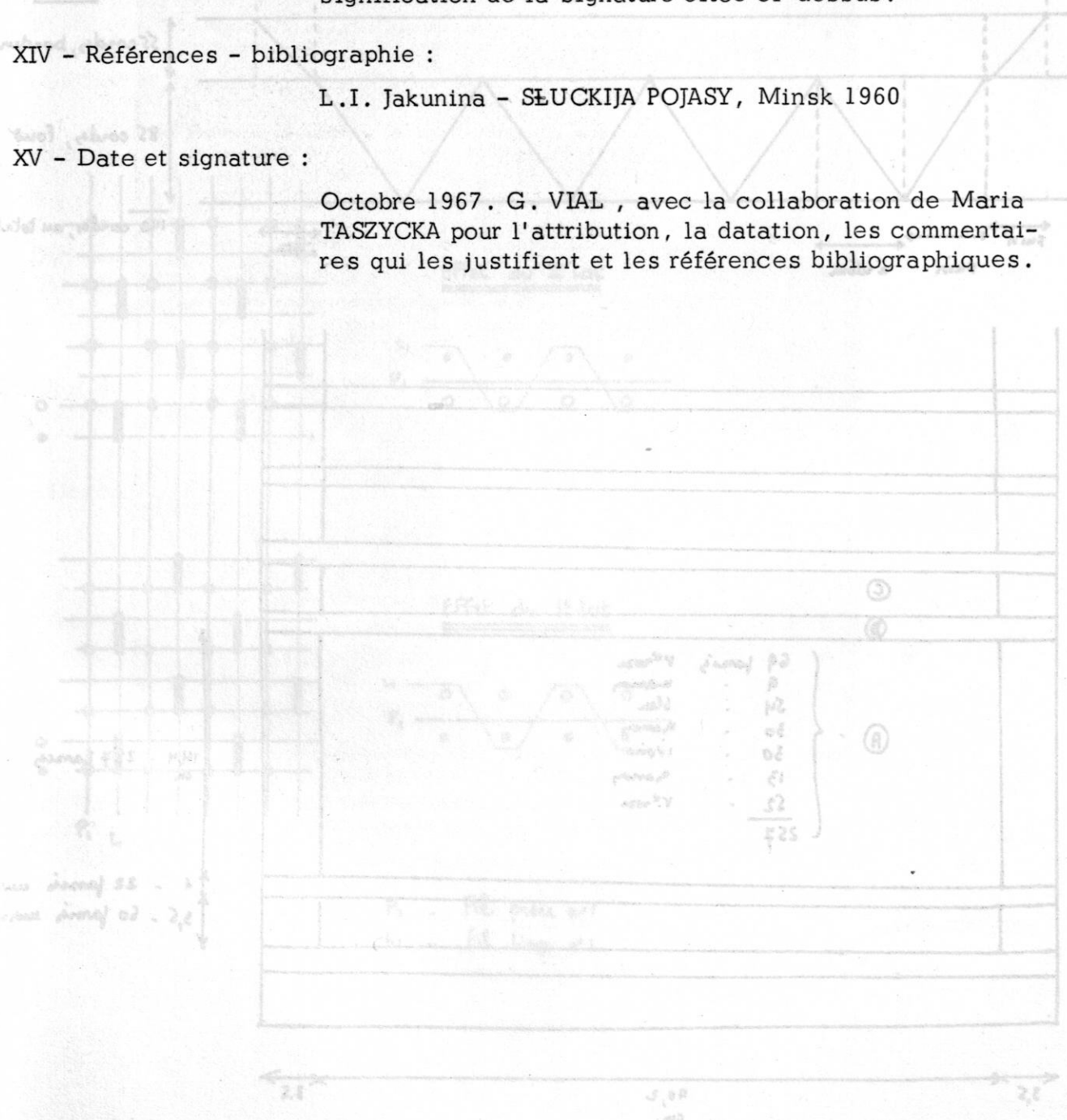
Motifs renversés de vases à bouquets identiques à ceux que présentent les bouts de la ceinture russe portant en lettres cyrilliques la signature I S (И С) au Musée National de Cracovie, n° Iv-T-2296. Madame JAKUNINA dans son livre sur des ceintures portées en Russie au XVIIIe et XIXe siècle n'explique pas la signification de la signature citée ci-dessus.

XIV - Références - bibliographie :

L.I. Jakunina - SŁUCKIJA POJASY, Minsk 1960

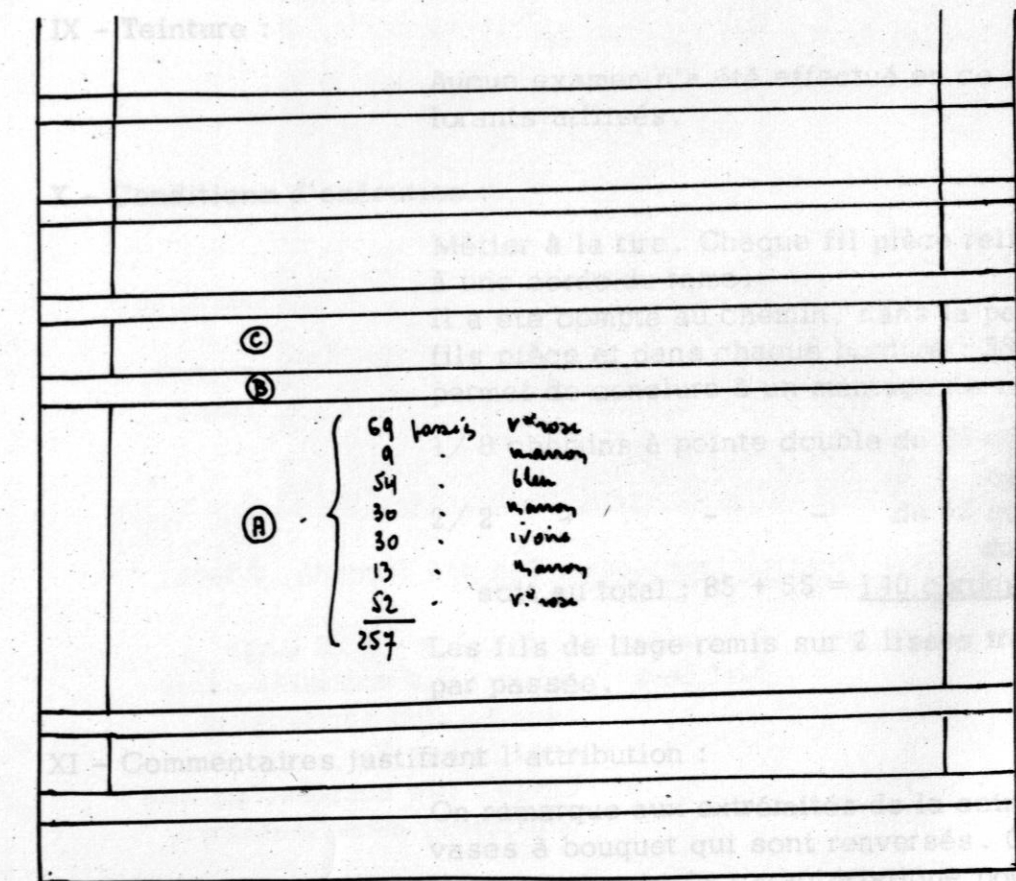
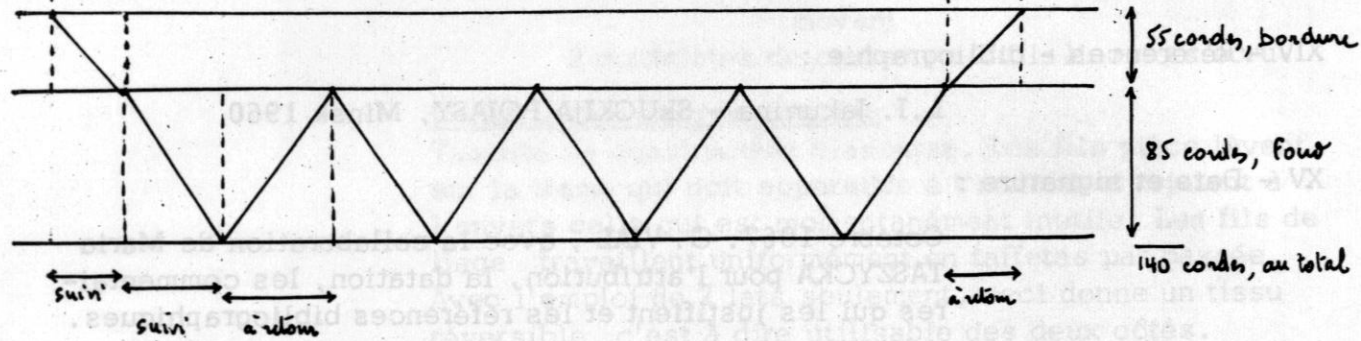
XV - Date et signature :

Octobre 1967. G. VIAL, avec la collaboration de Maria TASZYCKA pour l'attribution, la datation, les commentaires qui les justifient et les références bibliographiques.



Lyon. 27.943

XII - Commentaires justifiant les conditions d'exécution :
 XIII - Autres exemplaires du même tissu :
 XIV - Matériau :
 XV - Nature :



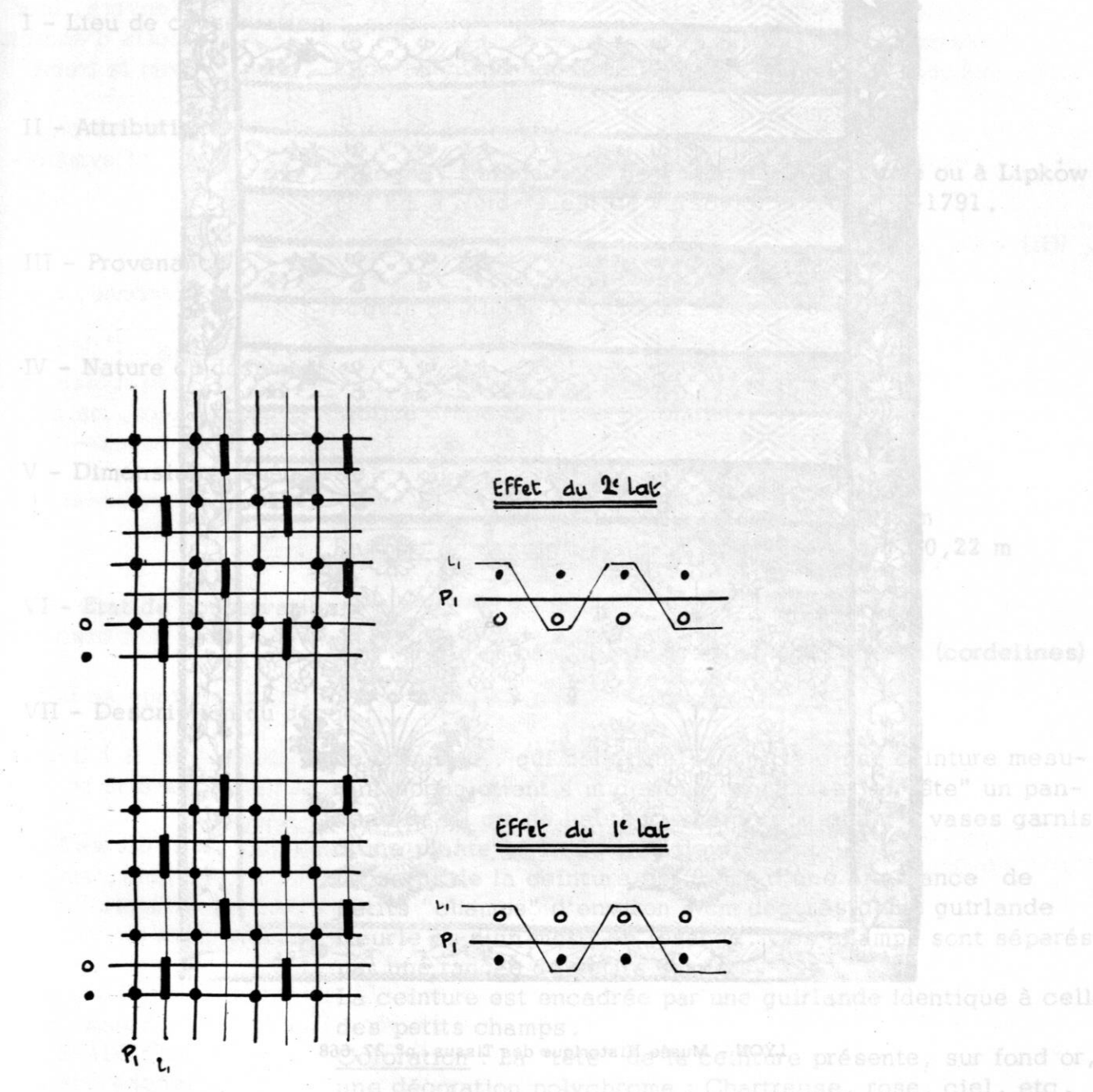
| | | |
|------------|------|--------|
| 69 | lans | rouge |
| 9 | | rouge |
| 54 | | bleu |
| 30 | | rouge |
| 30 | | ivoire |
| 13 | | rouge |
| 52 | | rouge |
| 257 | | |

14,4 - 257 lans
 cm

1 - 22 lans environ
 3,5 - 60 lans environ

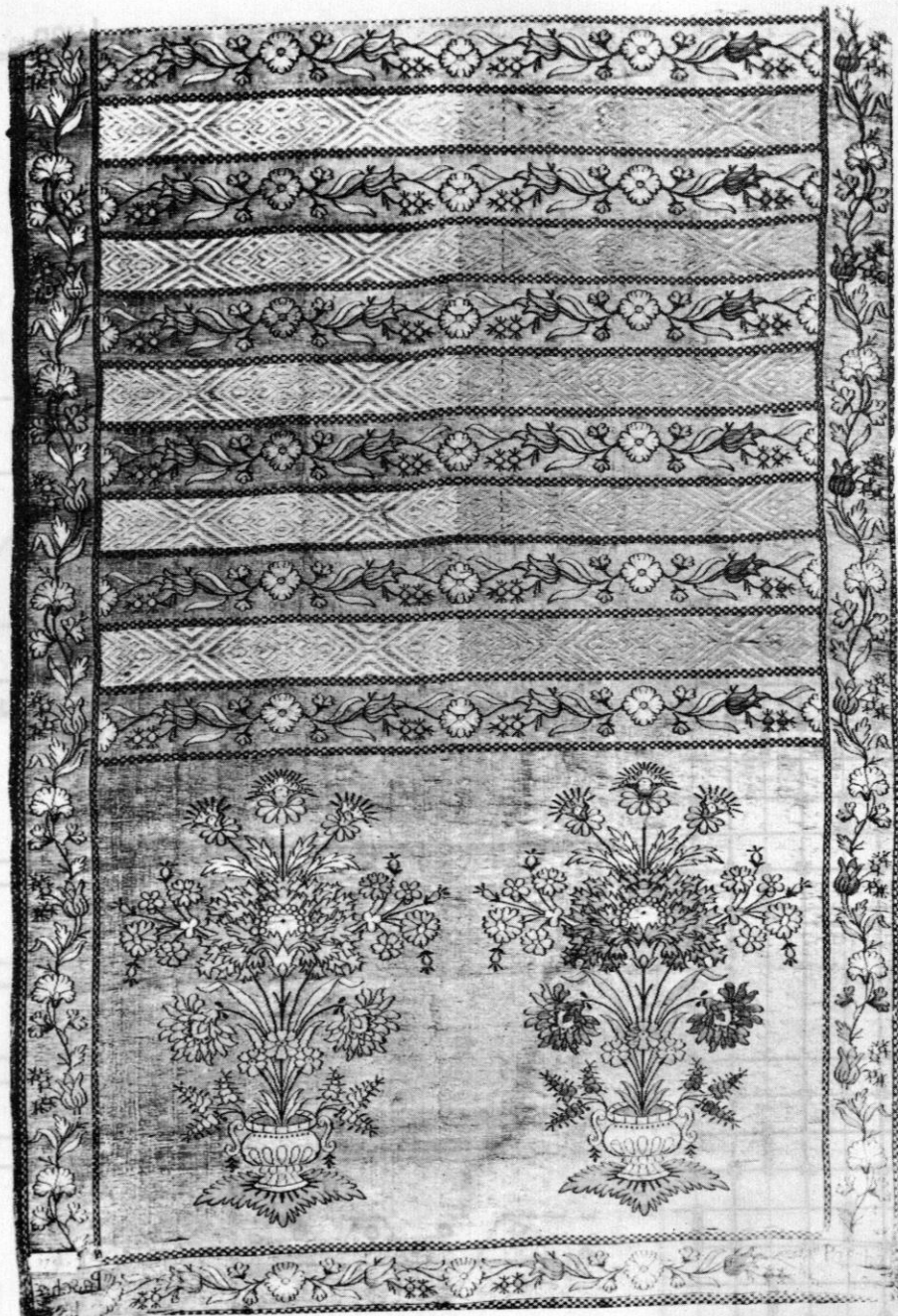
3,5 40,2 cm 3,5

Lyon 27.943



P₁ - Fil pièce n°1
 L₁ - Fil liage n°1

ENR.FS



LYON - Musée Historique des Tissus. n° 27.668

Dossier de recensement n° 2

I - Lieu de conservation :

Lyon - Musée des Tissus n° 27.668

II - Attribution :

Pologne, manufacture de Paschalis à Varsovie ou à Lipków (14 km à Nord-Ouest de Varsovie) entre 1788-1791.

III - Provenance :

Acquis de Kirkar Minassian - Paris 1905.

IV - Nature du document :

Moitié d'une ceinture polonaise.

V - Dimensions générales :

document : Hauteur : 1,98 m. Largeur : 0,45 m
Rapport de dessin : Haut.: incomplète ; larg.: 0,22 m

VI - Etat de conservation :

Bon - Fil d'or passablement élimé - 2 lisières (cordelines)

VII - Description du décor :

Le document, qui constitue la moitié d'une ceinture mesurant normalement 4 m de long, comporte "en tête" un panneau de 24 cm de hauteur environ contenant 2 vases garnis d'une plante stylisée très fleurie.

Le corps de la ceinture est formé d'une alternance de petits "champs" d'environ 3 cm décorés d'une guirlande fleurie ou d'un motif en losange. Ces champs sont séparés par une rangée de petits damiers.

La ceinture est encadrée par une guirlande identique à celle des petits champs.

Coloration : La "tête" de la ceinture présente, sur fond or, une décoration polychrome : Chartreuse, rose, ciel, etc. sertie noir.

Les champs décorés d'une guirlande et les bordures ont un décor rose, ciel, jaune et argent sur fond or.

Les champs décorés de losanges ont un fond rose ou crème (avec crochetage de ces deux coloris au milieu de la largeur) et le losange est uniformément en or. A noter que les deux coloris de fond : rose et crème ont, à l'envers, leur équivalent en ciel et chartreuse et que le coloris d'endroit et celui d'envers se crochètent ensemble avec la trame argent de la bordure latérale (voir schéma 1).
 Aux coins inférieurs, une signature : Paschalis, se présentant normalement lisible en bas et à droite et symétriquement en bas et à gauche.

VIII - Contexture :

Qualification technique : Taqueté façonné et broché, croché.

Châfnes : Proportions:3 fils pièce - 1 fil liage
 Matières :fils pièce : poil soie, rose et bleu
 mêlés de façon irrégulière, mais à certains endroits par 2 roses - 1 bleu
 fils liage : poil soie, vieux rose
 Réduction :56 fils pièce au centimètre
 Découpures :3 fils pièce

Trames : Proportion : 1 coup de chaque lat
 En se reportant au schéma n° 1 on peut distinguer :
 1°/ Les parties : A-B-C où le navetage se fait par :
 1 coup 1er lat : trame soie, noir, à 2 bouts
 1 coup 2e lat : trame filé or sur âme poil soie jaune
 x coups broché : trame soie, col. divers à x bouts ou filé argent, sur âme poil soie crème.
 Le 1er et le 2e lats passent dans toute la largeur.
 2°/ Les passages "E" où seuls le 1er et le 2e lats existent par : 1 coup 1er lat : noir
 1 coup 2e lat : filé or
 avec adjonction de trames de broché, dans les bordures adjacentes.

3°/ Les parties "D-B" où le navetage est différent suivant qu'il s'agit du centre -D- ou de la bordure -B-. Cette dernière conserve son rythme de navetage, comme il est décrit ci-dessus alors que, pour la partie centrale "D", on constate un navetage exécuté de la façon suivante :
 en D-I : 1 coup 1er lat (endroit) ivoire
 1 coup 2e lat (envers) chartreuse
 en D-2 : 1 coup 1er lat (endroit) rose
 1 coup 2e lat (envers) ciel
 avec pour les deux parties : 1 coup 3e lat : filé or.

A la jonction de D-I et D-2, il y a crochetage des 1er et 2e lats, comme indiqué en schéma n° 2, alors que le 3e lat est commun aux deux parties.

Aux jonctions de B avec D-I et D-2 il y a crochetage des 3 lats de la partie "D" avec les 2 lats de la partie "B" (voir schéma n°2 en haut et à droite).

Découpures : 1 coup de chaque lat (1 passée)

Réduction : 32 passées au cm environ

Construction interne du tissu :

Taqueté façonné de construction classique. Les fils pièce s'intercalent entre les trames de façon à laisser apparaître à l'endroit le coloris désiré et à rejeter l'autre (ou les autres) sur l'envers. Les fils de liage lient régulièrement en taffetas, à l'endroit, la trame qui apparaît.

A l'envers seuls le 1er et le 2e lats sont liés en taffetas par la même chaîne de liage. Les trames de broché flottent, à l'envers, sans liage entre les effets.

Seul l'effet "D" présente un effet de trame filé (3e lat) non lié à l'endroit. Cet effet repose sur un effet de taqueté du 1er lat (ivoire ou rose suivant qu'il s'agit de D-I ou D-2).

On peut donc dire que cet effet de taqueté se poursuit dans toute la largeur de "D", mais qu'il est recouvert, par endroits et suivant le décor, de la trame filé or, flottant sans liage.

Entre les effets qu'elle produit à l'endroit, cette trame de filé or flotte librement à l'envers.

Cordelines : 3 fils simples ou doubles, soie vert, retors, travaillent en taffetas par passée sur le 1er et le 2e lat seulement, c'est à dire en Gros de Tours sur les trames : noir et filé or.

IX - Teinture :

Aucun examen n'a été effectué en ce qui concerne les colorants utilisés.

X - Conditions d'exécution :

Métier à la Tire.

Les fils pièce reliés par 3 à chaque corde du rame.

Les fils de liage reliés individuellement à la même corde de rame que les fils pièce de la découpure et passés, en outre, sur les mailles simples de 2 lisses de levée, puis sous les mailles simples de 2 lisses en rabat (cf commentaire).

Il a été décompté : 72 fils de liage dans chaque bordure, 168 fils de liage dans chaque chemin central.

Comme il y a autant de découpures - donc autant de cordes de rame - que de fils de liage, on peut conclure à un montage de :

2 chemins à pointe double, de 72 cordes de rame pour les bordures
4 - - - - - , de 168 - - - - - pour le centre
soit : 240 cordes de rame au total.

Les lisses de liage en "levée" travaillent en Gros de Tours avec les deux premiers lats seulement.

Les lisses de liage "en rabat" travaillent en taffetas par passée, sauf sur la trame or de la partie "D" (cf. commentaires).

Les fils de cordeline sont remis sur les lisses de levée.

XI - Commentaires justifiant l'attribution :

La signature "Paschalis" aux coins inférieurs des extrémités de la ceinture, indique comme lieu de sa production une des manufactures fondées par un marchand des textiles orientaux, Paschalis. Cet émigré arménien a créé deux manufactures de ceintures, dont l'une en 1788 à Lipków et l'autre vers la même époque à Varsovie.

Fait gentilhomme par faveur de roi en 1791, Paschalis a commencé à cette époque à signer les ceintures sortant de ses manufactures avec ses armes : agneau pascal accompagné des lettres : P I (initiales de Paschalis Jakubowicz ; Jakubowicz étant le nom de famille accordé à Paschalis par le privilège royal). La ceinture analysée portant la signature "Paschalis" doit remonter à la première phase d'existence des manufactures de Paschalis, celle qui précédait son anoblissement.

D'après T. Mankowski - PASY POLSKIE, Krakow 1938, pp. 175-180 (cf. bibliographie).

XII - Commentaires se rapportant aux conditions d'exécution :

Les fils de liage ne peuvent être remis uniformément sur un corps de lisses travaillant en taffetas par passée puisque les trames de broché ne sont pas liées à l'envers. D'autre part, ils doivent être soulevés pour la formation des effets de trame ; il faut donc les relier à la même corde du rame que les fils pièce de la découpure.

Par ailleurs, la trame de filé or de la partie "D", flottant librement à l'endroit, ne peut être le même lat que la trame de filé formant l'effet de la bordure "B" puisque, dans cette dernière, les lisses de rabat la lient régulièrement en taffetas. Ces deux trames ont donc été passées au moyen de 2 lacs différents et, par suite, de 2 navettes différentes, ce qui rendait presque inévitable de les crocheter à l'endroit de leur rencontre. Ce crochetage se produit d'ailleurs toujours à l'envers d'un effet de trame noir qui encadre la bordure de petits damiers, ce qui en assure la dissimulation.

Le crochetage qui se produit à l'intersection de D-I et D-2 a une autre raison : l'effet de trame filé or, flotté, reposant sur le même taqueté que celui du fond, la production de ce taqueté ne demandait aucune "sélection" par lacs mais seulement la levée "Masse" des fils pièce, donc de toutes les cordes de rame sur le 1er lat. Seul le coup de filé or demandait un lacs par passée. Le changement de coloris désiré au centre de la ceinture, exigeait donc un changement de navette et le crochetage était la façon la plus simple de l'obtenir.

On aurait pu évidemment obtenir ce changement de coloris en faisant apparaître à l'endroit de "D-2" la trame qui se trouve à l'envers de "D-I", mais ceci aurait été un peu plus compliqué pour la sélection, tout en offrant, par contre,

une simplification en ce qui concerne le nombre de navettes : 2 au lieu de 4 pour les 1er et 2e lats.

De toute façon, l'armure taqueté exige l'existence de 2 lats : un à l'endroit et un à l'envers. On peut alors penser à un effet voulu de "reversible" bien qu'à notre avis, l'envers de cette ceinture puisse difficilement être considéré comme "portable" à cause de la présence des flottés de trame de broché entre les effets.

L'observation de nombreuses photos de ceintures nous fait plutôt penser à une simplification d'exécution. On peut penser que le rame était composé de façon à pouvoir changer facilement - et sans adjonction d'un grand nombre de lacs - les petits motifs qui alternent avec celui qui rappelle la bordure verticale. Ce changement était à opérer uniquement sur les cordes de rame correspondant à la partie centrale et, dans le cas qui nous occupe ici, si l'on élimine les coups du 1er et du 2e lats qui ne donnaient pas lieu à tirage de lacs (pour D) et si l'on considère que le motif en losange est symétrique (symétrie axée sens trame) on constate qu'il suffisait de 34 lats pour produire cet effet de losange.

Le travail du tisseur lui-même n'était pas compliqué, puisque les lisses ne sont pas actionnées sur cette trame, ni pour le liage d'endroit, ni pour celui d'envers.

Cette hypothèse pourrait être confirmée par l'étude technique des nombreuses ceintures qui sont illustrées dans l'ouvrage cité en référence (1) et dont un grand nombre présente, soit un motif symétrique du même genre, soit, tout simplement, une partie unie, traitée en bicolore avec crochetage central.

XIII - Autres exemplaires du même tissu :

Sans qu'il s'agisse d'un décor identique, on peut relever quelques rapprochements dans le détail des motifs et du vase avec les ceintures reproduites dans les 3 ouvrages cités en référence au paragraphe suivant :

Partie du Bas (tête) : Vase et support du vase pratiquement identiques et motif floral très ressemblant dans la figure 40 page 77 de l'ouvrage n°(1).

Même vase dans la figure 47 (pièce 54) de l'ouvrage n°(2) Motif de guirlande figurant dans notre pièce en "C", présentant une grande similitude avec celui de la figure 195, page 492, de l'ouvrage (3).

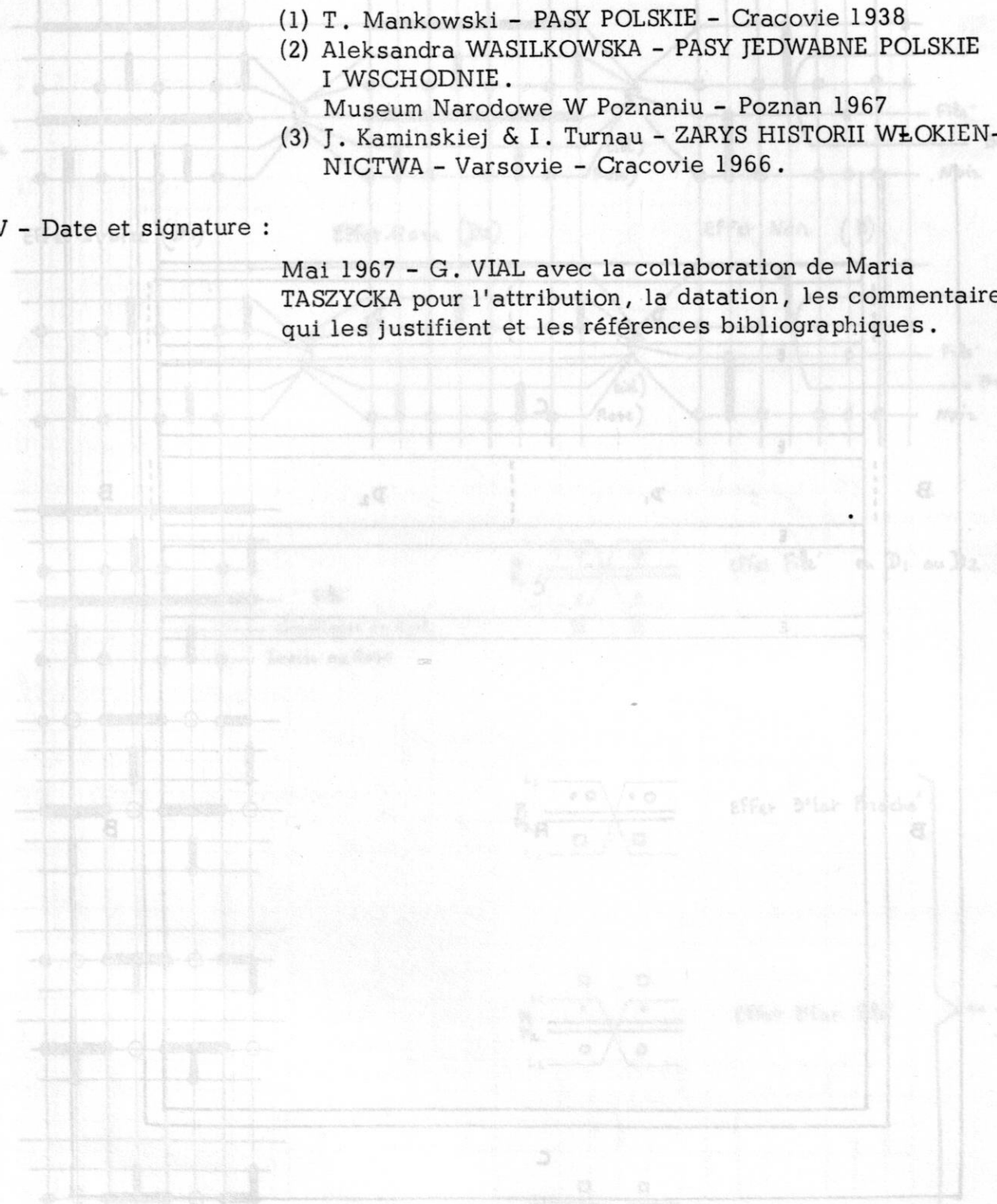
A noter que cette dernière ceinture porte également la signature "Paschalis".

XIV - Références - Bibliographie :

- (1) T. Mankowski - PASY POLSKIE - Cracovie 1938
- (2) Aleksandra WASILKOWSKA - PASY JEDWABNE POLSKIE I WSCHODNIE. Museum Narodowe W Poznaniu - Poznan 1967
- (3) J. Kaminskiej & I. Turnau - ZARYS HISTORII WŁOKIEN-NICTWA - Varsovie - Cracovie 1966.

XV - Date et signature :

Mai 1967 - G. VIAL avec la collaboration de Maria TASZYCKA pour l'attribution, la datation, les commentaires qui les justifient et les références bibliographiques.



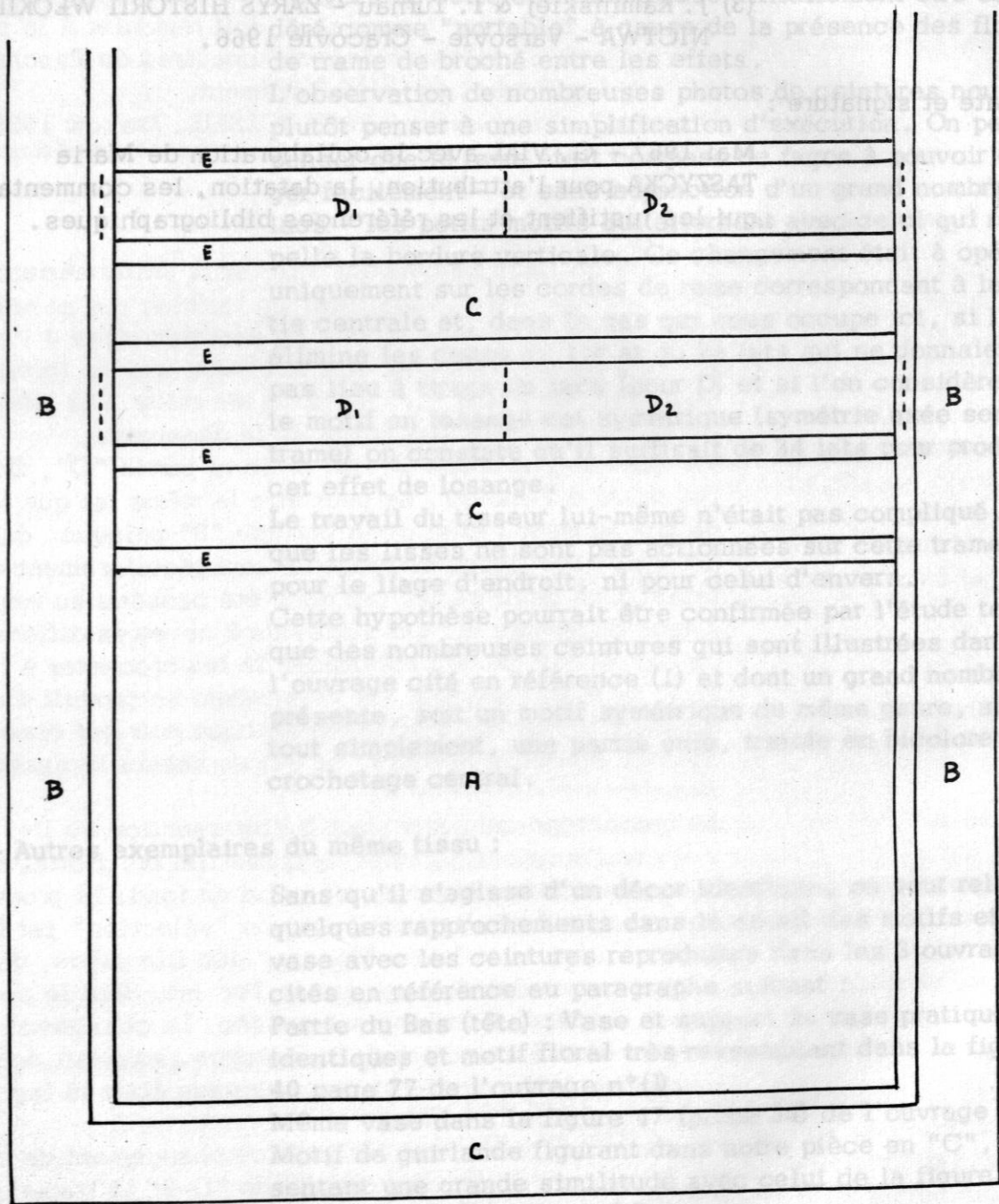
Exécution en lisse à la main
 Exécution en lisse à la machine
 Exécution en lisse à la machine
 Exécution en lisse à la machine

Lyon 27.668

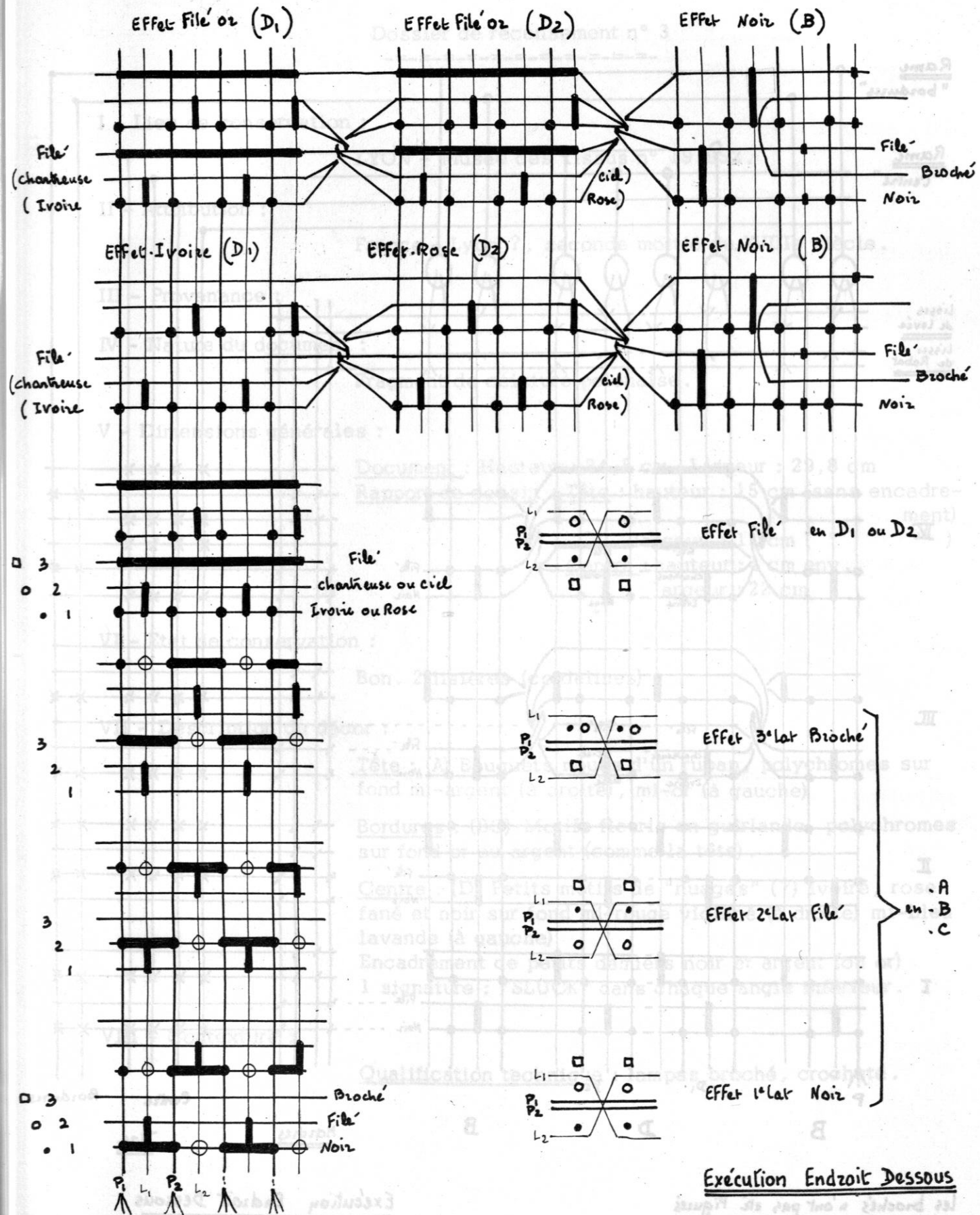
Schéma n° 1

Lyon 27.668

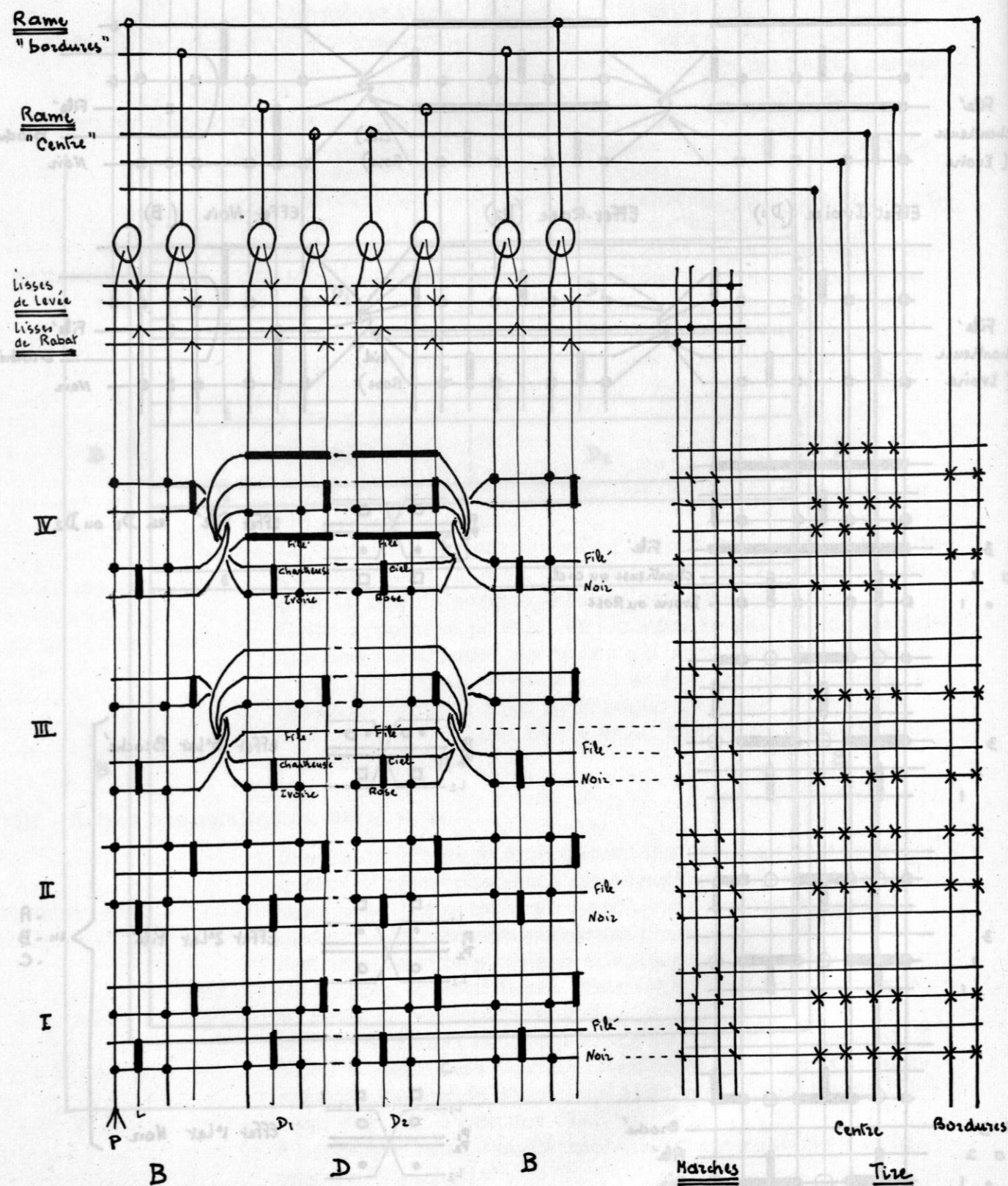
Schéma n° 2



- les pointillés indiquent les points de crochetaje des trames : en B-D₁ et B-D₂ : toutes les trames
 : en D₁-D₂ : une partie des trames



Exécution Endroit Dessous



Les brochés n'ont pas été figurés.

Exécution Endroit Dessous

Dossier de recensement n° 3

I - Lieu de conservation :

LYON - Musée des Tissus n° 19.952.

II - Attribution :

France - Lyon ?, seconde moitié du XVIIIe siècle.

III - Provenance :

IV - Nature du document :

Fragment de ceinture polonaise.

V - Dimensions générales :

Document : Hauteur : 34,5 cm. Largeur : 29,8 cm
Rapport de dessin : Tête : hauteur : 15 cm (sans encadrement)
 largeur : 11 cm (" ")
Centre : hauteur : 4 cm env.
 largeur : 22 cm

VI - Etat de conservation :

Bon. 2 lisières (cordelines)

VII - Description du décor :

Tête : (A) Bouquets noués d'un ruban, polychromes sur fond mi-argent (à droite), mi-or (à gauche)

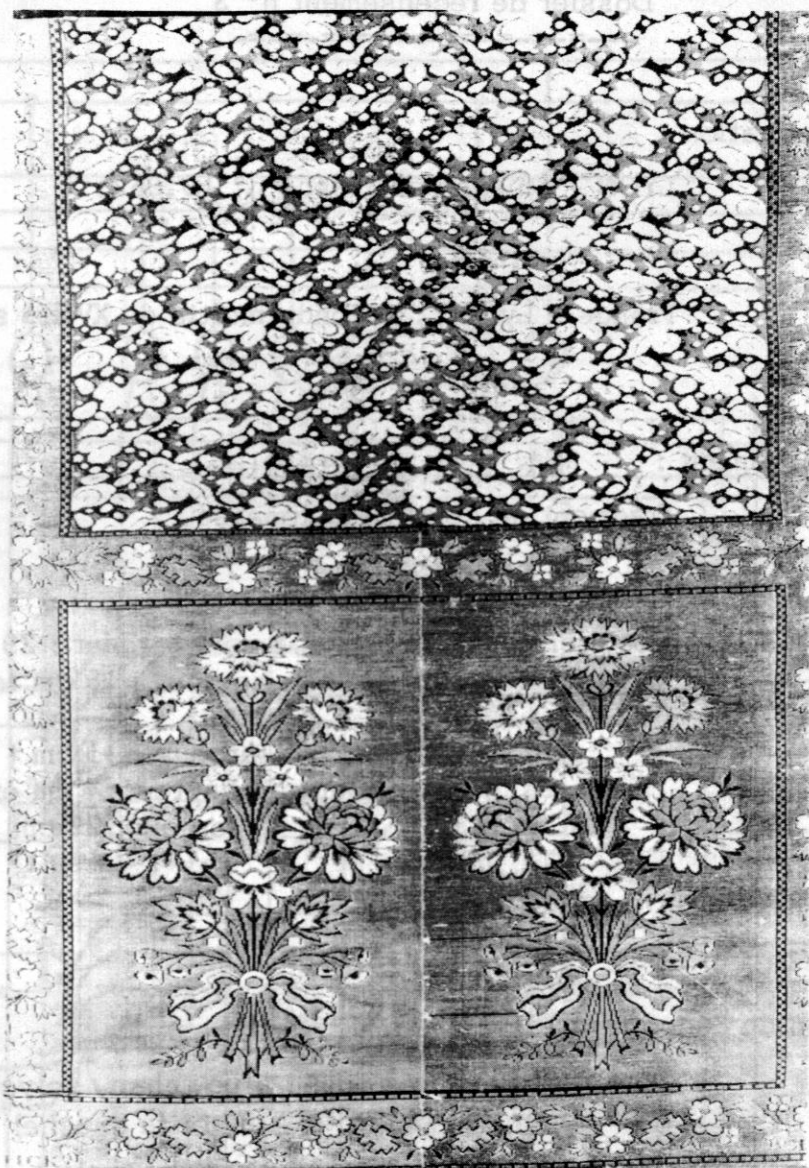
Bordures : (BC) Motifs fleuris en guirlande, polychromes sur fond or ou argent (comme la tête).

Centre : (D) Petits motifs de "nuages" (?) ivoire, rose fané et noir sur fond mi-rouge violacé (à droite) mi-bleu lavande (à gauche)

Encadrement de petits damiers noir et argent (ou or)
1 signature : "SLUCK" dans chaque angle inférieur.

VIII - Contexture :

Qualification technique : lampas broché, crocheté.



LYON - Musée Historique des Tissus . n° 19.952

Chaînes : Proportions : 3 fils pièce
1 fil liage

Matières : Pièce : fils doubles organsin (?)
soie, cuit, noir.
liage : fils simples organsin (?)
soie, cuit, noir.

Découpures : 3 fils pièce.

Réduction : 17,4 fils liage au cm.
(256 fils comptés en 14,7 cm)
soit : 52 fils pièce au cm environ.

Trames : Proportions : 1 coup de chaque lat

Matières : 1er lat : noir - 1 bout de trame soie,
cuit.

2e lat : filé argent ou or, sur âme
soie, coloris ivoire.

- - : soie, trame x bouts, rose
ou ivoire.

3e lat : soie, trame x bouts, rouge
ou bleu.

Brochés : coloris divers : ciel,
chartreuse, vieux rose.

Découpures : 1 passée (1 coup de chaque lat)

Réduction : 32-34 passées au cm.

Construction interne du tissu :

1°/ **Tête et bordures (A B C)** : effet de taffetas noir, produit par les fils pièce et la trame 1er lat. A l'envers la trame 2e lat, filé argent ou or, se trouve liée en taffetas par les fils de liage qui ont, au préalable, travaillé en taffetas même pas, sur le coup de 1er lat (coup de fond). On trouve également, à l'envers, des passages avec trame de broché, lorsque celle-ci flotte entre deux motifs très rapprochés. (tracé-schéma 2).
Effet de trame filé or (ou argent), liée régulièrement en taffetas par les fils de liage, qui ont, au préalable, fait taffetas sur le coup de fond précédent. Sur ce coup de fond, les fils pièce travaillent en taffetas comme dans l'effet précédent.

On trouve également, à l'envers, des passages avec flottés de trame de broché (cf. ci-dessus).

Effet de trame de broché, coloris divers, liée régulièrement en taffetas par les fils de liage. Cet effet repose sur le taffetas noir : fils pièce et coups de fond et, à l'envers, se trouve la trame filé or (ou argent) régulièrement liée par les fils de liage.

2°/ Partie centrale (D) : effet de taffetas noir, comme décrit ci-dessus, mais à l'envers duquel se trouvent 2 trames : 2e et 3e lats, liées régulièrement en taffetas par passée par les fils de liage.

Effet de trame 2e lat : (rose ou ivoire suivant la demi-largeur considérée) reposant sur le taffetas noir (fils pièce et coups 1er lat) décrit ci-dessus. A l'envers se trouve la trame 3e lat, liée en taffetas par passée par les fils de liage.

3°/ Effet de trame 3e lat : (rouge violacé ou bleu lavande suivant la demi-largeur considérée) et de même construction que l'effet précédent, le 2e lat se trouvant à l'envers.

Cordelines : 3 fils retors soie (le fil extérieur : double) travaillant en Gros de Tours avec le 1er et le 2e lat.

IX - Teinture :

Aucun examen n'a été effectué en ce qui concerne les colorants utilisés.

X - Conditions d'exécution :

Métier à la tire. Montage de Lampas classique.

Les fils pièce reliés par 3 à chaque corde du rame, sont ensuite passés individuellement sur les mailles de 4 lisses en levée, pour la production du taffetas avec le 1er lat.

Les fils de liage, passés dans le même maillon que la découpe précédente, sont ensuite remis sur les mailles de 2 lisses en levée (pour le liage d'envers) puis sous celles de 2 lisses "en rabat" (pour le liage d'endroit).

Les lisses pièce travaillent en taffetas sur le coup de 1er lat seul, l'effet de taffetas noir ne nécessitant le tirage d'aucun lacs. Les lacs sont tirés seulement pour la production des effets de trame 2e, 3e lats et brochés.

Les lisses de levée liage, travaillent en taffetas même pas sur les 1er, 2e et 3e lats et demeurent en fond sur les coups de broché. Les lisses de rabat liage, travaillent en taffetas même pas sur tous les coups de la passée, broché compris, puisque toutes les trames sont liées en taffetas à l'endroit.

Il a été décompté 256 découpures au chemin, qui comporte la 1/2 largeur (bordures comprises), puisque le tissu ne présente qu'un seul axe de symétrie (voir partie centrale et bordure du bas).

On conclut donc à un montage de :

2 chemins à pointe de 256 cordes de rame (pointe double). Cordelines remises sur les lisses de liage (en levée).

Crochetage

On rencontre un crochetage des trames :

1/ à la jonction des bordures et de la partie centrale. La trame 1er lat, noir, est commune aux deux parties du tissu, mais il y a crochetage entre le 2e et 3e lat de la partie centrale d'une part et la trame de filé or (ou argent) d'autre part.

2/ au centre de la ceinture et sur toute la hauteur on trouve que :

a/ dans la "tête" et les deux petites bordures transversales il y a crochetage entre la trame argent de la demi-largeur de droite et la trame or de la demi-largeur de gauche.

b/ dans la partie centrale, il y a crochetage entre les différents coloris des deux demi-largeurs de la ceinture : rose et bleu lavande à gauche, ivoire et rouge violacé à droite.

Ce crochetage central était destiné à permettre une double utilisation de la ceinture qui était portée pliée en son milieu et pouvait donc présenter de ce fait, deux colorations tout à fait différentes.

XI - Commentaires justifiant l'attribution :

1/ Le fragment examiné est tissé en lampas broché ce qui le relie aux deux groupes énigmatiques de ceinture d'origine étrangère, qui portent : l'un la signature P I, l'autre celle de $\pi \omega$. A notre connaissance, la technique du lampas n'a jamais été pratiquée dans les manufactures polonaises.

2/ Le spécimen en question porte la signature "SŁUCK", mais l'analyse de son ornement ne permet pas de le considérer comme un produit de cette manufacture :

a/ les ceintures de Słuck sont toujours partagées en rayures transversales, tandis que le fragment analysé n'a aucune rayure - il est par contre parsemé d'un ornement abstrait où l'inspiration d'Extrême-

Orient est à peine visible à travers la stylisation occidentale. La manière de couvrir le fond de ceinture avec l'ornement semé est très fréquente dans les ceintures P I et $\mu \omega$.

b/les motifs de bouquet à cocarde qui remplissent l'extrémité du fragment ne figurent jamais sur les ceintures de Słuck. Le penchant au naturalisme de ces motifs, leur dessin aux lignes nuancées, les rendent conformes à l'ornement des ceintures P I et $\mu \omega$.

Conclusion : il semble être bien évident que le spécimen analysé ne peut être compté parmi les produits de la manufacture de Słuck. Sa technique et son ornement le relie aux ceintures P I et $\mu \omega$, attribuées aux manufactures ou ateliers français. Cela permet de faire l'hypothèse de la provenance française du spécimen en question. On ne peut pourtant décider pour quelle raison le producteur français s'est servi de la signature de Słuck.

XII - Commentaires justifiant les conditions d'exécution :

XIII - Autres exemples du même tissu :

L'ornement semé est presque identique à celui figurant sur la ceinture N° IV-T-2443 au Musée National de Cracovie. Cette ceinture est tissée en lampas broché ; elle ne porte aucune signature.

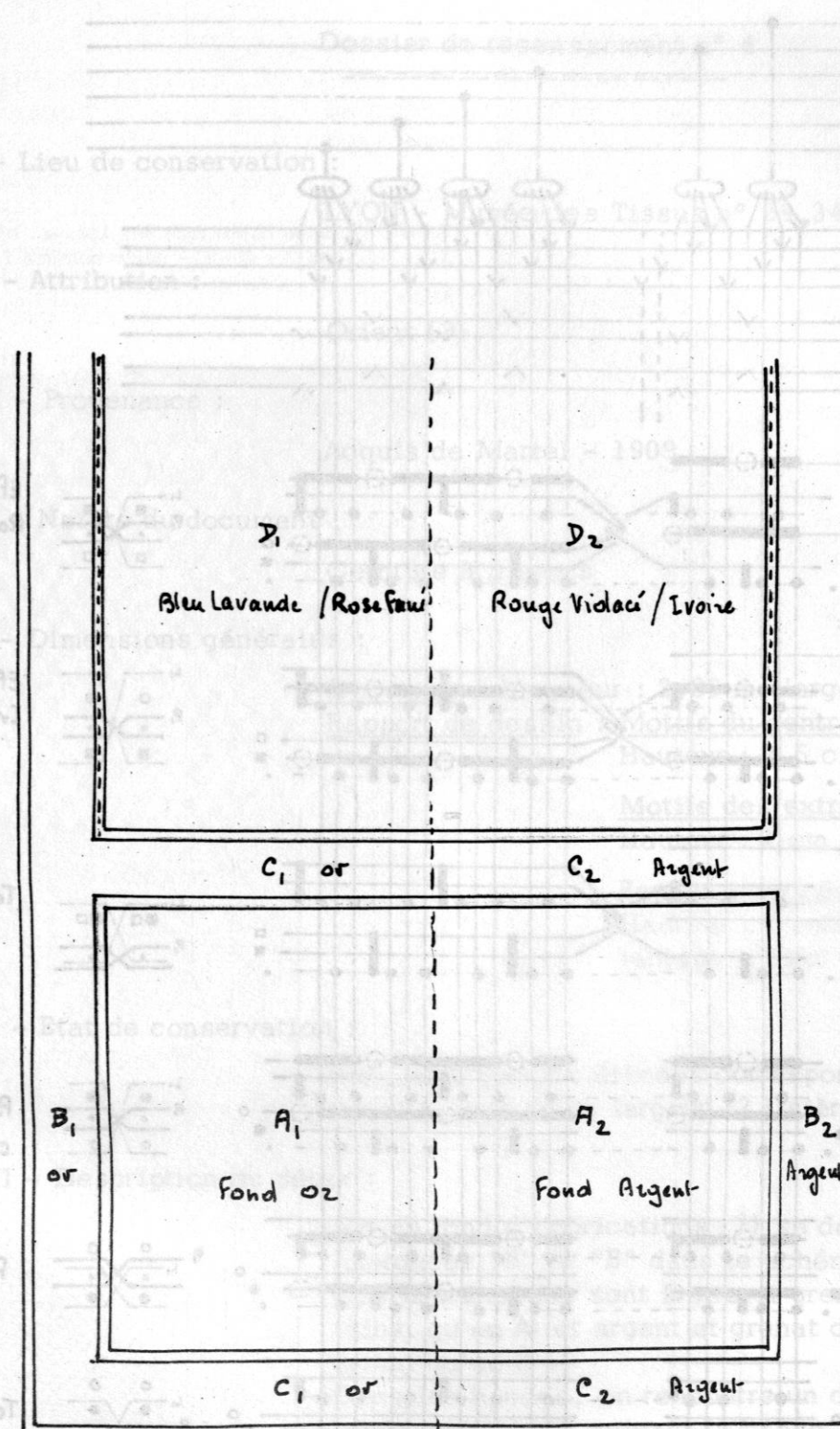
XIV - Références - bibliographie :

- (1) T. Kruszynski - OSTATNIE WYNIKI BADAN NAD PASAMI POLSKIMI Krakow 1939.
- (2) T. Mankowski - PASY POLSKIE, Krakow 1938.
- (3) M. Rychlewska - PERSJARSTWO / ZARIS HISTORII, WŁOKIENNICHTWA NA ZIEMIACH POLSKICH DO KONCA XVIII WIEKU, Wrocław 1966.

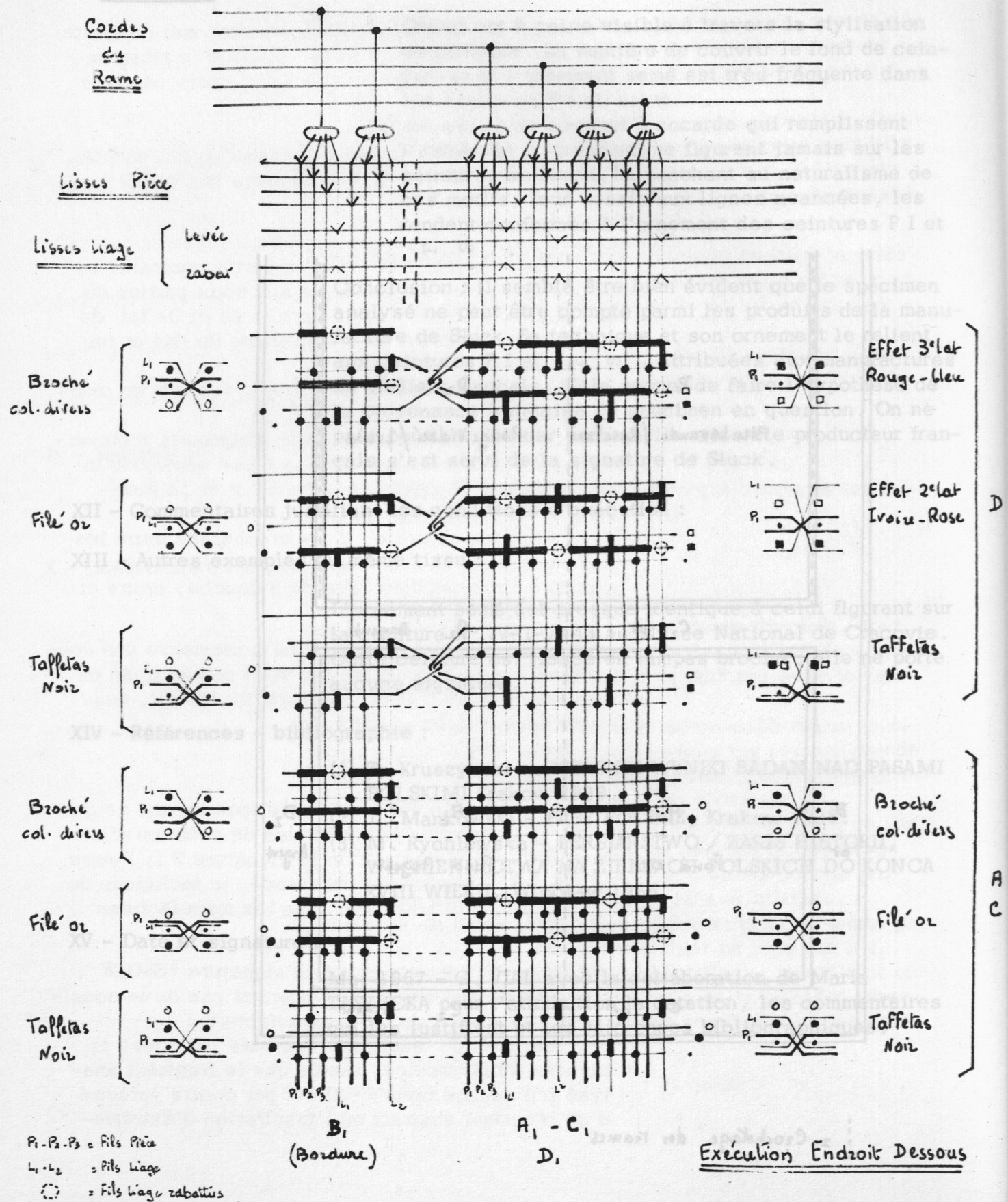
XV - Date et signature :

Mai 1967 - G. VIAL avec la collaboration de Maria TASZYCKA pour l'attribution la datation, les commentaires qui les justifient et les références bibliographiques.

Schéma n° 1



--- = Crochetage des trames



Dossier de recensement n° 4
 =====

I - Lieu de conservation :

LYON - Musée des Tissus n° 29.341

II - Attribution :

Orient (?)

III - Provenance :

Acquis de Martel - 1909

IV - Nature du document :

Ceinture à franges

V - Dimensions générales :

Document : longueur : 2,80 m, largeur : 0,32 m

Rapport de dessin : Motifs du centre (parties C-D)
 Hauteur : 2,5 cm, Largeur : 1,6 cm

Motifs des extrémités : (parties A-F)
 Hauteur : 1 cm, largeur : 0,9 cm

Bandes intermédiaires : (B-E)
 Hauteur : 1 seul rapport dans la bande
 largeur : 8 cm

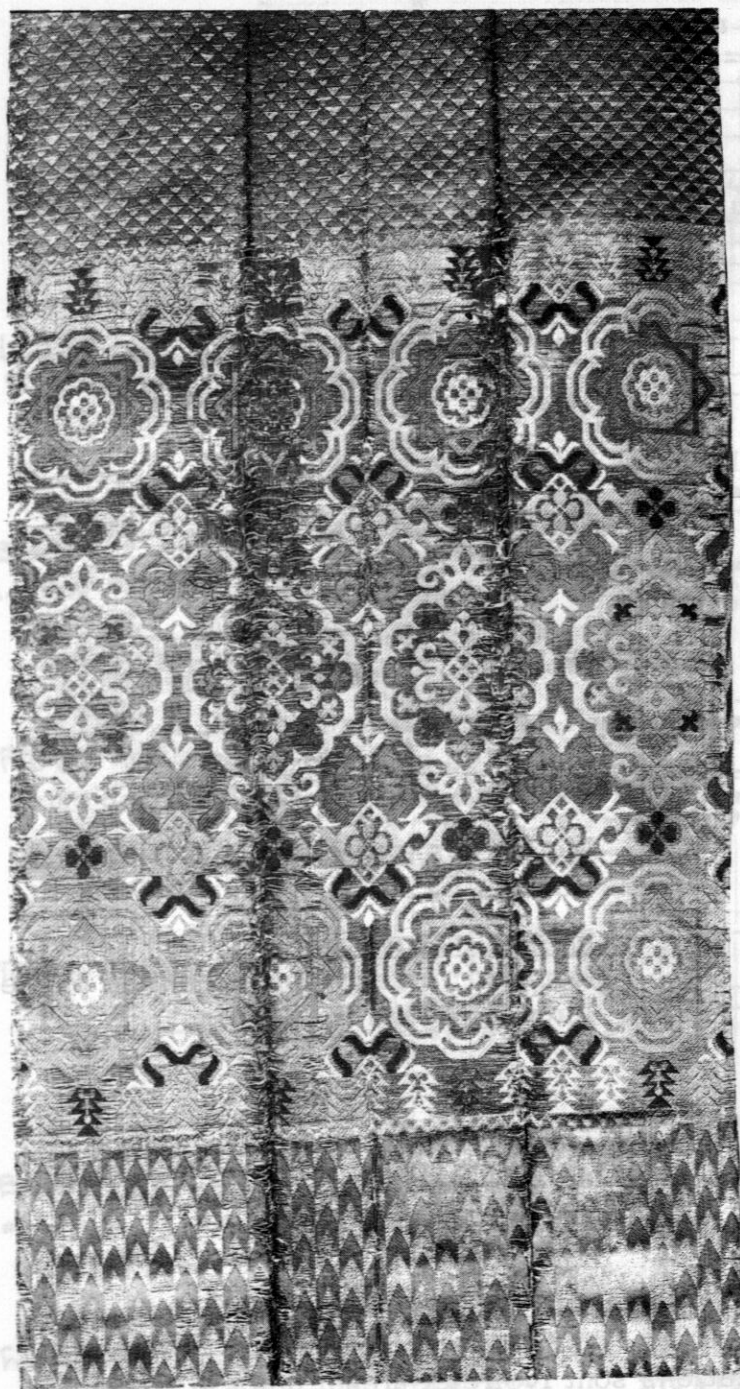
VI - Etat de conservation :

Bon, sauf parties élimées correspondant à un pliage en 3 dans le sens de la largeur. 2 lisières.

VII - Description du décor :

Sur un fond d'imbrications (?) se détachent deux bandes (marquées "B" et "E" dans le schéma n° 1) Ces imbrications sont ivoire et grenat dans la partie "C" (ainsi qu'en A) et argent et grenat dans le partie "D" (ainsi qu'en F).

Dans les bandes, on rencontre un décor d'octogones polylobés contenant, suivant la bande, une étoile à 8 branches garnie elle-même d'un motif à 8 lobes, ou un motif à 8 pointes dérivé des entrelacs musulmans, chaque pointe étant elle-même occupée par une minuscule fleur de Lys.



LYON - Musée Historique des Tissus. n° 29.341
Cote A - B - C - selon schéma 1



LYON - Musée Historique des Tissus. n° 29.341
Détail bande E - selon schéma 1

Dans ce dernier cas, deux des lobes se terminent en fleuron.

La coloration de ces bandes est très variée : beige, marron, bleu, vert, orangé, prune, etc. sur un fond argent.

A chaque extrémité de la ceinture des franges sont produites par un tressage des fils de chaîne, qui, changeant de couleur au milieu de la longueur de la ceinture, sont ivoire d'un côté et grenat de l'autre.

VIII - Contexture :

A/ Eléments généraux :

Qualification technique : Deux techniques différentes, dérivant d'ailleurs l'une de l'autre, se partagent cette ceinture. Les imbrications du fond sont en "lampas" et les bandes polychromes en "samit façonné" (voir schéma n° 1). Les parties de "lampas" diffèrent d'ailleurs entre elles, suivant qu'elles comportent ou non une trame métallique. Ceci nous a amenés à subdiviser le paragraphe "trame" en 3 parties - en ce qui concerne la proportion des trames et les matières - soit : Lampas - Lampas accompagné - Samit façonné.

Qualification technique d'ensemble :

Lampas à bandes de samit façonné.

Chaînes : Proportions : 3 fils pièce
1 fil liage

Matières : Pièce : fils doubles, poil soie "Z" ivoire en "A-B-C" et prune en "D-E-F" (cf. Commentaires au paragraphe IX).

Liage : fils simples, poil soie rouge "Z"

Découpures : 3 fils pièce

Réduction : 54 fils pièce (doubles) au cm.

Trames :

1°/ Partie "Lampas" (A et C)

Proportions : 1 coup fond : trame soie, x bouts, coloris ivoire et 1 couplancé: trame soie, x bouts, coloris prune

matières

2°/ Partie "Lampas accompagné" (D et F)

Proportions : 1 coup fond : trame soie, x bouts, coloris
et prune
matières 1 couplancé: trame filé argent (?) "S" monté
sur une âme poil soie paille,
torsion S
1 coup accompagnement : trame 1 bout soie,
coloris orangé clair.

3°/ Partie "Samit façonné" (B et E)

Proportions : 1 coup de chaque trame : 5 lats, lattés-soit:
et
matières 1er lat : filé argent, "S" sur âme poil soie,
ivoire
2e lat : accompagnement du filé : soie, vieux
rose
3e lat : soie à x bouts, coloris orangé
4e lat : soie à x bouts, coloris divers:vert,
ciel, etc
5e lat : soie à x bouts, coloris divers :
grenat, etc.

Découpures : 1 passée dans tous les cas (samit ou lampas)

Réduction : 17-18 passées au cm/dans tous les cas.

Construction interne du tissu :

1°/ Lampas : Fond : Sergé de 2 lie 1 chaîne par les fils
pièces et les coups de fond. A l'envers, la trame de lancé,
et la trame d'accompagnement dans les parties où elle existe,
se trouve liée en sergé de 2 lie 1 chaîne par la chaîne de
liage qui a, au préalable, fait 2 lie 1 même pas, sur le
coup de fond correspondant de la passée.

Décor : Effet de trame lancée, liée régulièrement en sergé
de 2 lie 1 par les fils de liage. Cet effet repose sur du
sergé de 2 lie 1 chaîne, fils pièce et coups de fond (comme
dans le fond).

La trame d'accompagnement, quand elle existe, est liée de
la même manière que la trame de lancé.

2°/ Samit façonné : Construction classique : les fils pièce
séparent les diverses trames en laissant apparaître à l'en-
droit celle qui est désirée et en rejetant à l'envers les tra-
mes momentanément inutiles. Les fils de liage croisent
uniformément en sergé de 2 lie 1 lourd par passée.

Le fond, comme le décor, sont donc formés d'effets d'ar-
mure sergé 2 lie 1 trame, liés par les fils de liage. Il existe
4 effets différents, le 2e lat étant une trame d'accompagnement
qui joue le même rôle que le filé argent (voir schéma des
effets n° 4).

Lisières : Composées de 3 fils retors de diverses couleurs
qui travaillent en sergé de 2 lie 1 lourd par passée (com-
me la chaîne de liage).

IX - Teinture :

Les fils de la chaîne pièce ont été teints différemment sur
la moitié de la longueur de la ceinture (cf. schéma n° 1).
Cette différence de coloration, qui n'est pas délimitée de
façon parfaite, coïncide pratiquement avec le changement
de trame lancée.

Elle a certainement été obtenue par teinture localisée,
soit par attachage de la partie à réserver - principe Ikat -
soit encore par trempage des écheveaux devant former la
chaîne par la suite, par 1/2 dans un bain ivoire, puis par
1/2 dans un bain prune.

X - Conditions d'exécution :

Métier à la tire.

Les fils pièce reliés par 3 à chaque corde du rame et pas-
sés ensuite sur les mailles de 3 lisses de levée.

Les fils de liage passés uniquement sur les mailles de 3
lisses qui travaillent en sergé de 2 lie 1 lourd par passée
(figurées ainsi sur le schéma n° 5) mais qui pourraient
tout aussi bien être appareillées à hauteur de marcheure et
actionnées "en rabat".

Il a été décompté, au chemin, 72 découpures de 3 fils
pièce, ce qui permet de conclure à un montage de :
- 8 chemins de 72 cordes de rame, à pointe double -

Le motif de fond débute sur les côtés, par une demi-imbrication
comportant 8 découpures, continue par 4 imbrications
de chacune 14 découpures et se termine par une demi-imbrication
de 8 découpures, ce qui donne bien un total de :
8 + (4 x 14) + 8 = 72 découpures.

L'axe de symétrie des motifs composant les bandes de
samit, coïncide exactement avec l'axe de symétrie du mo-
tif d'imbrication qui comporte 16 découpures.

Il est à remarquer que le nombre de découpures chaîne au
cm est le même que le nombre de découpures trame, soit :
18 environ, ce qui permet de penser que le dessin d'origine
a été représenté sur du papier "de mise en carte" carré.

XI - Commentaires se rapportant à l'attribution :

XII - Commentaires concernant les conditions d'exécution :

La juxtaposition des deux techniques de lampas et samit est particulièrement intéressante. Elle se rencontre sur d'autres pièces hispano-mauresques, que nous avons eu l'occasion d'étudier au Musée des Tissus de Lyon, et serait à repérer tout particulièrement sur d'autres documents. Elle conduit à faire disparaître totalement dans les bandes de samit, les coloris de la chaîne pièce : ivoire à une extrémité et grenat à l'autre extrémité. Ceci étant obtenu au prix de l'adjonction d'un lacs par passée : celui qui produit l'effet de trame du fond.

Comme le montre le schéma n° 5, dans la partie "Lampas", sur le coup de fond, seules les lisses sont actionnées ; la "tire" n'intervient que sur le coup de lancé. Ceci constitue une économie de 50% de lacs par rapport au même décor exécuté en "samit".

Il n'a été représenté qu'un seul effet de trame dans la partie "samit", mais il est bien évident que chaque effet de trame donne lieu au tirage d'un lacs. L'effet représenté est le fond argent accompagné, comme c'est souvent le cas, d'une trame vieux rose, destinée à combler les intervalles existant entre les trames de filé argent et à refléter en quelque sorte l'effet métal.

Dans nos tracés, nous avons représenté "théoriquement" le passage de cette trame par un lacs spécial- ceci à titre de démonstration- mais il est probable que le même lacs servait à passer le filé et son accompagnement puisque les deux trames faisaient "effet" aux mêmes emplacements.

On remarque néanmoins, dans certains documents, des passages où manifestement il manque la trame d'accompagnement, ce qui n'a pu se produire que par une absence de tirage d'un lacs lorsque ceci advient sur plusieurs passées et sur une partie de la largeur du rapport seulement.

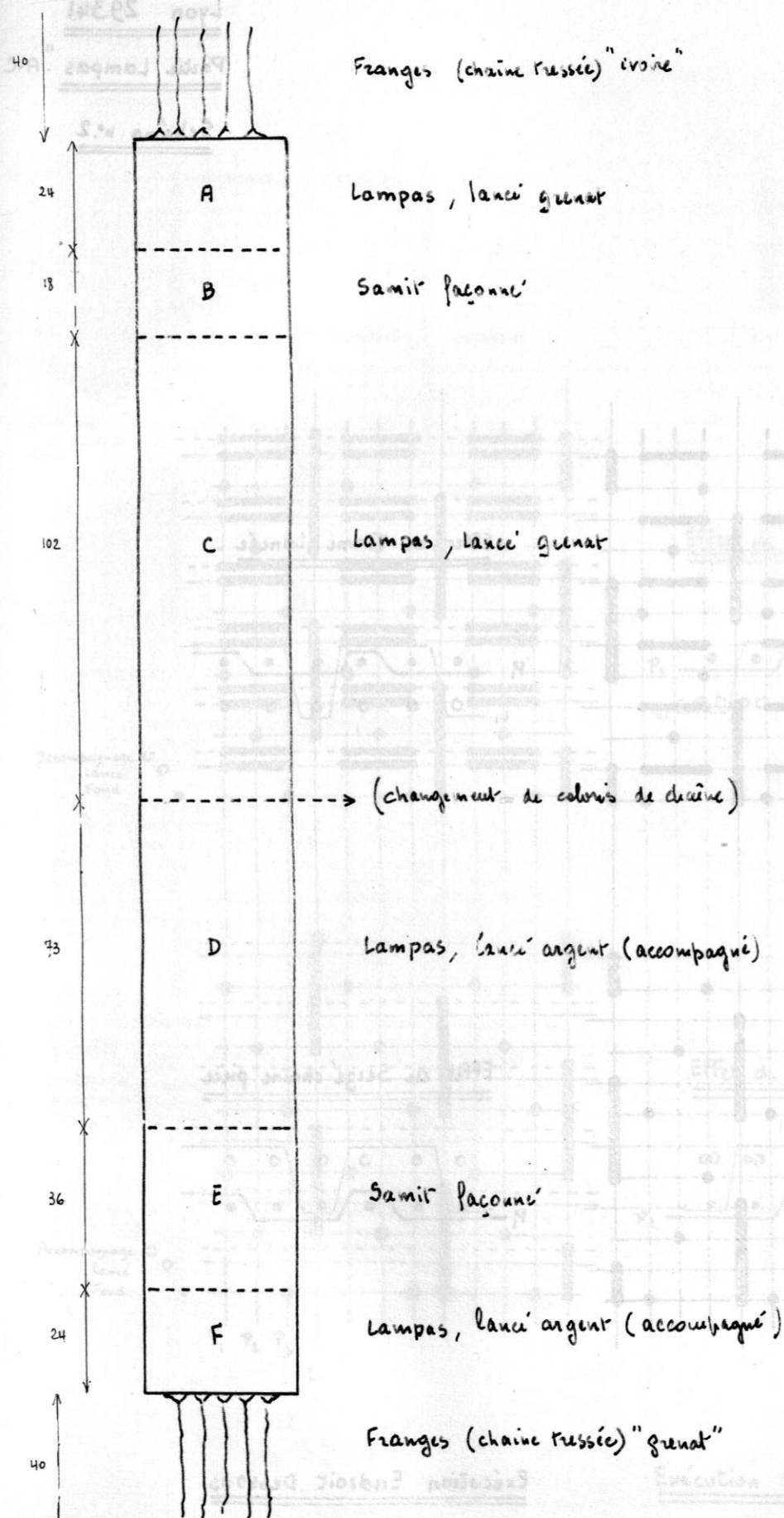
Comme le montre le schéma n° 1, la partie "lampas" trannée argent est également accompagnée, dans le même but de garnissage que nous avons commenté ci-dessus. Le schéma n° 3 en indique les armures.

XIII - Autres exemplaires du même tissu :

XIV - Références - bibliographie :

XV - Date et signature :

Mai 1967 - G. VIAL, avec la collaboration de Maria TASZYCKA pour l'attribution, la datation, les commentaires qui les justifient et les références bibliographiques.

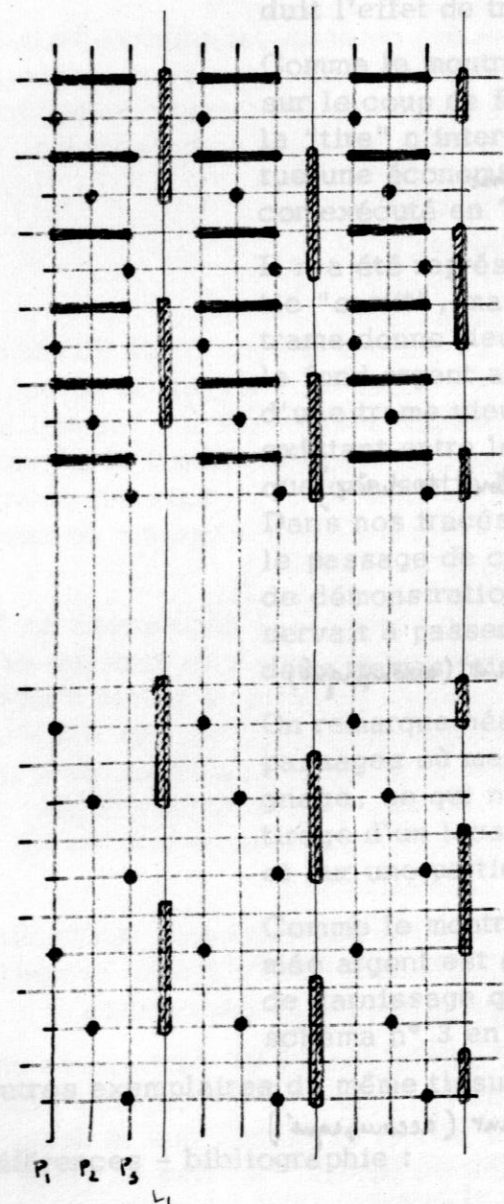


Lyon 29.341

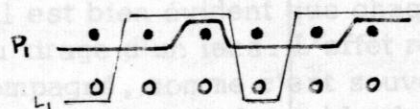
Partie Lampas "A-C"

Schéma n°2

La juxtaposition des deux techniques de la chaîne pièce et du sergé chaîne pièce est particulièrement intéressante. Elle se rencontre sur d'autres pièces lampas, que nous avons eu l'occasion d'étudier au Musée des Tissus de Lyon, et se-rait à repérer tout particulièrement sur d'autres documents. Elle conduit à faire apparaître également dans les bandes de samit, les coloris de la chaîne pièce : voire à une extré- mité et grenat à l'autre extrémité. Ceci étant obtenu au prix de l'adjonction d'un lace par passé : celui qui pro- duit l'effet de trame du fond.



Effet de Trame Lancée



Effet de Serge chaîne pièce



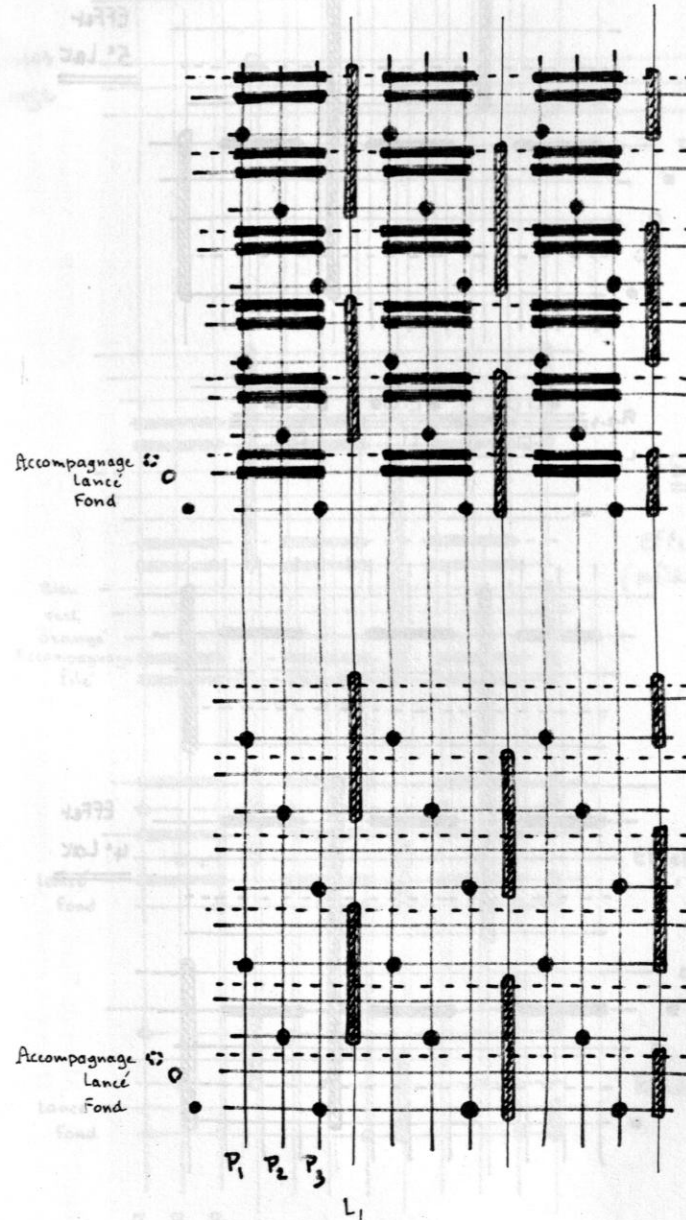
Exécution Endroit Dessus

Lyon 29.341

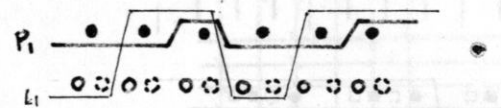
Partie Lampas "D-F"

(avec accompagnement)

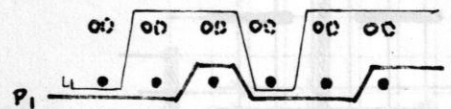
Schéma n°3



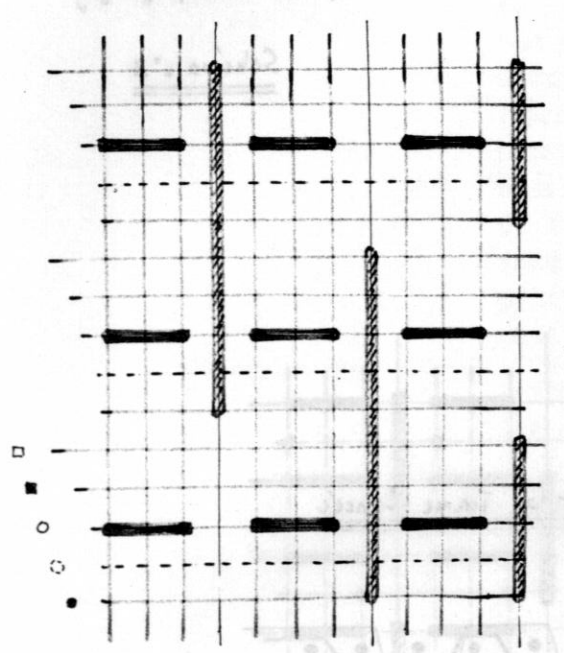
Effet de Trame Lancée



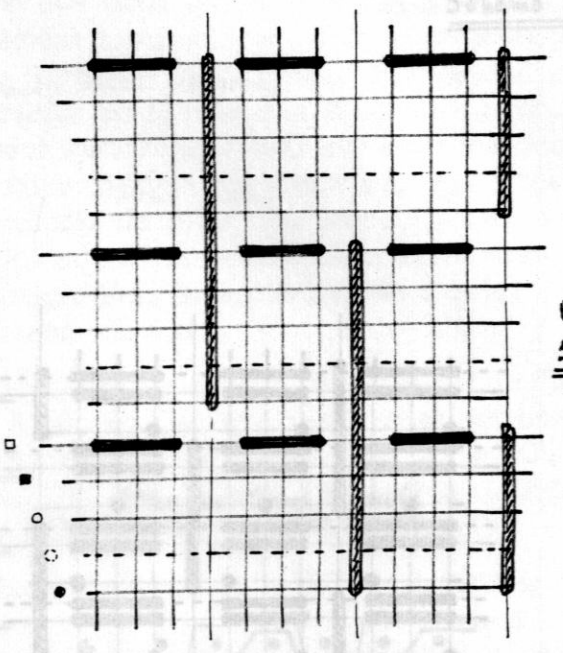
Effet de Serge chaîne pièce



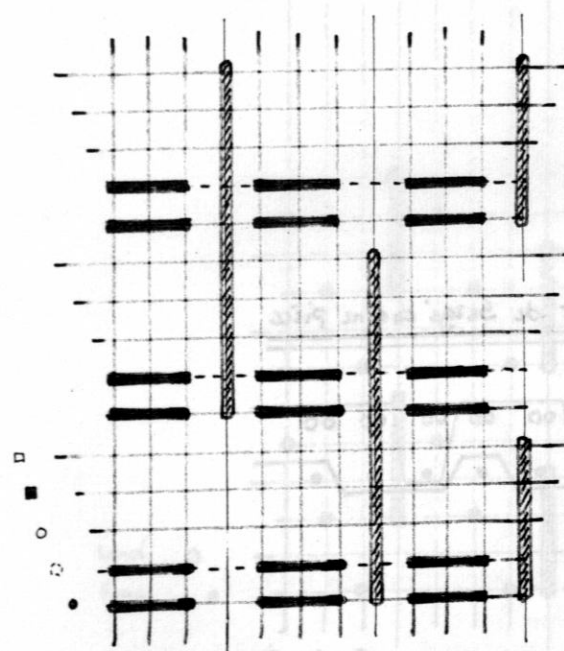
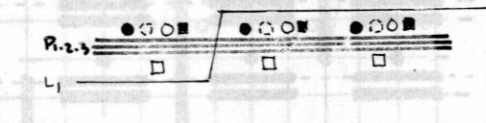
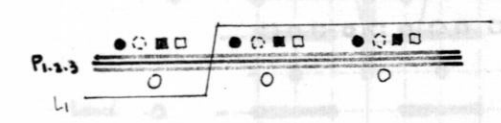
Exécution Endroit Dessus



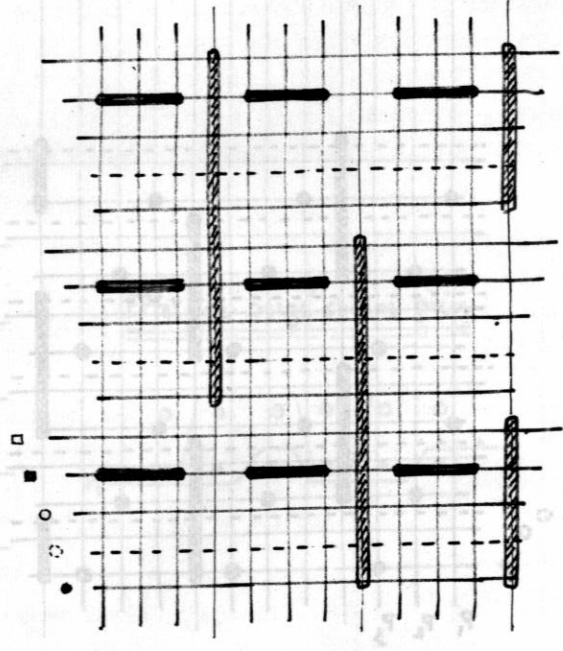
Effet 3e Lat



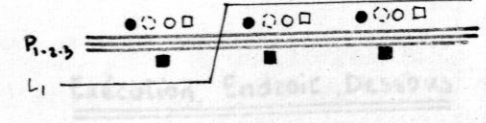
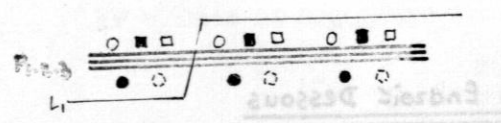
Effet 5e Lat



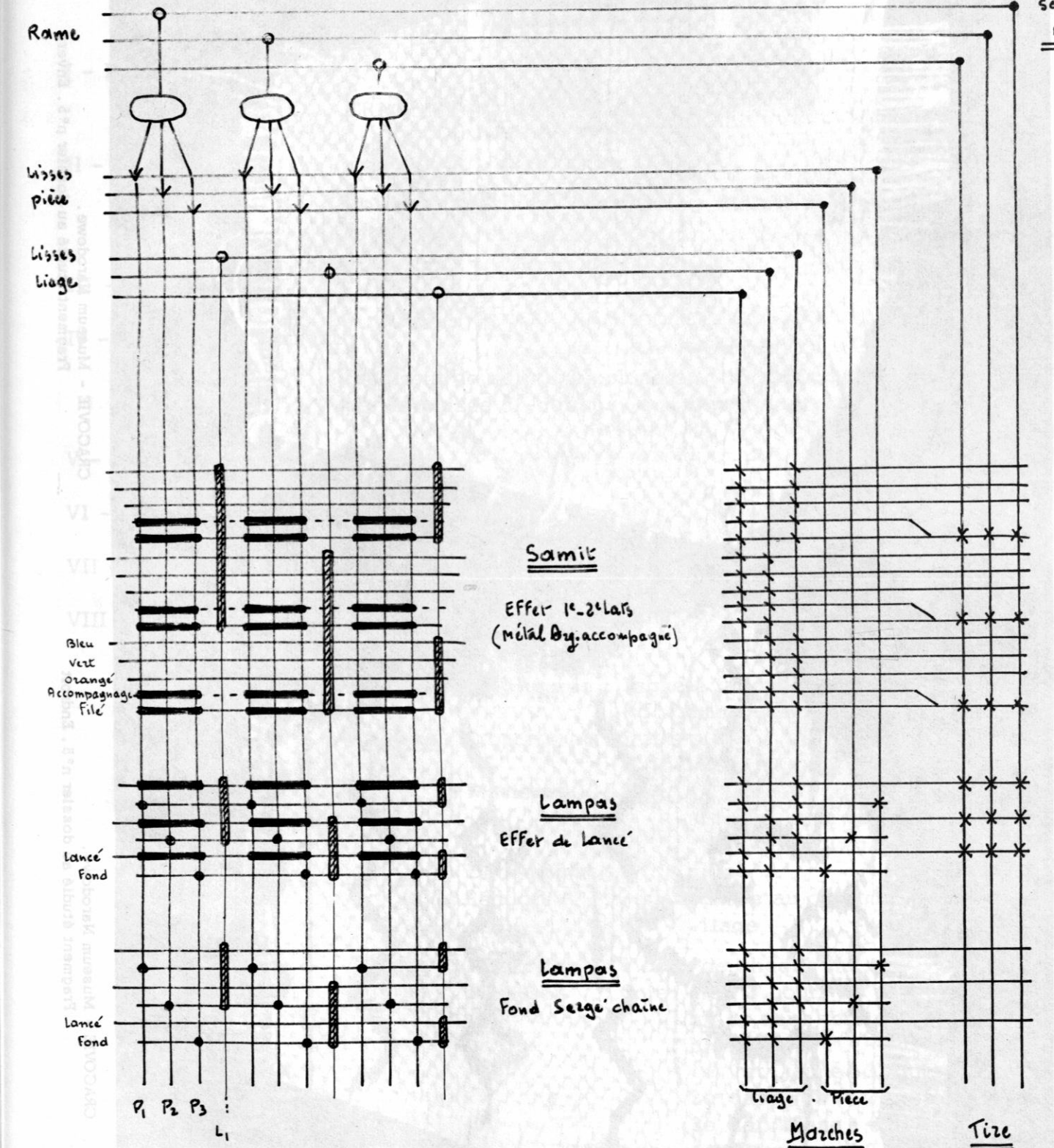
Effet 1e-2e Lat



Effet 4e Lat



Exécution Endroit Dessous



Samit

Effet 1e-2e lats
(Métal Or, accompagné)

Lampas
Effet de Lancé

Lampas
Fond Serge chaîne

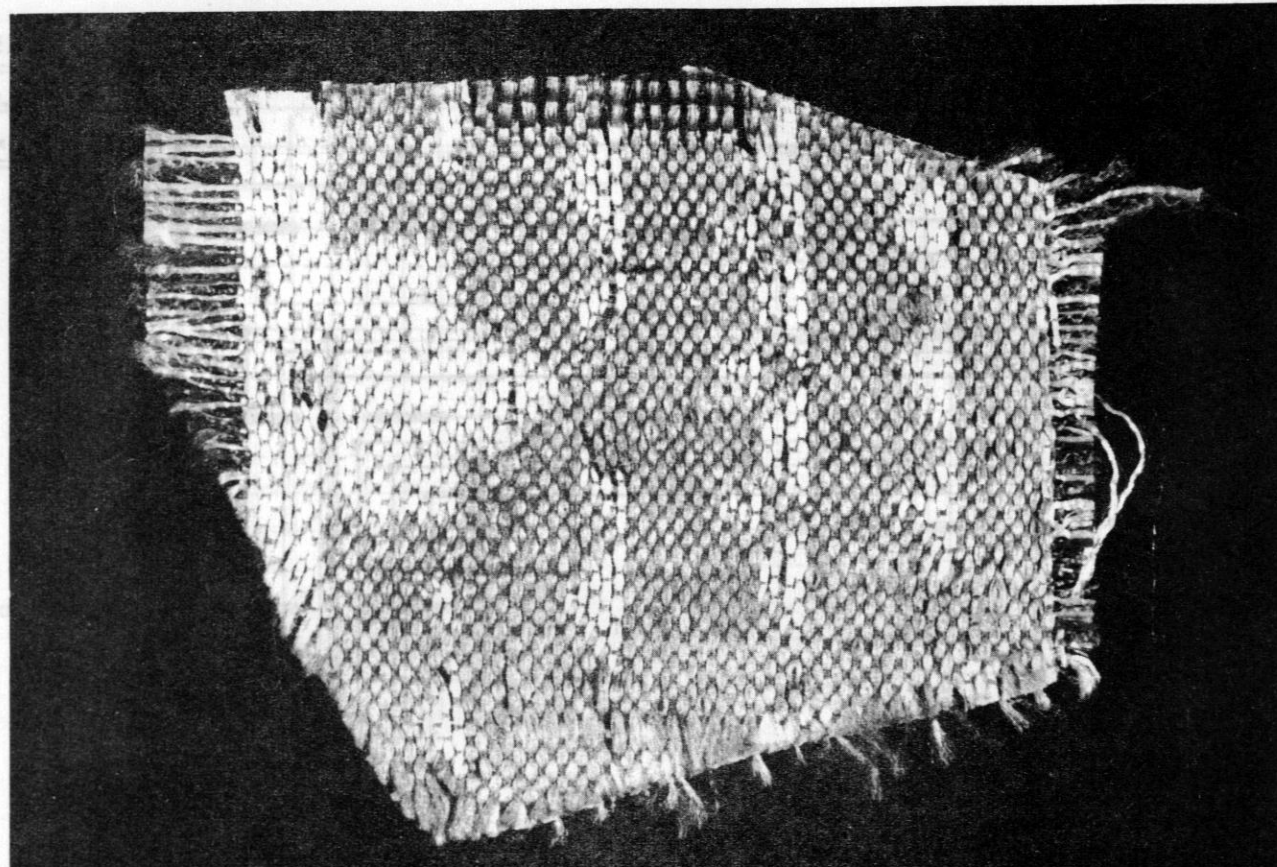
Marches

Tize

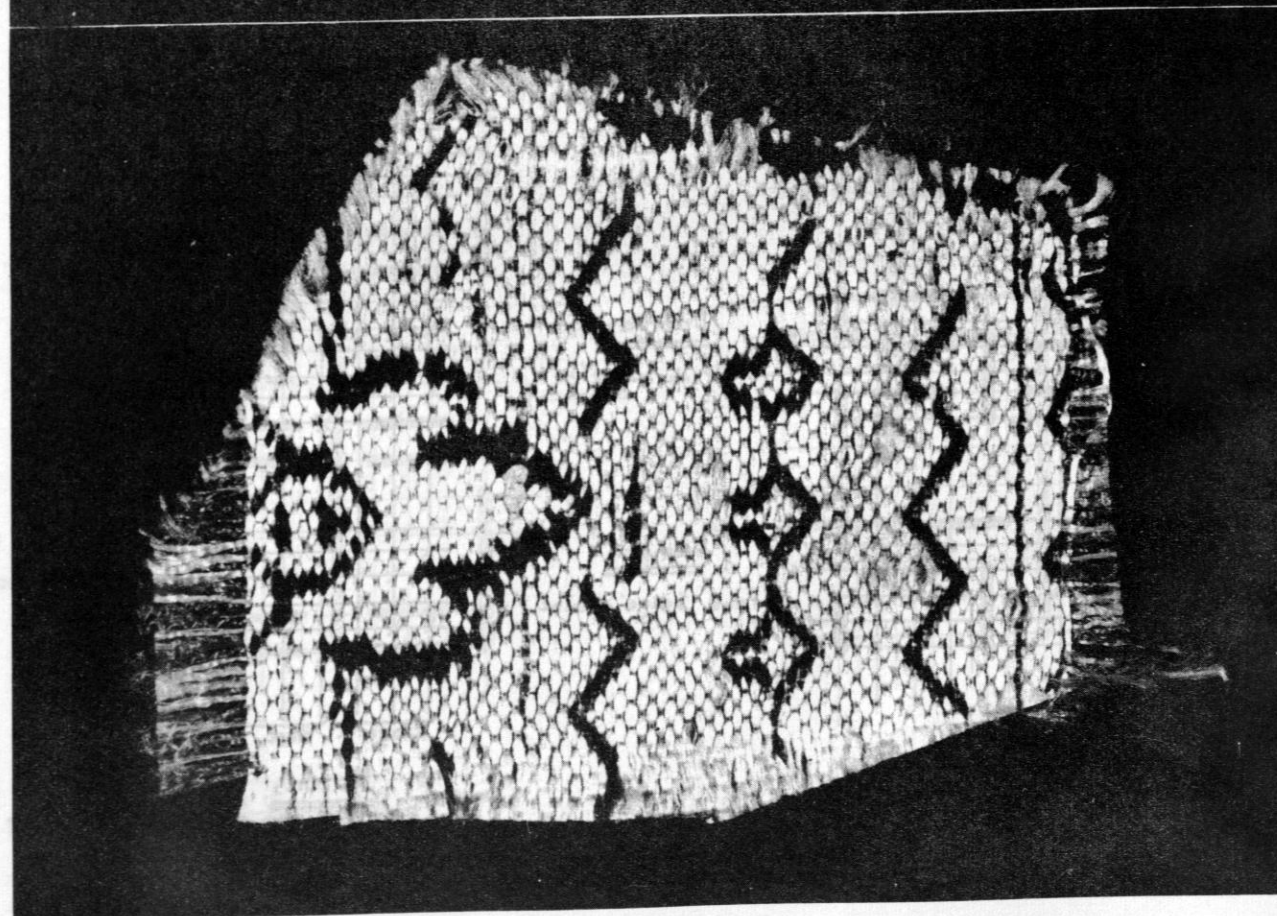
Exécution Endroit Dessous

Lyon 29341

Pâtis Samit



CRACOVIE - Museum Narodowe.
Fragment étudié au dossier n° 5. Envers



CRACOVIE - Museum Narodowe.
Fragment étudié au dossier n° 5. Endroit

Dossier de recensement n° 5

I - Lieu de conservation :

CRACOVIE - Museum Narodowe.

II - Attribution :

Pologne (Cracovie) 18e siècle - Atelier de François Maslowski.

III - Provenance :

IV - Nature du document :

Fragment de ceinture polonaise, obligeamment communiqué par le Musée ci-dessus, aux fins d'analyse.

V - Dimensions :

VI - Etat de conservation :

VII - Description du décor :

VIII - Contexture :

A/ Eléments généraux :

Appellation technique : Taqueté façonné, 4 lats à 3 couches.
(cf. commentaires)

Chaînes : Proportions : 2 fils pièce
1 fil liage

Matières : Soie, Fils pièce : simples, poil "S"
coloris jaune ou rose.
Fils liage : Organsin rose

Découpures : 2 fils pièce

Réduction : 34 fils pièce au centimètre environ
17 - liage - -

Trames : Proportions : 1 coup de chaque lat

Matières : Soie, 2 ou 3 bouts de poil, assemblés sans torsion appréciable.

- 1er lat : jaune à 3 bouts
- 2e lat : noir à 2 bouts
- 3e lat : blanc à 3 bouts
- 4e lat : rose à 2 bouts

Découpures : 1 passée (1 coup de chaque lat)
Réduction : 22-23 passées au centimètre

B/ Construction interne du tissu :

Taqueté classique, compliqué par la formation de 3 couches de trame.
Dans chaque effet, les fils pièce lèvent "Masse" sur la trame qui doit apparaître à l'endroit. Les trames momentanément inutiles sont réparties à l'envers en 2 couches superposées :

- une couche intermédiaire qui comporte deux coloris.
- une couche d'envers qui comporte un seul coloris.

Dans le schéma n° 1, le tableau de gauche indique la position respective des différents coloris de trame, ceci dans les 3 effets qui se trouvaient dans le fragment analysé. Il n'existe pas, dans ce fragment, d'effet par la 4e trame : rose, ce qui n'a pas permis de localiser les autres coloris.

Au dessous du tableau, les tracés et les coupes sens chaîne permettent de repérer facilement le travail des différents fils pièce et la position des trames. Dans le tracé des effets (exécuté endroit-dessous), la levée qui provoque l'apparition de la trame à l'endroit a été matérialisée par de gros points noirs qui sont toujours dessinés sur 2 fils pièce contigus. Par contre, sur les 3 autres trames, momentanément inutilisées, on constate deux "jeux" différents : sur deux de ces trames, le fil pièce impair lève (petites croix) tandis que le fil pièce pair demeure "en fond" ; c'est ce qui provoque la formation de la couche intermédiaire. Sur la 3e trame inutile, les deux fils pièce demeurent "en fond" faisant passer cette trame à l'envers.

Les coupes "sens chaîne" montrent bien le résultat obtenu, justifiant l'appellation que nous proposons pour ce genre de technique (schéma n° 1 et n° 2).

Dans tous les cas, les fils de liage travaillent uniformément en taffetas par passée (fil n° 3).

IX - Teinture :

Aucun examen n'a été effectué en ce qui concerne les colorants utilisés.

X - Conditions d'exécution :

Métier à la tire.

Chaque fil pièce est relié individuellement à une corde de rame.

Les fils de liage sont passés sur 2 (ou 4) lisses.

XI - Commentaires d'attribution :

XII - Commentaires d'exécution :

Cette technique compliquée et inhabituelle peut avoir eu pour but de produire un tissu utilisable sur ses 2 faces, malgré la différence qu'on y constate.

Dans un taqueté classique 2 lats, le tissu est strictement réversible avec, uniquement, intervention des coloris entre fond et décor.

Par contre, dans un taqueté comportant au moins 3 lats, avec la technique habituelle, on trouve toujours au moins 2 coloris momentanément inutilisés à l'envers de chaque effet. Ceci donne un décor brouillé à l'envers et rend l'étoffe pratiquement inutilisable sur cette face. On peut s'en rendre compte en étudiant les tracés de droite du schéma n° 1.

La comparaison des deux types de coupes dans chaîne et des deux tableaux est particulièrement éloquent.

La technique à 3 couches de trame ne laisse apparaître qu'un seul coloris à l'envers et fait disparaître les autres dans la couche intermédiaire. Le tissu devient alors utilisable sur sa face d'envers. (Comparez les 2 photos).

Il peut même être strictement réversible si l'on fait varier ce coloris d'envers dans les mêmes conditions que celui qui domine à l'endroit. Ceci n'a pas été fait ici, puisqu'on remarque la trame jaune à l'envers de deux effets de coloris différent à l'endroit (Cf. schéma n° 1, tableau de gauche : le jaune apparaît à l'envers de l'effet noir et de l'effet blanc).

Cette façon de faire exige un nombre de cordes de rame double du nombre qui serait nécessaire avec le taqueté classique puisque chaque fil pièce doit être commandé individuellement alors que, dans le taqueté classique, on trouve très souvent les deux fils pièce voisins accrochés à la même corde du rame (découpe de 2 fils).

Il existe cependant des taquetés à découpe de 1 fil pièce, avec une proportion de 2 fils pièce pour 1 fil liage ;

c'est sans doute à l'utilisateur d'un tel montage que l'idée du taqueté 3 couches est venue. La vérification d'une telle hypothèse serait particulièrement intéressante car elle pourrait être un élément supplémentaire de localisation. Le lisage était, dans ce cas, beaucoup plus compliqué, puisque, dans chaque effet, il fallait opérer un tirage des lacs sur 3 coups de la passée, au lieu d'un seul dans le taqueté classique (schéma n° 2, à droite). Sur le schéma n° 2, ont été seuls représentés, les effets existant dans le tissu, c'est à dire : 1er lat - 2e lat - 3e lat.

L'ourdissage des fils pièce comporte, de façon très irrégulière, un mélange de fils jaune et rose. Une vérification opérée sur le fragment mis à notre disposition a montré une proportion de 2/3 de fils jaune pour 1/3 de fils rose (41 pour 21).

D'autre part, les fils utilisés pour séparer la couche d'endroit de la couche intermédiaire se présentent dans la même proportion : 21 jaune pour 9 noir. Cette dernière observation a été faite dans un passage à dominante de trame jaune. Etant donné l'entente technique particulière et la dominante de trame jaune à l'endroit et de trame rose à l'envers, on aurait pu envisager un parti-pris de double coloration des fils pièce, destiné à renforcer ces dominantes en évitant le glaçage qu'aurait pu provoquer la couche intermédiaire. Les fils jaune auraient pu séparer la couche intermédiaire de la trame jaune d'endroit et les fils rose jouer le même rôle vis à vis de la trame d'envers.

Ceci aurait exigé un ourdissage, au départ, par 1 fil jaune et 1 fil rose, qui aurait pu subir quelques modifications par suite d'erreurs en cours de tissage, mais devrait se retrouver malgré tout dans le tissu fini, approximativement. La proportion de 2 pour 1 constatée ne permet pas de confirmer cette hypothèse et on doit simplement songer à une utilisation de coloris disponibles - telle qu'on la constate d'ailleurs dans le dossier n° 2 - sans grand inconvénient d'ailleurs, étant donné la forte couverture des trames qui dissimule complètement les fils pièce.

Il serait cependant intéressant de procéder à des vérifications sur des documents possédant une moins bonne couverture trame, du fait d'une réduction plus faible et de trames moins grosses.

XIII - Autres exemplaires du même tissu :

XIV - Références, publications, reproductions :

XV - Date et signature :

1967 - G. VIAL

Comparaison

- Taqueté 3 couches
- Taqueté classique

Taqueté Façonné 3 couches

| | | | | |
|---------|---------------|--------------|---------------|------|
| Endroit | Jaune | Blanc | Noir | Rose |
| Milieu | Blanc Noir | Noir Rose | Rose Blanc | ? |
| Envers | Rose | Jaune | Jaune | ? |

Taqueté Façonné classique (2 couches)

| | | | | |
|---------|---------------|--------------|---------------|----------------|
| Endroit | Jaune | Blanc | Noir | Rose |
| Envers | Blanc Noir | Noir Rose | Rose Jaune | Jaune Blanc |

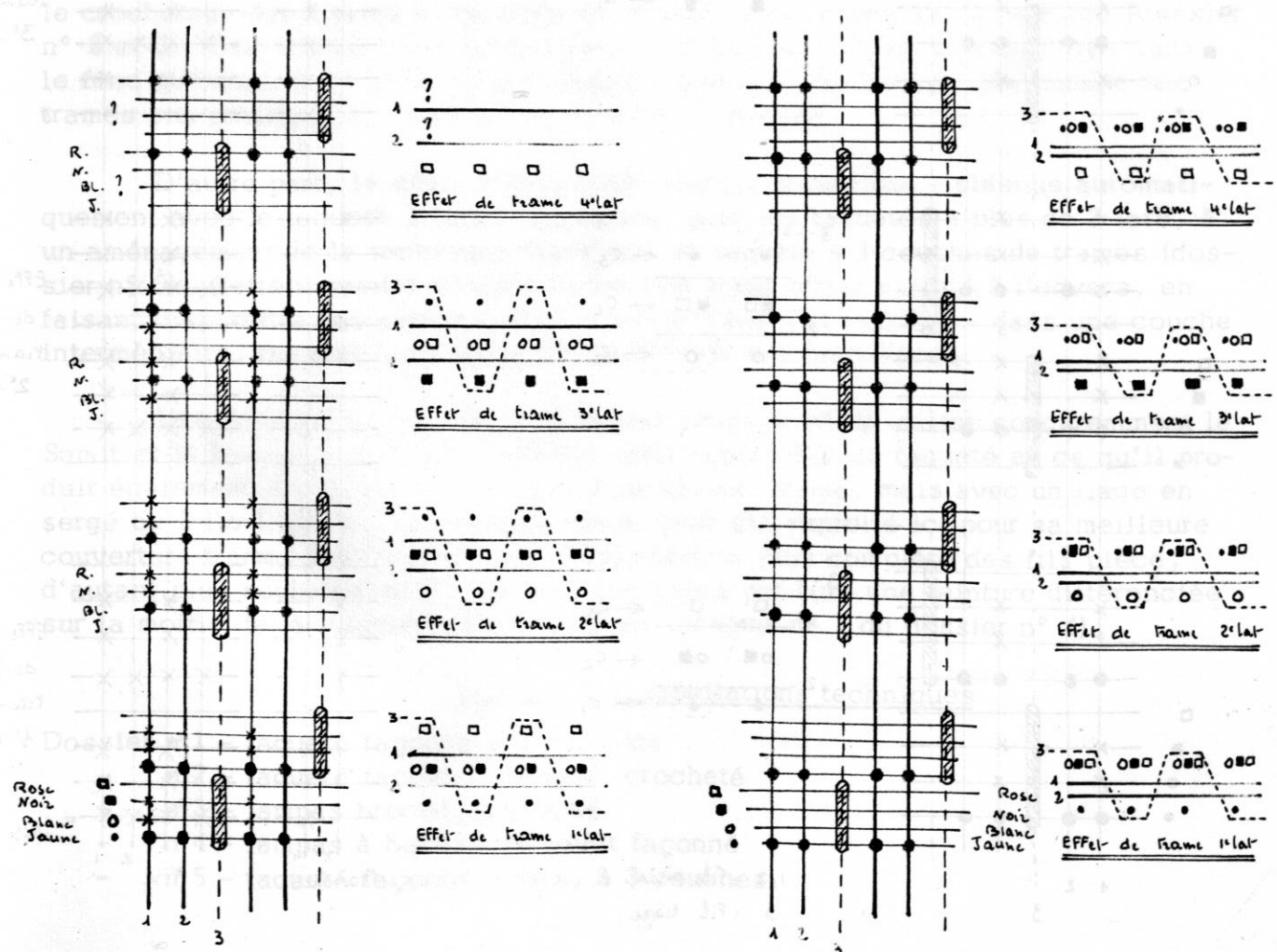
- Tableaux résumant la position des trames -

Tracés des Effets

Coupes Sens chaîne

Tracés des Effets

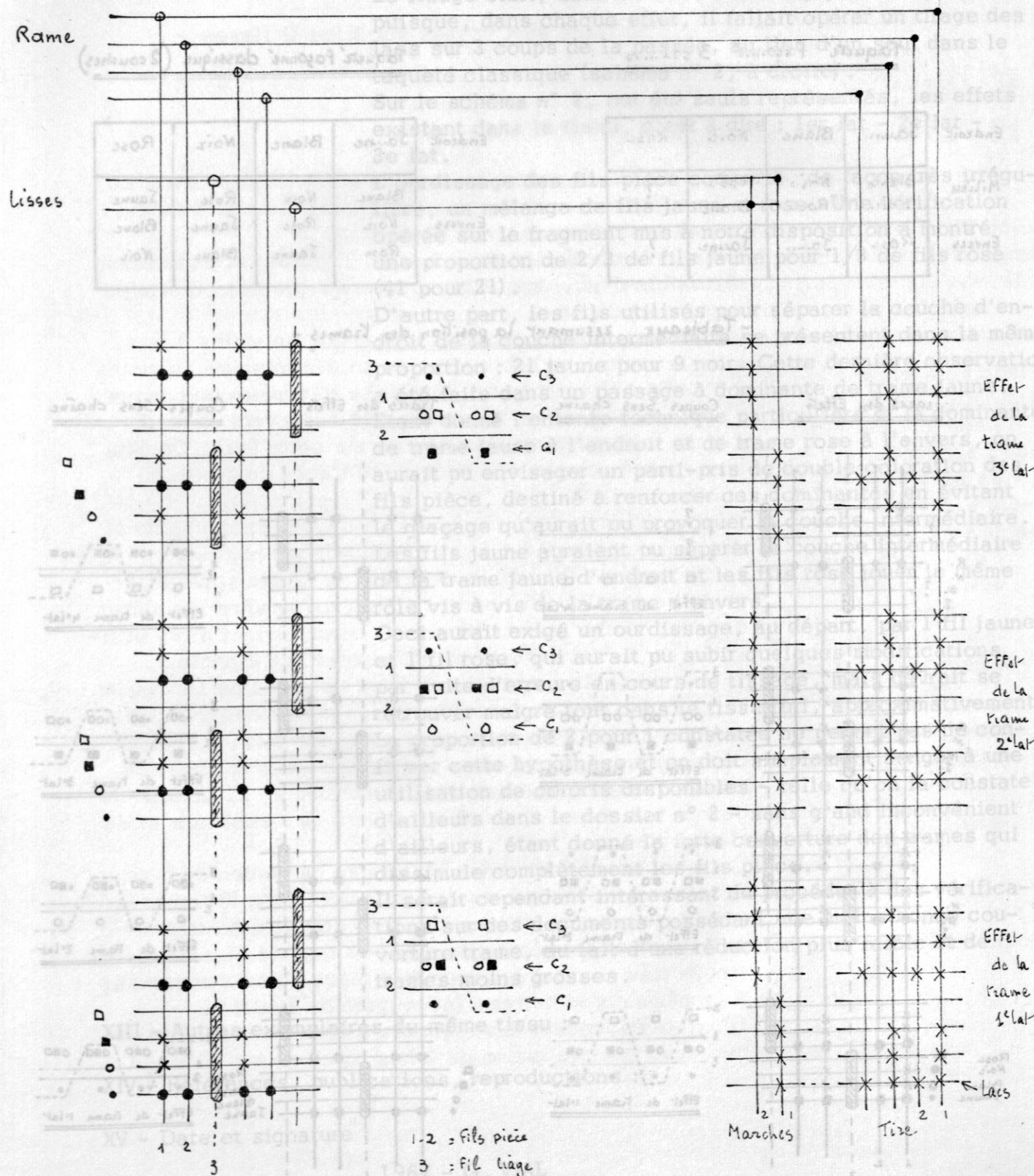
Coupes Sens chaîne



- C₁ - couche de trame Endroit
- C₂ - couche de trames Intermédiaire
- C₃ - couche de trame Envers

Schéma n° 2

Exécution: Endroit dessous



Résumé technique des 5 dossiers qui précèdent

Il nous a semblé souhaitable de résumer quelques unes des caractéristiques principales de ces ceintures polonaises en soulignant, tout d'abord, que cette étude n'a pas la prétention d'être exhaustive, étant donné le faible nombre de documents à notre disposition.

Les techniques couramment utilisées peuvent se ramener à deux : le Taqueté et le Lampas.

Le Taqueté façonné traduit tous les effets par la trame (dossier 1 et 2).

Le Lampas fait intervenir une armure produite par les fils pièce qui apparaissent ainsi à l'endroit, tandis que dans le taqueté ils sont entièrement dissimulés entre les trames. Ceci amène une économie sensible dans le lisage et dans la tire. Un lacs par passée est supprimé et le métier se voit adjoindre des lisses pour la production d'une armure par les fils pièce (dossier 3 et 4).

La double utilisation de la ceinture, par pliage longitudinal, a nécessité le crochetage des trames entre elles au milieu de la largeur de la ceinture (dossier n° 2 et 3). Ceci donne deux demi-largeurs de coloris différent, aussi bien dans le fond que dans le décor. Cette recherche amène également au crochetage des trames aux jonctions du fond et des bordures latérales.

D'autre part, le désir d'avoir une ceinture reversible - obtenue automatiquement avec le taqueté 2 lats - a conduit, pour les taquetés à plus de 2 lats, à un aménagement de la technique classique en taqueté à 3 couches de trames (dossier n° 5). Cette nouvelle entente donne une seule trame visible à l'envers, en faisant disparaître les autres coloris - momentanément inutiles - dans une couche intermédiaire, rendant la ceinture utilisable sur ses deux faces.

Une ceinture tout à fait particulière (dossier n° 4) utilise concurremment le Samit et le Lampas. Le samit, que l'on peut rapprocher du taqueté en ce qu'il produit également des effets uniquement à dominante trame, mais avec un liage en sergé de 2 lie 1 au lieu de taffetas, peut avoir été exploité ici pour sa meilleure couverture trame. Ceci permet une dissimulation plus complète des fils pièce, d'autant plus souhaitable ici que ces fils pièce ont subi une teinture différenciée sur la moitié de la longueur de la ceinture (schéma n° 1 du dossier n° 4).

Résumé des appellations techniques

- Dossier n° 1 - taqueté façonné 2 lats, latté
- n° 2 - taqueté façonné, broché, crocheté
- n° 3 - lampas broché, crocheté
- n° 4 - lampas à bandes de samit façonné
- n° 5 - taqueté façonné 4 lats, à 3 couches.

Technical summary of the 5 dossiers

We thought it worthwhile giving a summary of some of the main characteristics of these Polish sashes but we should like to make it clear at the outset that this study in no way lays claim to being entirely complete, given the scanty of documents we have at our disposition.

The techniques in current use can be brought down to two : weft-faced compound tabby and Lampas.

Weft-faced compound tabby produces all its effects by the weft (dossiers 1-2).

The Lampas brings into play a weave produced by the main warps which thus appear on the face, whilst in the weft-faced compound tabby they are completely dissimulated. This makes for a considerable economy in the reading in and in the drawing of the lashes. It does away with one lash per pass, and shafts are added to the loom in order to produce a weave through the main warps. (dossiers 3-4).

The double use of this belt, by folding length-wise, necessitated the interlocking of the wefts in the middle of the belt's breadth. (dossiers 2-3). This gives two half-widths of a different colour, both for the background and for the decoration. This leads also to the interlocking of the wefts at the points where the background and the lateral borders meet.

In addition, the desire to have a reversible belt - obtained automatically with the weft-faced compound tabby with two lats - has led, for the weft faced compound tabby with more than two lats, to a conversion of the classical technique, in a weft-faced compound tabby with 3 layers of weft (dossier n° 5). This new arrangement gives a single weft visible on the reverse, while making the other colours, temporarily of no use, disappear in an intermediate layer, and so the belt can be used on 2 sides.

Quite an unusual belt, (dossier n° 4) makes joint use of the weft-faced compound twill and the Lampas. The weft-faced compound twill, which can be closely compared with the weft-faced compound tabby, in as much as it also produces solely weft effects, but with a binding in 2/1 twill instead of tabby, can have been used here for its better weft covering. This gives a more complete hiding of the main warps, all the more desirable here, because the main warps have undergone varied dyeings along half the length of the belt (design n°1 in dossier n° 4).

Summing up of types of weave

- Dossier n° 1 - weft faced compound tabby, 2 lats, varied in color.
- n° 2 - - - - - brocaded, interlocked.
- n° 3 - Lampas, brocaded, interlocked.
- n° 4 - Lampas, with stripes of weft-faced compound twill.
- n° 5 - weft-faced compound tabby, 4 lats, with 3 layers.

Textilskolan, Sjöns Falster Textilier för Finland at Historiskt Museum, Stockholm, in Henriettes, Vol. V, 1947, pp. 13-15, Stockholm, illus.

Illustrate une chemise de mousseline de France, Côte du XV^e siècle. Diapositive exposée au Musée Historique de Stockholm.

Jean-Pierre BABELON - "Le Tissage des Drapeaux Brochés aux Salins" in Gazette des Beaux-Arts, Vol. VI^e période, DIX, May-June, 1961, pp. 353-372, Paris, illus. Text entirely in French.

Article avec illustrations sur un type de foulard à deux séries de motifs, tissés en brocades, appartenant à la Côte du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle. Elles représentent des motifs géométriques encadrés d'arabesques, caractéristiques de l'époque. Photographies des tentures présentées.

1. Musée de Chigny - Musée de Chigny
2. Musée de Chigny - Musée de Chigny
3. Musée de Chigny - Musée de Chigny
4. Musée de Chigny - Musée de Chigny
5. Musée de Chigny - Musée de Chigny
6. Musée de Chigny - Musée de Chigny
7. Musée de Chigny - Musée de Chigny

BRUNY MUSEUM - *Spina and the Island Spinnings*, 1965, Athens, illus., one col., map. Text in Greek and English.

Petit livre illustré avec une introduction utile.

BIBLIOGRAPHIE

Comme il avait été prévu au Bulletin de Juillet dernier, la bibliographie ci-après rattrape largement par son volume le retard que les circonstances nous avaient forcés à prendre dans la précédente.

Tous les membres du CIETA seront reconnaissants à nos amis du Victoria & Albert Museum du gros travail qu'ils ont accompli.

Nous espérons en particulier que, parmi eux, nos adhérents des Pays-Bas comme du Japon, auront à coeur de répondre à l'insistant appel qui leur est fait à plusieurs reprises dans les pages qui suivent. Si multilingue qu'on puisse être, et même en se rassemblant en équipes, on ne peut affronter tous les idiomes que l'univers se partage. Quand des travaux - souvent intéressants - ne sont publiés qu'en hollandais, ou uniquement en japonais, le Victoria & Albert Museum est à la limite de ses capacités et a vraiment besoin d'aide ; à défaut, il ne donne qu'une pâle image de l'ouvrage cité, quand ce n'est pas une image déformée.

Nous adressons la même demande aux amis que nous savons compter en U.R.S.S., et même en Yougoslavie. Si nos rapports avec eux n'ont pu encore se concrétiser sous une forme officielle et suivie, il ne semble pas qu'ils puissent éprouver une difficulté quelconque à documenter le Victoria & Albert Museum sur ce qui se publie dans leur pays, en rédigeant leurs fiches dans l'une des langues qui sont à sa portée. Cette information - au même titre que tout échange d'idées - est toujours profitable aux deux parties, à celle qui donne, comme à celle qui reçoit.

Par contre, nous tenons, comme toujours à remercier particulièrement Monsieur Georg GARDE d'une collaboration toujours soutenue et très précieuse pour nous.

BRODERIE - EMBROIDERY

V.B. - Textilskatter från Polen (Textiles from Poland at Historical Museum, Stockholm), in Hemslöjden, Vol. V, 1967, pp. 13-15, Stockholm, illus.

Illustre une chasuble du monastère de Jasna Gora du XV^e siècle. Discute une exposition au Musée Historique de Stockholm.

Jean-Pierre BABELON - "La Tenture des Dieux brodée pour Sully" in Gazette des Beaux-Arts, Vol. VI^e période, LXIX ; May-June, 1965, pp. 365-372, Paris, illus. Text entirely in French.

Article avec illustrations en blanc et noir d'une série de magnifiques tentures brodées, exécutées pour Sully à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Elles représentent des dieux et déesses classiques entourés d'animaux, d'oiseaux, de fleurs et de feuillages. Photographies des tentures présentées :

1. Apollon (avec visage d'Henri IV) : Musée de Cluny
2. Junon (avec visage de Marie de Médicis) : Musée de Cluny
3. Saturne (avec visage de Sully ?) : Musée de Cluny
4. Vénus (avec visage de Rachel de Cocheilet ?) : Musée de Cluny.
Egalement gravures de tentures aujourd'hui perdues.

5. Mars
6. Mercure
7. Diane

BENAKI Museum - Epirus and Ionian Island Embroideries, 1965, Athens, illus., one col., map. Text in Greek and English.

Petit livre d'images avec une introduction utile.

BRODERIE - EMBROIDERY

- BENAKI Museum - Skyros Embroideries, 1965, Athens, illus., map. Text in Greek and English.
Bref livre d'images avec une introduction utile.
- BENAKI Museum - Crete, Dodecanese, Cyclades Embroideries, 1966, Athens, illus., one col. map. Text in English and Greek.
Bref livre d'images avec une introduction utile.
- Stanislaw BLASZCZYK - Wielkopolski haft Ludowy na Wystawie Poznanskiej (Une exposition de broderies de Grande Pologne), in Muzealnictwo, Vol. XX, N° 13, 1966, pp. 125-132, Warsaw, Poznan, illus., bibliography. Text in Polish, summary in French, pp. 209.
Une exposition de broderie populaire polonaise de 1964 a coïncidé avec l'inauguration du Musée de la Culture et de l'Art populaire à Poznan. L'exposition a illustré la variété des formes et des techniques, l'emploi de la broderie dans le costume régional et dans le linge de table. L'article étudie les exemplaires exposés les plus marquants, analysant leurs diverses techniques et les reliant à la vogue de la broderie sur tulle en Pologne, dont plusieurs exemples figurent dans l'exposition.
- Jarmila BLAŽKOVA - Německý Obraz Českého Baroku (K. Publikaci Barock in Böhmen) in Umění, Vol. XV, N° 4, 1967, pp. 381-409, Prague, illus., bibliography. La baroque de Bohême vu par les historiens d'art allemand. Text entirely in Czech.
Trois auteurs commentent la publication du Barock in Böhmen. Jarmila Blažková illustre sa section par une chasuble lourdement brodée de la première moitié du XVIIIe siècle, actuellement au Musée de Prague.
- Betty CHAMBERS - Dorothy Osborne's Coverlet in Bedfordshire Magazine, Vol. 11, N° 81, 1967, pp. 30-33, Luton, illus.
Description d'un charmant couvre-lit brodé qu'on dit avoir été exécuté par Dorothy Osborn à la fin du XVIIe siècle, mais qui date plus probablement du premier quart du XVIIIe siècle. Ce couvre-lit est actuellement exposé à Elstow Moot Hall, Bedfordshire.
- M. DAVIDSON - American Quilts from the Chicago Art Institute, 1966, Chicago, illus., bibliography.
Une brève introduction est suivie d'illustrations de quarante couvre-pieds typiquement américains, datant de 1819 à 1908. Les principaux types de piqués de l'époque sont représentés.
- Jasleen DHAMIJA - Embroidery - subheading under "Survey of the Crafts" in Marg - A magazine of the arts, Vol. XX.i. December 1966, 2 pp., Bombay, illus., 3 pp. photographs.
Brèves notes sur l'histoire des techniques et du dessin au Kashida, Sujani et broderie en appliqué.
- Colin EISTER - Two Early Franco-Flemish Embroideries - suggestions for their settings, in the Burlington Magazine, Vol. CIX, N° 775, October 1967, pp. 571-580, London, illus., bibliography.
Examen détaillé de l'usage d'origine de deux broderies du début du XVe siècle, l'une étant une série de neuf panneaux actuellement montés sur une chasuble du Petit Séminaire de Bonne Espérance à Vellereille-les-Bayeux, l'autre une roue de la suite représentant la vie de St Martin montée aujourd'hui sur une chape de l'église St Michel à Gand.

- Ernst Günther GRIMME - Neuzugänge zu den Sammlungen des Suermondt - Museums. Ein gesticktes Antependium mit dem "Tod der H. Klara", in Aachener Kunstblätter, Vol. 34 1967, pp. 14-15, Düsseldorf, illus., in col., bibliography.
Brève note sur l'histoire connue d'une broderie ecclésiastique de la fin du XVe siècle, actuellement au Musée Suermondt.
- Maria GUTKOWSKA- RYCHLEWSKA & Maria TASZYCKA - Polskie Hafty Sredniowieczne (Exhibition Catalogue) May, 1967, P. 84, Cracow, illus. Text in Polish, summary in French pp. 71-79.
Le résumé donne un bref compte-rendu de la broderie polonaise médiévale et indique où elle a été exécutée. Les 64 rubriques du catalogue sont également traduites. La qualité des reproductions est malheureusement un peu faible. (Bibl. du CIETA)
- B.E.A. HOWE - The Needlewoman's Flower Picture, in Country Life, Vol. CXLII, N° 3686, October 26, 1967, pp. 1066-1067, London, illus.
Article de deux pages sur les tableaux de fleurs des XVIIIe et XIXe y compris broderie de laine de Berlin. 5 illustrations.
- Katona IMRA - Az Iparművészeti Múzeum Besztercebányai Terítője in Az Iparművészeti Múzeum Evkönyvei, Vol. IX, 1966, pp. 61-77, Budapest, illus., bibliography. Text entirely in Hungarian.
Examen détaillé d'un tissu brodé datant de 1634 et portant des portraits des quatre évangélistes et un médaillon central montrant le baptême du Christ avec l'inscription "CHARITAS KOCHLATZIN".
- Pauline JOHNSTONE - The Byzantine tradition in church embroidery, 1967, p. 144, 120 plates, London, illus., one col., extensive bibliography.
Une introduction claire et érudite à la broderie d'église byzantine. Bien illustrée et avec une bibliographie utile.
- D.M. LANG - A Georgian Embroidery panel in Hull, in Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. XXVII, Part 3, 1964, pp. 612-615, London, illus.
Bref article traitant principalement d'une inscription Georgienne sur un couvre-lit brodé. Il est daté de 1794 et l'inscription révèle qu'il a été brodé par la princesse Sop'io en guise d'offrande votive à St Eustache Placidus en commémoration de la naissance de son premier enfant.
- Joyce LITZ - Quilting is an art in Antiques Journal, Vol. 22, N° 7, August 1967, pp. 28-29, Uniontown, Penn., U.S.A., illus.
Article très général, surtout au sujet des couvre-lits à combinaisons enchevêtrées, mais avec référence à d'autres techniques.
- Elsie S. McGARVEY - Department of Costume and Textiles in Bulletin Philadelphia Museum of Art, Vol. LXIII, 294, 1966-1967, Philadelphia, U.S.A., illus.
Bref compte-rendu d'acquisitions récentes, comprenant une coiffe brodée d'env. 1580 et une housse de coussin brodée de 1560 env.
- Judith MEYER - Les Scythes, in Connaissance des Arts, N° 188, October, 1967, pp. 90-97, Paris, illus., some col.
Article général avec mention des tombeaux de Pasyryk et une broderie en appliqué de Pasyryk parmi les illustrations.

BRODERIE - EMBROIDERY

M.A. MUSICESU - La broderie roumaine au Moyen Age (Roumanian Medieval embroidery) in Rev. Roum. Hist. Art., Vol. I, N°1, 1964, pp. 61-83.

Une revue de la broderie médiévale de Roumanie (non vu au V. & A. Museum, un compte-rendu serait le bienvenu).

J.M. NANAVATI - Embroidery and Beadwork of Kutch and Saurashtva, 1964, Baroda.

Non vu au V. & A. Museum mais l'on pense que ce doit être un ouvrage utile (compte-rendu serait le bienvenu).

Massimo PALLOTTINO - Delizie e croci dell'archeologia nella mostra dei tesori dell'arte russa in Palatino, Vol. XI, N° 1, January to March, 1967, pp. 96, Rome, illus.

Concerné une exposition faite au Palazzo Venezia, à partir de mars 1967, d'art russe dans les musées de Russie. Parmi les illustrations d'objets exposés (mais non discutés dans le texte), une figure de griffon brodée sur feutre, provenant des tombes de l'Altai, datant du Ve siècle av. J.C. et un détail d'une broderie "Déposition" datant de 1599 du Monastère Borovsky.

M. RISSELIN-STEENEBRUGGEN - Broderie-Indo-Portugaise du début du XVIIe siècle, in Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Vol. XXXVII, 1967, pp. 119-129, Brussels, illus., bibliography.

L'auteur compare une chape brodée au Cinquantenaire avec des broderies similaires à Lisbonne, Boston et Helsinki et en déduit de façon convainquante que toutes sont indo-portugaises datant du début du XVIIe siècle. Elle cite les arguments de John Irwin selon qui elles ont probablement été faites dans le Bengale du Nord, dans un centre dominé par l'influence portugaise.

Eirian SHORT - Embroidery and Fabric Collage, 1967, p. 130, London, illus., some col.

Le livre est essentiellement consacré aux techniques modernes de broderie. Référence est faite à un certain nombre d'exemples historiques, qui sont illustrés.

R.D. SHURINOVA - Koptskaya Tkan V-VI vv. S Izobrazheniem Sviatogo, in Vizantiiskii Vremennik, Vol. XXVII, 1967, pp. 243-247, Moscow, illus., bibliography. No translation.

Etude d'un fragment du Ve-VIe siècle de toile de lin décorée de la figure d'un saint, partiellement tissé mais surtout brodé au point couché rembourré, avec contour au point de tige (?). L'auteur en déduit que ce fragment est une partie d'une tenture beaucoup plus grande, probablement une portière d'église, qui se compare étroitement aux fresques de la 26e chapelle du monastère de Baouft en Egypte et particulièrement à la figure d'Apa Sylvane. Elle suggère que cela a pu être sa provenance d'origine.

B. SNOOK - Florentine Canvas Embroidery, 1967, p. 159, London, illus.

Introduction historique à un livre d'instruction pratique de cette technique.

STOCKHOLM Statens Historiska Museum - Textil skatter från Polen Stockholm 1967. (exhibition catalogue). Illus. Extensive bibliography. English summary pp. 69-73 and translation of catalogue entries pp. 74-89. Text by A.M. Franzen.

Catalogue faisant autorité, qui discute la broderie polonaise des XIIIe-XVe siècles et ses relations avec la Suède. Il y a des rubriques complètes de catalogue pour chaque pièce. (Bibl. du CIETA).

Vlasta SVOBODOVA - O Haráckých Vyšivkách Nové Město na Moravě 1967. Illus., some col. Bibliography. Text entirely in Czech. English summary pp. 25-26. Embroideries in the Bohemian-Moravian Highlands. German Summary pp. 23-4. Die Volksstickereien in der Böhmischo-Mährische Hochebene.

Bref compte-rendu de la broderie paysanne dans cette région à partir du XVIIe siècle. Le texte contient apparemment une discussion des motifs que l'on trouve et des différentes caractéristiques des divers districts, mais les résumés sont trop courts pour être très informatifs.

Margaret SWAIN - "Moosehair Embroideries of Canada" in Country Life, Vol. CXLI, 3657, April 6th, 1967, p. 765, illus. London.

Compte-rendu bref, mais clair, d'une technique de broderie peu connue.

Anthony SYMONDSON - Medieval Taste in Victorian Churches, in Country Life, Vol. CXLI, N° 3665, June 1st, 1967, p. 1403, London, illus.

Photographie en p. 1403 d'un frontal d'autel en soie cramoisie brodée, dessiné par Butterfield en 1882 pour le Christchurch, Albany Street, St Pancras.

Maj-Brit WADELL - Ytterby Kyrkor, in Sveriges Kyrkor, N° 112, 1967, pp. 272-322, Stockholm, illus. Summaries in English pp. 322, German, pp. 321.

Légendes des photos en anglais et allemand. Un rapport largement archéologique et architectural sur l'église d'Ytterby, mais avec référence à son ameublement, dont un tissu broché d'env. 1500 qui était employé comme voile d'autel. Le tissu apparaît être exécuté en noir et dépeint l'arbre généalogique du Christ. Il y a deux illustrations.

Gertie WANDEL - "Hedebosyning" A Danish form of cut and drawn work in the Danish Handcraft Guild, Vol. VI, N° 4, 1966, pp. 104-107, Copenhagen, illus.

Compte-rendu intéressant de la broderie en blanc de la région "Hedebo" du Danemark du début du XIXe siècle.

Gertie WANDEL - Pulled Thread Work in Danish Handcraft Guild, Vol. VI, N° 2-3, 1966, pp. 40-45, Copenhagen, illus.

Compte-rendu bref mais intéressant de l'évolution de la "dentelle brodée" au Danemark.

Mihályne WEINER - Régi Iparművészeti Emléker Magyarországi Községekben in Műemlékvédelem, Vol. X, N° 2, 1967, pp. 51-56, Budapest, illus. Text entirely in Hungarian. Résumé in French, inserted at front.

L'auteur donne un compte-rendu de nombreux objets d'art découverts dans des églises de villages au cours de la constitution systématique d'un catalogue de ces trésors par des membres du Musée des Arts Décoratifs. Parmi les exemples les plus importants de l'art hongrois ainsi mis à jour, il y a des broderies. Un détail pas très suggestif d'une broderie du XVIIIe siècle est illustré.

BRODERIE - EMBROIDERY

Leonie VON WILCKENS - Ein Modelbuch von 1517 aus dem Nürnberger Clarenkloster, in Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1967, pp. 27-29, Nürnberg, diagrams, bibliography.

L'album d'échantillon à la bibliothèque Herzog-August à Wolfenbüttel, contient quatre vingt six modèles pour bordures et galons d'or transcrits à la main en traits longs et courts pour indiquer l'écartement des modèles. L'auteur discute ces modèles et les illustre sous forme de diagrammes, en même temps que des pages du livre. Les modèles sont l'oeuvre d'Anna Neuper, une nonne de ce couvent jusqu'à sa mort en 1529.

ANONYMOUS - In Arta Plastica, Vol. XIV, N° 6, 1967, pp. 20-21, Bucharest, illus., in col.

Illustration uniquement d'une broderie de l'Assomption de la Vierge, datée de 1485, et d'un détail de la Crucifixion montrant la veuve de Stephane le Grand, datée de 1500, du Musée du Monastère de Putna.

CONSERVATION

D.H. ABRAHAMS & S.M. EDELSTEIN - A new method for the analysis of ancient dyed textiles in Archaeological Chemistry : a symposium etc, by M. Levey, 1967, pp. 15-27, Philadelphia. Illus., diagrams, bibliography.

Identification des colorants de tissus des fouilles de Bar Kochba dans le désert de Judée, d'environ 135 de notre ère. Toutes pièces en laine et teintures solides. Le processus de détermination à la fois des mordants et des colorants est exposé en termes scientifiques. Une analyse très précise a été faite sur la base de spectrogrammes. Les auteurs indiquent que les échantillons sont nécessairement détruits par cette méthode, mais ne disent pas combien il y avait de laine dans chaque échantillon.

R.C. CHETHAM - Dyeing Fibre Blends : the Processing of Blends, Unions and Mixtures Containing Natural or Man-Made Fibres, 1966, pp. 371, Princeton, N.J., U.S.A., illus., diagrams, bibliography.

Progrès technologique moderne de la fabrication et du traitement des mélanges et amalgames de fibres envisagé dans son ensemble. Souligne les méthodes de teinture en bourre, en peigné, en fils et en pièce, donnant des indications détaillées pour la teinture de fibres représentatives commercialement disponibles. Chapitre étendu de références littéraires des Etats-Unis, d'Allemagne et de Grande Bretagne. L'auteur est un chimiste des bureaux de recherches de Courtaulds Ltd. Contenu : propriétés des mélanges et méthodes de traitement. Laine. Rayonne Viscose. Rayonne viscose modifiées. Acétate. Rayonne au cuivre. Fibres de protéine régénérée. Fibres acryliques. Fibres acryliques modifiées. Fibres de polyester. Fibres de polyamide. Fibres polyvinyliques. Chlorofibres. Fils métalliques. Fibres élastomères. Polypropylène. Annexes : fibres et producteurs ; fabricants et agents de colorants et produits chimiques ; classes de colorants et leurs producteurs. Index (non vu : résumé des I.I.C. Abstracts).

J.M. DIEHL - Quelques remarques sur les travaux de restauration aux tapisseries zélandaises, in Rapport Annuel 1965-1966 de la Fondation Atelier pour la Restauration de Textiles Anciens. Haarlem. Textes en hollandais (pp. 13-21), français (pp. 26-34), anglais (pp. 35-43) - 2 illustrations.

L'article fait l'historique d'une série de 5 tapisseries exécutées à la fin du XVIIe siècle sur commande des Etats de Zélande pour commémorer les batailles navales qui au cours de la guerre de 80 ans ont opposé victorieusement les vaisseaux zélandais à la flotte espagnole. Ces tapisseries sont actuellement en restauration à l'atelier de Haarlem et des détails sont donnés sur l'avancement de ces travaux (Bibl. du CIETA).

J. FUSEK - Nektere nove moznosti v restaurovani historickych tapiserii. (The use of new methods in the restoration of historic tapestries) in Pamatkova Pece, Vol. 26, N° 10, 1966, pp. 289-95,

Dans une technique nouvelle les trous d'une tapisserie sont remplis par des joints neutres qui sont ensuite retouchés en surface. Résumé tiré des I.I.C. Abstracts.

W. GARNER - Textile Laboratory Manual American Elsevier, New York, Vol. I Qualitative methods, 3rd. ed., 1966, 256 pp., New York, U.S.A., illus., diagrams, bibliography.

C'est le premier des six volumes d'une troisième édition largement augmentée et révisée. Contient les plus importantes méthodes d'essai, toutes numérotées pour faciliter la référence dans les volumes à paraître, et indique la portée de chaque essai. Les volumes suivants interpréteront les résultats d'essais. Le volume actuel sert d'index aux réactifs qui seront donnés dans les volumes postérieurs. Il est destiné aux chimistes textiles. L'auteur a une longue expérience des laboratoires textiles. Contenu : méthodes destructives. Méthodes non destructives. Méthodes micro-chimiques. Méthodes chromatographiques. Eléments et réactifs basés sur les éléments. Méthodes de teinture des matières colorantes. Groupes de fonction organiques. Méthodes non classées. Méthodes instrumentales. Références. Index. D'après I.I.C. Abstracts - non vu au Victoria & Albert Museum.

A.J. HALL - Textile Finishing. American Elsevier, New York, 3rd ed., 1966, 453 pp., New York, U.S.A.

Une version mise à jour, plus technique, du titre précédent bien connu "A handbook of Textile Finishing", qui propose une revue complète des évolutions et techniques les plus récentes dans ce domaine. Destinée aux ingénieurs et chimistes du textile. Ce livre serait plus pratique si les références dispersées dans le texte étaient rassemblées en une bibliographie unique. L'auteur est un chimiste conseil pour les industries textiles et connexes, parfois examinateur du "City and Guilds of London Institute" pour la teinture et manipulation des textiles. Contenu : fibres, fils et tissus. La modification de l'aspect. L'altération de la main. L'apprêt aux résines des produits textiles. La promotion de la stabilité dimensionnelle. L'amélioration du service rendu. Index. D'après I.I.C. Abstracts. Non vu au Victoria & Albert Museum.

W. HAZEU - Vocht, materialen en schimmel (Moisture, materials and fungal growth) in Toegepast-Natuurwetenschappelijk Onderzoek-Nieuws, Vol. 21, N° 9, 1966, pp. 323-7. The Hague, Holland, illus., diagrams, bibliography.

Dans l'introduction, l'attention est portée sur les diverses conditions importantes pour le développement des micro-organismes, à savoir : humidité, composition des substances nutritives, température. Le développement des moisissures est possible à une humidité relative d'au moins 70% suivant le

CONSERVATION

type de substances nutritives. D'après la littérature, une contenance d'humidité de 12% + 2% dans la substance nutritive est nécessaire. Il est discuté du rapport entre humidité intrinsèque et humidité relative des matières biologiques. Les matières passibles d'attaque biologique sont brièvement passées en revue. Il est apparu que l'humidité relative à l'intérieur d'emballages en plastique contenant de la laine ou du coton ne change que graduellement pendant le stockage dans les conditions d'humidité. Une augmentation générale de température provoque une augmentation modérée. Un gradient de température peut au contraire donner une humidité relative locale élevée, supérieure à la valeur critique pour la croissance des moisissures. C'est pourquoi les matières biodégradables devraient être emballées aussi sèches que possible, un équilibre acceptable d'humidité relative étant de 50%. D'après I.I.C. Abstracts. Non vu au Victoria & Albert Museum.

H. HOEHNE - Präparation und Bestimmung vorgeschichtlicher Textilreste. (preparation and determination of prehistoric textile remains) in Neue Museumskunde, Vol. 7, 211-28, 306-19, 1964, Germany.

Après des considérations introductives à l'apparition et à la récupération de restes textiles on donne une description détaillée des opérations impliquées dans la préparation de ces échantillons : à savoir : nettoyage, consolidation, arrangement de la préparation, restauration des déchirures, traitement des tissus carbonisés, copiages des tissus, photographie. L'identification des pièces textiles, fils et matières premières est traitée. De nombreux exemples tirés de l'expérience pratique et beaucoup d'illustrations complètent ce rapport. D'après I.I.C. Abstracts - Non vu au Victoria & Albert Museum.

R. KIRSHORE - A clay-coated manuscript in the Gilgit collection in Conservation of cultural property in India; proceedings of the seminar; Conservation Laboratory, February 23-25, 1966, New Delhi, India.

Décrit l'examen et la conservation d'un manuscrit en forme "pothi" écrit en Sanscrit (écriture Gupta tardive) sur base fibreuse enrobée d'argile, aux Archives Nationales de l'Inde. Le manuscrit a été laminé à la main en employant une feuille de gaze chiffon et d'acétate de cellulose. L'enrobage d'argile a été trouvé être du gypse minéral. Les fibres apparemment être semblables au lin, "Linum Usitatissimum" et au chanvre indien, "Cannabis Sativa". Il est difficile d'établir de manière précise où ce manuscrit a pu être produit. D'après I.I.C. Abstracts - Non vu au Victoria & Albert Museum.

Jentina E. LEENE - Restaurierung und Konservierung von Kostümen in Waffen und Kostümkunde, 1967, Heft I, pp. 55-70, München, Berlin, illus., diagrams, bibliography.

Discussion extensive de traitements scientifiques modernes et de leurs applications au costume.

D. LEHMANN - The Restoration and Preservation of Historical Fabrics in Palette, Vol. 24, 1966, pp. 17-23, Basle, Switzerland, illus., diagrams, bibliography.

Le restaurateur de tissus de la Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musées d'Etat de Berlin, illustre quelques problèmes de conservation textile. La section du nettoyage discute l'extrait d'écorce de quillaja, l'eau, la stabilité d'humidité, les détergents synthétiques tensio-actifs et l'enlèvement de produits de préservation maladroits, tels que la colle de Joiner. La section de restauration plaide pour l'emploi de colorants complexes semi-métalliques modernes pour les nouveaux rapiècements, afin d'approcher les nuances modifiées de l'original. Le tissu de doublage peut être teint, pour

s'harmoniser à la nuance prédominante des objets, avec des colorants substantifs directs. La section conservation décrit la nécessité d'agents anti-mites et l'emploi d'une solution de 5% de Plexisol B-782, un copolymère de divers acrylates, notamment éthylate, dans l'acétate d'éthyle, en tant que fine pellicule protectrice ou support.

D'après I.I.C. Abstracts - Non vu au Victoria & Albert Museum.

D. LEHMANN - Gobelinrestaurierung unter besonderer Berücksichtigung der Fluoreszenzanalyse (Restoration of gobelins with special consideration of fluorescence analysis) in Präparator, Vol. 12, N° 1, 11-22, 1966, Germany.

Des secteurs réparés et restaurés de textiles historiques peuvent être rapidement reconnus par l'analyse fluorescente. Les techniques d'analyse et de la photographie de couleur fluorescente sont décrites. Il est discuté des procédures telles que nettoyage, adoucissage, traitement anti-mites et réparations. La fixation des tapisseries restaurées à une étoffe de support au moyen d'un adhésif acrylique appliqué sous vide est décrite. D'après I.I.C. Abstracts - Non vu au Victoria & Albert Museum.

Detlef LEHMANN - Restaurierung von historischen Textilien in Weltkunst, Vol. XXXVII, N° 13, July 1967, p. 637, Munich, illus.

Brèves allusions à la restauration, visant les antiquaires. Avant et après, photographies d'un siège de chaise tissé en tapisserie.

K. MCLAREN - The Action of Light on Coloring Matters, in American Perfumer and Cosmetics, Vol. 81, N° 11, 1966, Pontiac, Ill., U.S.A., illus., diagrams, bibliography.

Passe en revue l'altération des couleurs et les possibilités de surmonter les défauts d'une stabilité insuffisante de la lumière. Il est discuté de photochimie fondamentale, de modulation de radiations et sans radiations, d'énergie de transfert, d'états d'excitation, d'activité photochimique de diverses bandes d'ondes, de recherche fondamentale avec des composés modèles et des réactions chimiques impliquant des états d'excitations. Certains colorants sont réduits ou oxydés par la lumière, mais seules deux méthodes se sont avérées satisfaisantes pour améliorer la solidité à la lumière des combinaisons données de substrats de colorants : la technique "chelation" (?) qui a permis la synthèse de nouveaux colorants ou complexes contenant du métal, et l'emploi d'absorbants d'ultra-violet basés sur des dérivés de o-hydroxybenzophenone, hydroxybenzotriazole, et acrylonitrile (ils sont de préférence incorporés dans un écran incolore ou un verni transparent). Les absorbants doivent absorber fortement toute la gamme des ultra-violets de la lumière du jour (295 à 400 mu), ne doivent pas absorber dans le visible, doivent être stables et ne doivent provoquer aucun changement dans le médium. Les absorbants sont également incorporés dans le substratum du colorant. Pas vu - tiré des I.I.C. Abstracts.

John Fitzmaurice MILLS - Problems and Solutions : 1, in Connoisseur, Vol. 165, 664, June 1967, p. 104, London. Illus.

Article très général sur les soins aux textiles, recommandant des méthodes de nettoyages depuis longtemps établies, par exemple l'emploi de la farine de pomme de terre.

A. NIESIOLOWSKA-WEDZKA - Wyniki badan nad tkaninami z najstarszych warstu grodu w Santoku (Results of research on the fabrics discovered in the oldest beds of the Santok castrum.) in Archeologia Polski, Vol. 10, 318-37, 1965, Poland, illus., diagrams, bibliography. Text entirely in Polish.

Une analyse technique détaillée est donnée de vestiges des XIe-XVIIe siècles. La matière première est de la laine de mouton. Il est discuté des méthodes de filature et de tissage, et de la qualité des tissus, qui est considérée comme plutôt faible.

CONSERVATION

R.F. SCHWENKER, Jr., ed. - Thermoanalysis of Fibers and Fiber-forming Polymers. American Chemical Society symposium, September 17, 1965, Interscience, New York, 1966, 175 pp., New York, N.Y., U.S.A., diagrams, plans, extensive bibliography.

Une suite d'articles sur quelques nouvelles méthodes thermiques, techniques, instrumentation et applications dans la recherche sur les fibres et polymères. Chaque article comporte un bref résumé en anglais, français et allemand. Tables, graphiques, références. D'après I.I.C. Abstracts - Non vu au Victoria & Albert Museum.

COSTUME

Ellen ANDERSEN - Brudekjolen. Nationalmuseet, Copenhagen 1967. 64 pages (text + plates) + 12 pages catalogue of bridal dresses in the Danish National Museum. (Published in connection with the exhibition last summer to which I referred in my list in June.) (Text only in Danish).

Jasna BJELADINOVIC - Narodna Nošnja y Radjevina, in Glasnik (Bulletin of Ethnographical Museum) Vol. 28-29, 1965-66, 1966, pp. 237-271, Belgrade, illus., some col., diagrams, plans, extensive bibliography. Folk-costumes in the Radjevina Region. Text in Serbo-Croat. Summary in English pp. 271.

Etude basée sur le costume assez récent (fin XIXe siècle à ce jour) avec diagrammes des vêtements les plus importants.

Martha BRINGEMEIER - Mulier plebeia Monasteriensis in Westphalia, in Westfalen - Heft für Geschichte Kunst und Volkskunde, Vol. 45, 1967, Heft. 2/3, pp. 149-153 Münster, illus., bibliography.

Prenant comme point de départ une gravure du XVIe siècle de Hans Weigel représentant une femme de Westphalie, l'auteur discute du costume de cette région à cette époque, en concluant que lorsque la mode a commencé à se modifier, les styles espagnols s'attardèrent dans les villes autour de Münster et peuvent même être discernés aujourd'hui dans le costume populaire de Westphalie orientale.

Martha BRINGEMEIER - Wandel der Mode in Zeitalter der Aufklärung. (Evolution de la mode au siècle des philosophes) in Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkerkunde 13 Jahrg 1966 Heft 1-4 p. 5 à 60, 9 illus. Petit lexique des termes techniques.

Etude basée sur le premier volume du "Journal der Moden" paru à Weimar en 1786. Décrit le passage, à partir du milieu du XVIIIe siècle, de la mode française, caractérisée par les habits brodés, à la mode anglaise illustrée par l'habit à la Werther. (Bibl. du CIETA).

I. BROOKE - Mediaeval Theatre Costume, 1967, p. 111, London. Illus., some col., diagrams, plans.

Guide pratique pour confectionner des costumes pour des productions d'écoles d'amateurs, qui comporte des commentaires illustrés de source contemporaine.

J.L. CARR - Life in France under Louis XIV, 1966, p. 176, London. Illus., bibliography.

Compte-rendu général de vulgarisation avec brèves références à l'habillement.

E. CHIAPPA - Ordinamento, armamento, uniformi delle truppe Ducali Sabaude durante gli assedi della Verrua del 1625-1704-5, in Armi Antiche, 1966, pp. 195-248, Turin, illus., some col., diagrams, bibliography.

Une revue complète des armes et uniformes portés par les troupes des ducs de Savoie.

Richard CORSON - Fashions in Eyeglasses, 1967, London, illus., bibliography.

Revue bien illustrée basée sur des portraits et des documents originaux. Ce n'est pas absolument complet ni érudit, mais c'est pratique parce qu'il n'existe rien d'autre sur ce sujet.

Muroslav v. DAŠKIC - Narodwe Noswje Severo Zapadne Boswe (National Costumes of North West Bosnia), 1962, p. 177, Banjaluka, text in Serbo-Croat. Summaries in English pp. XXI-XXIV, Russian, pp. XVII-XX.

Etude systématique de recherche sur l'habillement de cette région, basé sur les collections du Musée de Banjaluka. L'habillement est groupé en Bosnie dinarique, panarique et centrale et ses caractéristiques sont observées à partir du XVIIIe siècle. Un essai de tracer les origines historiques est tenté.

E. EGYED (Budapest) : Hungarian Museum of Decorative Arts - Harom évszazad divatja, 1965, p. 46, Budapest, illus., bibliography. Translation : Three centuries of fashion, text entirely in Hungarian. Summary in French.

Illustration du costume des hautes classes dans les musées, du XVIIe au XXe siècle avec une bonne mais brève introduction décrivant essentiellement les vêtements hongrois et les influences turque et européenne sur le costume hongrois.

Clara Hallard FAWCETT - Dolls : a new guide for collectors, 1964, pp. 282, Boston, illus., diagrams, extensive bibliography.

Guide pratique systématique pour l'identification des poupées historiques.

Edit FEL - Népriselet (National Costume. List of illustrations in Russian and German), 1962, pp. 88, Budapest, illus.

Livre d'images sur le costume hongrois avec brève introduction historique.

Hanne FRØSIG - "Fannikerdagen"'s draqtsamling, 1966, Fanø. Text entirely in Danish.

Catalogue d'une exposition faite en 1966 de costumes populaires de Fanø. Ce catalogue très minutieux de cette petite, mais intéressante exposition, contient 8 pages imprimées serré, pas d'illustrations. Comme beaucoup d'Allemands visitent Fanø chaque année une édition allemande du catalogue a également été imprimée : "Fannikerdagen", Ausstellung von Trachten Fanø.

Edith GAINER - Collectors'Notes : French Finery, Antiques, p. 581, Vol. XCII, N° 4 October 1967. Illus.

Robe et jupe de soie brochée faites en France vers 1760, exposées au Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut. Une photo en noir et blanc, brèves notes.

G. GIANELLI - The World of Ancient Rome, 1967, pp. 300, London, illus., some col.

Revue générale de vulgarisation luxueusement illustrée qui contient un court chapitre sur l'habillement.

COSTUME

Christopher GILBERT - Five Sisters and their Toys, in Country Life, Vol. CXLI, N° 3664, May 25th, 1967, pp. 1327-8, London, illus.

Compte-rendu charmant sur les divers jouets achetés pour les cinq filles du Vicomte Irwin, Temple Newsam, Yorks, entre 1762 et 68, basé sur une série de factures aux archives de Temple Newsam. Illustré de jouets et de dés du Bethnal Green Museum.

Maria GUTKOWSKA- RYCHLEWSKA - Ubiory i akcesoria mody wieku XIX. in Muzeum Norodowe w Krakowie, Krakow - 1967. pp. 141. 57 illustrations. Texte en polonais, table des illustrations en polonais et en français.

Catalogue d'une exposition de vêtements et d'accessoires du XIXe siècle au Musée National de Cracovie précédé d'une introduction de 14 pages. Un vocabulaire de 4 pages définit les divers termes techniques polonais utilisés dans le texte. (Bibl. du CIETA).

A. Kielland HAUGE - Innføring av grå uniform i Norge i 1814, in Arbok, Haermuseet, Akershus, 1965, pp. 121-139, Oslo, illus., some col., extensive bibliography. Introduction of the grey uniform in Norway. Text entirely in Norwegian. Summary in English pp. 136.

Un bref article expliquant comment Christian Frédéric, lorsqu'il devint roi en 1814, réalisa efficacement le remplacement des uniformes rouges de l'armée par des uniformes gris. L'idée en avait été envisagée depuis longtemps et des plans étaient déjà préparés lorsque le décret fut publié. Des dessins en couleurs de ces uniformes subsistent.

Flora Gill JACOBS & E. FAURHOLT - A Book of Dolls and Dolls Houses by F.G.S. & E. Faurholt, 1967, pp. 224, Tokyo, illus., some col.

E. Faurholt, collectionneuse danoise de poupées, décrit sa collection qui comprend très peu de poupées anciennes.

Paul JENE - The History of the Perfect Figure, in Antiques Journal, Vol. 22, N° 10, Oct. 1967, pp. 22-23, Uniontown, Penna., U.S.A., illus.

Commente les différences dans les statistiques de vie entre les anciens parangons de beauté et leurs équivalents contemporains. Fait des "suggestions de mode" pour mettre en ligne les figures les plus bulbeuses ; et illustre le tout de trois croquis à la plume.

B. JONES - Design for Death, 1967, pp. 304, London, illus.

Etude de vulgarisation des usages funéraires internationaux qui comprend des commentaires sur les vêtements funéraires, linceuls, bijoux de coiffure, etc.

Vere JONES - Victorian Dolls, in Antiques Journal, Vol. 22, N° 7, August 1967, pp. 20-23, Uniontown, Penn., U.S.A., illus.

Description sans détours des principaux types de poupées fabriquées aux XVIII et XIXe siècles. Bien illustré.

Aviva LANCET MULLER - The Ethnographic Section - Beginnings and Hopes, in the Israel Museum News, Vol. 2, N° 1, March, 1967, pp. 17-28, Jerusalem, illus., Diagrams.

Revue de la collection grandissante de costume et de joaillerie juifs du Yemen, d'Afrique du Nord et du Bukhara, avec commentaires sur les différences stylistiques qui résultent de leur provenance, malgré leur héritage juif commun.

C.C.P. LAWSON - A History of the Uniforms of the British Army, Vol. V, 1967, pp. 183, London, illus., some col., diagrams.

Une suite de cette histoire systématique et bien illustrée, recouvrant la fin du XVIII et le début du XIXe siècles.

A.E. Haswell MILLER - Military Drawings and Paintings in the Collection of Her Majesty the Queen, Vol. I, The Plates, 1966, pp. 222, London, illus., some col.

L'introduction à ces dessins d'env. 1680 à 1900 constitue une excellente introduction à l'histoire des uniformes militaires de cette période.

Anne Wood MURRAY - Sunshades, parasols and umbrellas in Antiques, April 1967, Vol XLI, N° 4, pp. 492-495, New York.

Une excellente revue avec de bonnes illustrations.

J.L. NEVINSON - Origin and Early History of the Fashion Plate, in United States National Museum Bulletin, Contributions from the Museum of History and Technology, N° 250, 1967, pp. 67-89, Washington, illus., bibliography.

Définition, faisant autorité, de la planche de mode et de son histoire, illustrée à partir du XVIIe siècle jusqu'au XIXe siècle.

J.L. NEVINSON - Shakespeare's Dress in His Portraits in Shakespeare Quarterly, Vol. XVIII, Spring 1967, N° 2, pp. 101-106, illus., bibliography.

Commentaire autorisé qui donne incidemment un excellent résumé de l'habillement masculin du début du XVIIIe siècle.

Anna-Maja NYLEN - Dräktdocka från Karl IX : s tid in Livrustkammeren, Vol. XI : 1. April 1967, pp. 1-22, Stockholm, illus., some col., bibliography. Fashion Doll from Charles IX period. Summaries in English, pp. 22-24, text entirely in Swedish.

Etude d'une poupée des années 1590 faite avec une habileté professionnelle pour l'une des filles de Charles IX. L'auteur suggère que cela a pu être une poupée de mode qui a été donnée ensuite à l'une des princesses, comme jouet. L'article est illustré d'une série d'excellentes photographies détaillées de la poupée et de son habillement.

PARIS : Musée du Costume de la Ville de Paris - Cent Costumes Choisis dans les collections du Musée, 1735-1960, 1967, pp. 30, Paris, illus.

Brève introduction historique à une sélection des meilleurs exemplaires de cette collection.

Barbara POLOCZKOWA - Tekstylija i strójna śląskucieszynskim w XVI-XVIII w (Textiles and Costumes in Śląsk Cieszyński in the 16th to 18th centuries) in Polska Sztuka Ludowa, Vol. XXI, N° 3, 1967, pp. 135-146, illus., bibliography. Text entirely in Polish. Summary in English pp. 185.

La plupart des informations sont disponibles sur les costumes féminins, celles pour les hommes n'étant mentionnées que brièvement. L'article s'occupe surtout des costumes portés dans les communautés rurales. La matière de base utilisée était le lin, tandis que pour les habits et les robes on employait des tissus coûteux venant de l'étranger, tels que soies de Chine, drap anglais et aussi drap des Flandres, velours hollandais et tissus de laine de Turquie. L'auteur fonde son article sur des inventaires testamentaires des années 1556 à 1629 et 1640 à 1778.

COSTUME

- Maria Luisa RINALDI - Il costume Romano e i Mosaici di Piazza Armenia, in Rome : Reale Istituto Nazionale d'Archaeologia e Storia Dell'Arte, Vol. XIII-XIV, 1964-65, pp. 200-268, Rome. Illus., extensive bibliography.
Article détaillé et faisant autorité.
- Jenny SCHNEIDER - Schweizer Damenkostüme des 18 und 19 Jahrhunderts, in Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Zürich, 1967, pp. 3-16, Bern, illus.
L'auteur rend compte de l'éventail des collections, depuis le costume le plus ancien, une robe dans le style traditionnel suisse datant de la première moitié du XVIIIe siècle, jusqu'aux robes du troisième quart du XIXe siècle. La mode française devient influente à partir de la première moitié du XIXe siècle. (Bibl. du CIETA)
- Amoret & Christopher SCOTT - Fashion Plates for Collectors, in the Antique Dealers and Collectors Guide, Vol. 21, N° 12, July, 1961, pp. 55-58, London, illus., one col.
Article général pour le collectionneur amateur, indiquant l'étendue de ce sujet.
- Col. P.H. SMITHERMAN - Uniforms of the Yeomanry Regiments, 1783-1911, 1967, pp. 52, London, illus., 20 col.
Album de dessins tracés d'une façon pas très précise, avec bref commentaire historique. Les sources de quelques unes des illustrations sont données, mais ces dernières ne sont pas très précises.
- Col. P.H. SMITHERMAN - Infantry uniforms in the British Army, Pts. I & II, 1660-1790/1790-1846, 2 vols., 1966, pp. 88, London, illus., some col.
Livre d'images pas très bien dessinées ni coloriées, avec texte basé sur C.C.P. Lawson : History of Uniforms of British Army. Les sources des illustrations sont données mais d'une façon qui ne permet pas de les contrôler.
- M. STAVRIDIS, ill. Faith JAQUES - Hugh Evelyn History of Costume, 1660-1800, London, Vol. 2, 1967, about 40 pp., illus., some col.
Livre d'images de vulgarisation avec quelques dessins représentés sous un faux jour et un texte spécieux.
- James STUART - Letter from London : Mary Strickland's satin dress in Antiques, Vol. XCII, N° 4, October 1967, London, illus. pp. 475-476.
Acquisition par le Victoria & Albert Museum d'une robe de satin anglaise (Spitalfields); la soierie a été dessinée par Anna Maria Garthwaite (1690-1763) en 1744. On donne une brève note sur sa provenance et son histoire.
- Irena TURNAU - Odzież mieszczaństwa warszawskiego w XVIII w. in Instytut historii Kultury materialnej Polskiej Akademii Nauk - Warszawa. 1967. 365 p. en polonais. Résumé français pp. 366-374. Russe pp. 375-383. 158 illustrations.
Monographie des vêtements portés par la bourgeoisie de Varsovie au XVIIIe siècle, en essayant d'établir des rapports entre cet habillement et le développement de la production polonaise des textiles et des cuirs et des techniques de fabrication. L'ouvrage se divise en 9 chapitres et se base sur les collections de vêtements existant dans les musées, mais aussi sur l'iconographie des portraits et tableaux et enfin sur les informations tirées des inventaires et testaments. Il embrasse aussi bien l'évolution des modes avec les influences, tant d'occident que d'orient, que les qualités, couleurs et prix des tissus. (Bibl. du CIETA).

Josephine WOOD - Indian costumes of Guatemala, 1966, pp. 144, Graz, illus., some col., diagrams, plans, bibliography.

L. de J. OSBORNE - Descriptions et dessins faits entre 1939 et 1942 de robes traditionnelles indiennes. Il y a des commentaires sur l'influence des styles, des traditions et des techniques espagnols et indiens.

Tomoyuki YAMANOBE (Y.T. & G. KAMAZAWA) - Nöh shōzoku, 2 vols., 1963, Tokyo, illus., in col., Costumes of the Noh plays. Text in Japanese and English.

Chaque planche comporte une légende en japonais et en anglais. La plupart des robes sont historiques. Chacune est illustrée en couleurs et avec des détails sur le tissu. Les légendes décrivent principalement le dessin, mais également les techniques en profil.

D. YARWOOD - Outline of English Costume, 1967, pp. 47, London, Illus., bibliography.

Compte-rendu minimum, pratique et raisonnablement sûr, des changements du costume, en faisant l'histoire jusqu'en 1967, destiné aux enfants et illustré de croquis de l'auteur.

ANONYMOUS - Portfolio of the Monumental Brass Society, 1894 to present day, pp. 6, London, illus.

Une série de calques par frottement, largement sur cuivres en Grande-Bretagne, dont un grand nombre fournit de bonnes illustrations du costume médiéval. Ne sont produits qu'à intervalles irréguliers : jusqu'ici six volumes, chacun en dix parties séparées, ont été publiés.

DENTELLE - LACE

AMSTERDAM : Rijksmuseum (Catalogue by A.M.L.E. Erkelens and C.A. Burgers) - Kant uit koninklijk bezit : de kantverzameling van H.M. de Koningin in bruikleen gegeven aan het Rijksmuseum, 1966, pp. 251, Amsterdam, illus., bibliography.

Catalogue de la Collection Royale Hollandaise de dentelles qui date de façon prédominante du XIXe siècle, quoiqu'elle contienne quelques belles pièces d'époque plus anciennes.
Le catalogue est un ouvrage scientifique bien arrangé avec des notes simples, pratiques, sur les diverses dentelles représentées dans la collection. Il est bien illustré.

Zofia GRODECKA - Babimojsko-dabrowiecki Haft Przewlekany (Lacing embroidery on tulle from Dabrowka Wielkopolska and Babimost), in Polska Sztuka Ludowa - Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Vol. XXI, N° 2, 1967, pp. 93-102, illus., diagrams. Text in Polish. Summary in English p. 123.

L'auteur analyse la technique, les motifs décoratifs et l'application de broderie sur diverses parties de l'habillement féminin. La technique de broderie de Babimost et Dabrowka consiste à entrelacer le fil au travers des trous du tulle. L'armure du tulle impose la direction du laçage, de sorte que dans cette broderie ce sont les motifs géométriques qui prédominent, spécialement celui de l'étoile.

Monique HEEREN - Anna en Isabella Reyns "Cooprouwe in cante" in Spiegel Historiae, Vol. 2, 7 and 8, 1967, pp. 426-435, Bussum, Holland, illus.

Bref aperçu de la fabrication de dentelle au XVIIIe siècle à Anvers, basée sur l'histoire connue de deux dentellières.

DENTELLE - LACE

Annie JAMES

- The Pillow-Lace of Buckinghamshire, in Apollo, LXXXVI, 68, Oct. 1967, pp. 302-303, London, illus.

Compte-rendu plutôt banal d'un métier traditionnel perpétuant quelques mythes comme par ex. que Catherine d'Aragon a introduit la fabrication de dentelles en Angleterre.

Bernardine R.M. NEEVE

- Decorative Arts Department at the Boymans-van Beuningen Museum, in Apollo, Vol. LXXXVI, 65, July 1967, p. 37, London, illus., bibliography.

Brève description de quelques unes des pièces de dentelle les plus célèbres de la collection de ce Musée.

Gabrielle de M. POND

- The Past and Future of Lace, in the Antique Dealer and Collectors Guide, Vol. 22, N° 3, Oct., 1967, pp. 56-58, London, illus.

Article très général, sur le ton de la causerie, pour le collectionneur amateur. Quelques suggestions alarmantes pour le nettoyage des dentelles.

HISTOIRE & COMMERCE - HISTORY AND TRADE

A.B. ARCHER

- The History and Development of the West of England Cloth Trade in Proceedings of the Cotteswold Naturalist's Field Club for 1966, Aug., 1967, Vol. XXXV, Part I, pp. 28-34, Gloucester.

N'ajoute rien de nouveau.

Danica BOŽIĆ-BUŽANČIĆ

- Odjecá Splićanke XVI-XVII. Vijeka (Le vêtement des habitantes de Split aux XVIe et XVIIe siècles) in Dubrovnik : Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti. Anali, Vol. X-XI, 1962-63 (1966), pp. 165-206, Dubrovnik, extensive bibliography. Text entirely in Serbo-Croat, summary in French pp. 206.

Etude basée sur les archives de la ville de Split, où étaient déposés les contrats de mariage des fiancés. Ceux-ci donnent les apports dotaux, y compris le vestiaire de l'épousée et révèlent les types et qualités de vêtements portés aux XVIe et XVIIe siècles - époque où une guerre continuelle avec les Turcs affectait défavorablement la vie économique de la ville. Il y eut une nette amélioration dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

M.P. de BRUN

- Middleburg 1217-1967 in Spiegel Historiae, Vol. 2, N° 6, June, 1967, pp. 356-362, Bassum, illus. Text entirely in Dutch.

Brève revue de l'histoire de cette ville, avec des illustrations comprenant un bateau Carolingien qui y fut trouvé et une belle tapisserie à armoiries du début du XVIIIe siècle dans la "Provinciahuis".

Ed. Margaret CASH

- Devon Inventories of the Sixteenth and Seventeenth Centuries in Devon and Cornwall Record Society, New Series, Vol. II, 1966, Exeter (?).

Un examen sérieux de cet ouvrage fait penser que les 266 inventaires du livre peuvent bien contenir des informations sur les textiles et sur leur emploi. Une des rares critiques faites par l'examineur est l'absence d'un index des commerces représentés. Un détail distingué cependant en vue de commentaire est l'inventaire d'un drapier pour femmes organisant la production par le système artisanal et vendant dans un comptoir à Blackwell Hall à Londres. Le pays de l'Ouest était naturellement très important dans l'industrie lainière à cette époque. Ces inventaires sont en fait tout ce qui subsiste après un raid aérien de 1942 sur Exeter.

Non vu au Victoria & Albert Museum.

E. EGYED & S. BORSI
(Budapest : Hungaria
Museum of Decorative
Arts : Guide)

- Keleti szőnyeg, 1962, Budapest, illus. Translation : Oriental carpets. Text entirely in Hungarian.

Guide pour une collection qui semble d'un intérêt considérable, illustré de seize tapis sur les quatre vingt dix énumérés. Les illustrations comprennent un tapis Holbein du XVIe siècle et d'autres tapis Turcs anciens, quelques tapis caucasiens du XIXe siècle, un fragment indien du XVIIIe siècle et un Hamadan du XIXe siècle, et quelques tapis du Turkestan chinois.

Jack FRANCES

- Oriental carpets as an investment in Antique Finder Annual Guide, 1967/68, pp. 13, London.

Article général destiné au collectionneur amateur.

R.G. HUBEL

- Orientteppiche und Nomadenknüpfarbeiten vergangener Jahrhunderte, Exhibition Catalogue, 1967/8, pp. 61, Munich (Staatliches Museum für Völkerkunde) illus., some col., diagrams.

Catalogue d'une exposition générale de tapis orientaux pour la plupart du XIXe siècle. L'exposition est également passée en revue dans "Weltkunst" XXXVII J.G. n°16 - August 15 - 1967, p. 770.

Reinhard G. HUBEL

- Die portugiesischen Arraiolos-Teppiche in Weltkunst, Vol. XXXVII, 25th October, 1967, pp. 1044, Munich, illus., diagrams.

Une note brève mais informative sur ces tapis brodés des XVIIe et XVIIIe siècles et sur les dessins d'après lesquels ils ont été faits. Cinq illustrations.

Don MAUST

- Oriental Rugs in Antiques Journal, Vol. 22, N° 3, March, 1967, pp. 23-25, Uniontown, Penna. Illus.

Un article de vulgarisation d'une banalité incroyable, ne contenant rien que des généralisations et trois reproductions extrêmement médiocres.

Stanley REED, F.R.S.A.

- Embroidered or Needlework Carpets in the Antique Dealer and Collectors Guide, Vol. 21, N° 11, June, 1967, pp. 87-92, London, illus., one col., diagrams, bibliography.

Revue plutôt brève du sujet, consistant largement en description de quelques uns des tapis à l'aiguille les plus célèbres, et comprennent quelques tapis tissés tapisserie prétendus de Mortlake.

Captain Richard SAUNDERS

- How Old are our Rugs and Carpets ? in the Antique Collector, Vol. 38, N°1, Feb.-March, 1967, pp. 19-22, London, illus.

Article assez général prenant la défense des meilleurs des tapis orientaux modernes, considérés comme comparables à ceux d'époques plus anciennes.

Johanna ZICK-NISSEN

- Der Knüpftteppich von Pazyryk und die frage seiner datierung. in Archaeologischer Anzeiger Heft 4, 1966. Berlin pp. 570-81. Illus. Bibliography.

Le Dr. Zick confirme les données techniques de Rudenko par ses propres observations (36 noeuds turcs au cm carré) et attribue ce tapis, sur la base de comparaisons stylistiques, au Ve siècle av. J.C. dans une tradition artistique dérivée de l'Iran du N.O., mais peut-être fait quelque part entre Suze et Phrygie - le plus probablement en Asie Mineure.

A. ZIGORA

- Convoane Tuvcesti din Colectia Muzeului, 1967, pp. 70, Bucarest, illus., diagrams, bibliography.

Catalogue descriptif des tapis orientaux du musée.

TAPISSERIE - TAPESTRY

A.B. - Le musée du Cinquenaire reçoit une remarquable tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle in *Connaissance des Arts*, N° 188, October, 1967, pp. 70-71, Paris, illus., col.

Une planche en couleurs et un brève note sur la tapisserie - un sujet de l'histoire de Romulus, tissé vers 1550 d'après un dessin attribué à Giulio, avec en bordure les armes de Doublet de Persan.

ARTS COUNCIL - Treasures from Scottish Houses in Exhibition Catalogue, 1967, Edinburgh, illus., some col.

Comprend un certain nombre de tapisseries importantes telles que le n°113 flamand de 1500 env. La Vierge avec les Apôtres lisant, du Floors Castle (en état excellent, presque primitif), une suite de vases et de fleurs du milieu du XVIIe siècle, attribuée par erreur à Mortlake et deux tapisseries tissées d'après le dessin de Goya des garçons qui jouent.

J.P. ASSELBERGHS - La Tapisserie Tournaisienne au XVe siècle, Exhibition Catalogue, 1967, Tournai, illus. col., cover, extensive bibliography.

Catalogue d'une exposition de 35 tapisseries de suites remontant à la seconde moitié du XVe siècle, attribuées à Tournai sur la foi de registres de vente de Pesquier Grenier, ou de similarité de type aux suites vendues par lui. Le catalogue est bien illustré et comprend une bibliographie pratique.

Michel BELLONCLE - Oudry L'animalier in *Jardin des Arts*, N° 151, June, 1967, pp. 20-35, Paris, illus., some col., bibliography.

Article général comprenant un résumé de l'oeuvre d'Oudry pour Beauvais et les Gobelins. Bien illustré.

BOSTON - *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. LXIX, Feb. 1967, p. 71, Paris. Illus.

Tapisseries de la Cène (attribué à la France au premier quart du XVIIe siècle) nouvellement acquise par le Musée des Beaux Arts de Boston.

BUDAPEST : Iparművészeti Muzeum - XVI-XVII. századi falkarpitok, 1964 (?), Budapest, illus. Tapestries of the 16th and 17th centuries. Text entirely in Hungarian.

Dossier contenant des illustrations des garçons qui jouent, de Bruxelles, suite exécutée pour le pape Léon X dans les années 1520.

Frank DAVIS - Talking about Sale-Rooms in *Country Life*, Vol. CXLII, N° 3686, Oct. 26th 1967, pp. 1050-1051, London. Illus.

Illustration (fig. 4) de Cerf et Paysan avec oiseaux et lapins. L'un de la série des quatre panneaux en tapisserie de la Renaissance flamande. D'autres tapisseries d'animaux et d'oiseaux ; très brèves références dans le texte.

Frank DAVIS - Talking about Sale-Rooms in *Country Life*, Vol. CXLI, N° 3668, June 22nd 1967, pp. 1616-1617, London, illus.

Mention de vente de 15 tapisseries flamandes à Cornbury Park, Charlbury. Illustration de "La fuite en Egypte" du début du XVIIe siècle et description de cette tapisserie.

S.M. EDELSTEIN

- Dyeing Fabrics in Sixteenth Century Venice in *Tech. Cult*, Vol. 7, N° 3, 395-7, 1966.

Donne une courte description d'une illustration gravée sur bois de la première édition, fort rare, du "Plictho de Larte de Tentori Che Insegna Tenger Pani Telle Banbasi et Sede si per Larthe Magiore come per la Comune" - (Instruction sur l'art des teinturiers qui enseigne la teinture des draps de laine, des lins, des cotons et des soies, tant par le grand art que par l'art commun) écrit par Gionventura Rosetti et publié à Venise en 1548. Le "Plictho" a été le premier ouvrage technique sur la teinture à être publié. Destiné aux artisans professionnels, il contient des instructions complètes et détaillées pour tous les types de teintures sur chacune des fibres importantes et tous tissus susceptibles d'être teints de l'époque. Son auteur Rosetti superintendant de la salle d'armes à Venise, avait rassemblé les recettes et processus de teintures contemporaines de Venise, Gènes, Florence et autres villes italiennes. L'illustration reproduite montre les opérations simples mais fondamentales employées pour la teinture de la plupart des tissus. La solution de teinture est faite dans une cuve en cuivre qui est maintenue chauffée et le tissu est constamment remué dans le bain et poussé dans le liquide en vue d'obtenir des résultats uniformes. (Non vu. D'après I.I.C. Abstracts) (semble être le même article que celui qui a paru dans *American Deystuffs reporter*. cf. Bibliographie CIETA n° 21 p. 71).

M. & A. GRASS - Stockings for a Queen, 1967, pp. 188, London, illus., bibliography.

Compte rendu de la vie du Rév. William Lee (inventeur du tricoteur) basé sur la découverte de nouveaux documents.

K. JETTMAR - Art of the Steppes : The Eurasian Animal Style, 1967, pp. 272, London, illus., some col., extensive bibliography.

Compte-rendu populaire, mais bien documenté et illustré, de l'histoire culturelle des steppes de l'Iran à la Chine de 900 à 200 av. J.C. qui recouvre des découvertes textiles et des costumes.

W.O. MOELLER - The Lanificarius and the Officinae Lanificariae at Pompeii in *Technol. Cult*, Vol. 7, N° 4, 493-6, 1966.

Discute le processus du lavage des laines dans la Pompei' ancienne, tel qu'il était réalisé par le lanificarius, ou laveur de laine. Suggère que l'atelier bien conservé dans la Via Del Lupanare est une officinae lanificariae, ou laverie de laine. (Non vu des I.I.C. Abstracts)

James MORRIS - The Silk Road in *Horizon*, Vol. IX, N° 4, 1967, pp. 6-23, New York, illus., some col.

Article de vulgarisation sur la géographie, l'histoire et les légendes romantiques de la Route de la Soie. Parmi les illustrations il y a des reproductions d'une série d'aquarelles chinoises du XVIIIe siècle prouvant la culture des vers à soie, un fragment de soie brodée trouvé dans une tombe de Palmyre, datant d'environ le premier siècle de n.e., et un portrait peint sur soie du IXe siècle.

T.T. RICE - Everyday Life in Byzantium, 1967, pp. 233, London, New York, illus., bibliography.

Compte-rendu pratique de vulgarisation qui contient quelques descriptions de vêtements et tissus.

HISTOIRE & COMMERCE - HISTORY AND TRADE

- G.H. RODENBURG - Van Batiks tot "Dutch Wax-Block Garments" in *Textielhistorische bijdragen* 1966, N° 8, pp. 18-52, Hengelo, illus., diagrams, extensive bibliography.
- L'article semble (d'après ses illustrations) être un compte-rendu complet commençant par l'importation de batiks javanais à la fin du XVIIe siècle et se poursuivant jusqu'à la manufacture de tels tissus en Hollande par des méthodes usinières. Une note établie par un correspondant hollandais nous éclairerait.
- W.F. SCHWEIZER - De vermoedelijke weg van de mechanische spinmachine van Engeland naar Twente in *Textielhistorische bijdragen*, 1966, 8, pp. 62-67, Hengelo, illus., extensive bibliography.
- Semble se rapporter à l'emploi des inventions de Crompton et d'Arkweight dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Un commentaire d'un correspondant Hollandais serait le bienvenu.
- I. TURNAU - Knitted goods in the Prague Museums in *Kwart. Hist. Kult. Mater*, Vol. 13, N° 4, 793-4, 1965, Poland.
- Discute le tricotage des XIV, XVII, XVIIIe et XIXe siècles actuellement dans les Musées de Prague. N'est pas dans la bibliothèque du Victoria & Albert Museum.
- Charles VERLINDEN - Draps des Pays-Bas et du Nord-Ouest de l'Europe au Portugal au XVe siècle in *Anuario de Estudios Medievales*, N° 3, 1966, pp. 235-261, Barcelona, extensive bibliography.
- Témoignage tiré des recettes provenant de la taxe sur les tissus importés prélevée en 1439-48. Les documents illustrent l'expansion en Europe Occidentale au XVe siècle. Un grand nombre de villes et de types d'étoffes sont mentionnés - dont certains non rencontrés dans les siècles précédents. Les documents sont particulièrement remplis de références à des tissus anglais et à ceux de France de l'Ouest.
- TAPIS - CARPETS**
- Rugs from the Ballard Collection in *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, Vol. III, N° 1, May-June, 1967, pp. 8-9, Saint Louis, illus.
- Brève note générale sur l'exposition fait en ce musée d'Avril à Juin 1967, illustrée d'un tapis Ushak du type "lotto".
- ANONYME - *Gazette des Beaux Arts*, VIe, période, Feb. 1967, Vol. LXIX, N° 1177, Supplement p. 8, Paris, illus.
- Petite photo en p. 8 (ill. 27) d'un tapis Holbein, du XVIIe siècle. Tapis donné au musée des Arts Décoratifs par Mme Mosticker.
- Hélène DEMORIANE - Le tapis rya in *Connaissance des Arts*, N° 186, August, 1967, pp. 32-35, Paris, illus., some col.
- Bref article général décrivant les tapis connus en Finlande comme ryas, leurs emplois, leurs motifs décoratifs traditionnels et des exemplaires modernes. Quatre tapis des XVIIIe-XIXe siècles sont illustrés en couleurs.
- Maurice S. DIMAND - The Kevorkian Foundation Collection of... Oriental Carpets : Special Loan Exhibition, 1966, New York. Illus., some col.
- Une introduction compétente et 17 planches de tapis des XVIIe et XVIIIe siècles parmi les 41 exposés.

- Frank DAVIS - Talking about Sale-Rooms in *Country Life*, Vol. CXLII, N° 3675, August 10th, 1967, pp. 310-311, London.
- Illustration du dessin de Sir Edwin Burne-Jones pour une tapisserie. L'une des suites illustrant l'histoire du Saint Graal. L'une d'une suite de tapisseries commandées par Mr. D'Arcy de Stanmore Hall en 1893 et tissée par William Morris à Merton Abbey. Bref commentaire dans le texte p. 311.
- Frank DAVIS - An Ostrich Hunt in Brussels in *Country Life*, Vol. CXLII, N° 3682, Sept. 28, 1967, p. 726, London, illus.
- Photographie de la "Chasse à l'Autruche", l'une des tapisseries d'une suite de Bruxelles du début du XVIIe siècle. Brève description de ces tapisseries dans le texte. Une tapisserie écran de feu, Bruxelles XVIIIe siècle tissée d'un sujet d'après David Teniers le Jeune - un gitan diseur de bonne aventure - est également mentionnée.
- Hélène DEMORIANE - Le plus mémorable château en Suède : (Skokloster, Château of Marshal Charles-Gustave Wrangel (17th century) in *Connaissance des Arts*, p. 92, N° 189, November 1967, pp. 86, 91, 92, Paris, illus., col.
- p. 86 a/ Tapisseries hollandaises de 1647 env. Chambre à coucher du Maréchal Wrangel - Scènes bibliques - Pas très visibles sur photographie. b/ Même suite de tapisseries dans la chambre à coucher de la Comtesse.
- p. 91 c/ Dans la chambre jaune : tapisseries de Bruxelles du XVIIIe siècle avec des scènes de la guerre de Troie.
- p. 92d/ L'une des six tapisseries de la vie d'Alexandre offertes par Louis XIV au Comte Bielka lors de son Ambassade à Paris.
- Marcel DEYRES - La cathédrale des Senéziens in *Jardin des Arts*, N° 150, May 1967, pp. 34-43, Paris, illus., bibliography.
- L'article est consacré à l'architecture, mais parmi les illustrations de l'intérieur de la cathédrale il y a un détail d'une tapisserie flamande du XVIIe siècle début du XVIIIe avec un monarque surveillant la construction de l'autel.
- A.M. Louise ERKELENS - Wapentapijten van Willem III naar ontwerp van Daniel Marot in *Bulletin van het Rijksmuseum*, 15 jg, 1967, Afl. 2, pp. 43-53, 's-Gravenhage, illus., diagrams, extensive bibliography. Text in Dutch. Summary in English, PP.71.
- Etude érudite sur une tapisserie récemment acquise par le Rijksmuseum. Elle est signée par Jan Cobus et c'est l'une de la suite de huit exécutées avant 1700 par quatre tisseurs de Bruxelles. Plusieurs suites ont été tissées et il y a d'autres versions de ce dessin. Les dessins sont basés sur des gravures de Daniel Marot et le Dr. Erkelens suggère qu'il envisageait des tapisseries lorsqu'il les a faits.
- Ian FINLAY - Treasures from Scottish Houses at the 21st Edinburgh Festival in *Connoisseur*, Vols. 165, 166, August 1967, pp. 246, London, illus.
- Un article général sur l'exposition, faisant référence et donnant des photographies de la tapisserie de la Pentecôte, du Floors Castle, et d'une série de tapisseries des Magasins Royaux comprenant une tapisserie de plafond et une tapisserie Noah's Ark d'Oudenarde.
- Felton GIBBONS - Ferrarese Tapestries of Metamorphosis in *The Art Bulletin*, Vol. XLVIII, Sept. Dec., 1966, N° 3-4, pp. 3, New York, illus.
- Tapisseries aux dessins de Dosso et Battista Dossi.

TAPISSERIE - TAPESTRY

Eileen HARRIS - The Moor Park Tapestries in Apollo, Vol. LXXXVI, N° 67, Sept. 1967, pp. 180-189, London, illus., some col., diagrams, bibliography.
Article érudit, citant intégralement la documentation intéressante du Moor Park et d'autres "chambres de tapisserie" en Angleterre au 3^e quart du XVIII^e siècle. L'auteur conteste les attributions précédentes des dessins, pour l'ameublement de ces chambres, à Adam.

Jan LAUTS - Die Jagd in der Kunst - Jean Baptiste Oudry, 1967, p. 32, Hamburg, illus., bibliography.
Introduction suivie de planches et de longues légendes. Un compte-rendu complet sur son dessin pour la suite des "Chasses Royales de Louis XV".

A.P. de MIRIMONDE - La Musique dans les Allégories de l'Amour in Gazette des Beaux Arts, Vol. VI^e période, Vol. LXIX, May-June 1967, pp. 319-346, Paris, illus. Text entirely in French.
Article intéressant comprenant illustration de cinq tapisseries :
fig. 24 - p. 332 - "L'amour et la Mort" détail du XVI^e siècle au Musée des Arts Décoratifs. Mélange de macabre et d'érotique.
fig. 25 - p. 333 - "Décembre ou le Château de Monceaux" l'une de la suite "des Mois, ou des Maisons Royales", XVII^e siècle, au Château Le Brun.
fig. 31 - p. 337 - "L'Amour Sacré et l'Amour Profane", XVI^e siècle. Au Musée des Arts Décoratifs à Paris.
fig. 40 - p. 342 - "La Fontaine d'Amour", XVI^e siècle. Mobilier National.
fig. 41 - p. 342 - "Allégorie de l'Amour" - l'une de la suite des "Vertus et Vices" - Cathédrale de Palencia, XVI^e siècle.
Non illustrée, mais mentionnée dans le texte (p. 338) il y a "l'Allégorie de la Musique". Flandres, XVII^e siècle - A la cathédrale de Zamora.

L. MURRAY - The High Renaissance, 1967, p. 208, London, illus., some col., bibliography.
Introduction de vulgarisation aux beaux arts, spécialement en Italie, qui comprend des commentaires sur le dessin de tapisserie, en particulier sur les cartons de Raphaël.

Alessandro PARRONCHI - Probabile traccia per l'autore dell' trionfo della Morte in Palermo in Antichita Viva, Vol. VI, N° 1, 1967, pp. 3-17, Firenze, illus., bibliography.
En discutant des origines de l'artiste, auteur de la fresque du Triomphe de la Mort à Palerme, l'auteur illustre une tapisserie de la Crucifixion du XV^e siècle, au Musée de la Cathédrale de Pienza.

Alistair ROWAN - Ugbrooke Park, Devon - I in Country Life, Vol. CXLII, N° 3672, July 20th, 1967, pp. 138-141, London, illus.
L'illustration p. 140 montre deux tapisseries de scènes romaines : "Romulus et Rémus" et "l'Enlèvement des Sabines" toutes deux données à Sir Thomas Clifford, Lord Trésorier, par Casimo, Grand'Duc de Toscane en 1669. Pas d'autres commentaires sur ces pièces dans le texte.

Alfred SCHADLER - Allgäu, 1959, Munich and Berlin, illus. Text entirely in German.
Dans ce volume sur les monuments historiques de la région de l'Allgäu, les textiles suivants sont illustrés : Pl. 34 Eglise de St Blasius à Kaufbeuren, tapisserie de 1580 env. avec St Blaise et des armoiries. Pl. 77 Schoss Zeil. Salle construite en 1612. Contient une tapisserie, une verdure avec scène centrale entourée de plantes, d'un style compris entre les verdures millefleurs plus anciennes et les verdures à grand feuillage de la fin du XVI^e siècle.

Margaret R. SCHERER - Helen of Troy in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XXV, 10, June 1967, pp. 367-383. New York, illus.
L'histoire d'Hélène redite par des extraits de poèmes épiques et de romances et illustrée de diverses oeuvres d'art depuis le Ve siècle av. J.C. jusqu'au XIX^e siècle après J.C. Une broderie Sino-portugaise du XVII^e siècle est utilisée pour illustrer l'enlèvement d'Hélène, mais les illustrations sont dominées par un splendide ensemble de tapisseries flamandes de 1500 env., prêté par la Norton Simon Fondation au Metropolitan Museum. Les quatre tapisseries relatent : 1/ l'arrivée d'Hélène à Troie ; 2/ le mariage d'Hélène et Paris ; 3/ l'ambassade d'Ulysse et Diomède auprès de Priam ; 4/ la réconciliation d'Hélène et Ménélas.

Sophie SCHNEEBALG-PERÉLMAN - "La Dame à la Licorne" a été tissée à Bruxelles in Gazette des Beaux-Arts, Vol. LXX, November 1967, pp. 253-278, Paris, illus., bibliography. Summary in English pp. 276.
L'auteur ne donne pas de preuves documentaires à l'appui de sa thèse selon laquelle les tapisseries ont été tissées dans un atelier de Bruxelles entre 1480 et 1490. Ses principaux arguments répètent ceux de son précédent article attribuant les meilleurs des tapisseries millefleurs à Bruxelles. La seule adjonction est de souligner les liens entre les tapisseries de La Dame à la Licorne et de Persée avec l'Hercule de Charles de Bourbon (précédemment suggérés par Mme Crick-Kunstziger) et d'établir qu'en tant que cousin de Charles le Hardi il était en mesure d'obtenir ses tapisseries de Bruxelles. Les illustrations sont trop petites pour être utiles.

Angelika von SCHUCKMAN - The Princes of Thurn und Taxis and their Collections in Apollo, Vol. LXXXVI, N° 68, Oct. 1967, pp. 254-271, London, illus., some col.
Contient des détails historiques concernant les tapisseries exécutées pour cette famille :
1/ La légende de Notre Dame du Sablon, commandée en 1517 d'après les dessins de Van Orley.
2/ La tapisserie des Noces, dépeignant le compte Léonard et la comtesse Alexandrine, tissée en 1646 par Daniel Eggermans d'après un dessin de Nicholas Van der Horst.
3/ Un jeu de huit tapisseries montrant l'histoire de la famille Taxis, dessinées par Erasme Quellinius et Teniers le Jeune ; tissées par Guillaume van Leefdael, Jan van der Borcht et Jacob Coenot, dans les années 1670 et 1680. La dernière tapisserie de cette suite, Le Festin de Noce, porte la date de 1684.
4/ Six panneaux allégoriques tissés en 1687 env. dans l'atelier de Jacob Coenot. Les illustrations sont à plutôt petite échelle.

Gérald SCHURR - Versailles. Masterpieces of Seventeenth Century Tapestry in Connoisseur, 166, 667, Sept. 1967, p. 47, London, illus.
Brève note sur l'exposition temporaire à l'Orangerie de Versailles de 48 panneaux tapisserie de Paris, datant de 1597-1662.

VERSAILLES, Orangerie de Jacques THUILLIER - Chefs-d'oeuvre de la Tapisserie Parisienne 1597-1662. Catalogue Exhibition held at Orangerie de Versailles, 1967, Paris, illus. (46), bibliography.
Des notes documentaires pratiques sur les ateliers parisiens précèdent le catalogue détaillé et bien illustré. L'exposition est passée en revue avec quelques détails par : Dr. Gunther Metken, dans Weltkunst, Vol. XXXVII, n° 17, Septembre 1967 p. 805 ; et moins complètement par : J.P. Dauriac dans Panthéon, vol. XXV n° 5, Septembre-Octobre 67 pp. 379-380.

TAPISSERIE - TAPESTRY

VIENNA, Kunsthistorisches Museum - Lorraine-Autriche : chefs-d'oeuvre du Kunsthistorisches Museum de Vienne: exhibition at the Musée de Lunéville, 1966, pp. 13-35, Nancy, France, illus., bibliography.

Tapisseries de Bruxelles, Nancy, Lunéville, datant entre XVIe et XVIIIe siècles. 6 suites principales, 12 bonnes illustrations en noir et blanc.

Edwin G. Warman - Diplomatic Reception Rooms of the U.S. Department of State in Antiques Journal, Vol. 22, N° 3, March, 1967, pp. 8-19, Uniontown, Penna., illus.

Les ameublements anciens comprennent une tapisserie bruxelloise de la fin du XVIIIe siècle "America", d'une suite des Quatre Continents (illustré).

Aleksandra WASILKOWSKA - Gobeliny w zbiorach muzeum narodowego w Poznan (The Tapestries in the National Museum of Poznan) in Muzealnictwo, Vol. XX, N° 13, 1966, pp. 47-65, Warsaw (?), illus. Text in Polish, summary in French pp. 207.

Etude des sept tapisseries récemment acquises pour le Musée National de Poznan. La série la plus intéressante est celle qui dépeint l'histoire de Masinissa et Sophonisba. Les tapisseries portent la signature de Henri van Assele (1635-1680) de Bruxelles. L'auteur date les tapisseries de cette suite du second quart du XVIIIe siècle.

- Gazette des Beaux Arts, VIe période ; Vol. LXIX, Feb. 1967, N° 1977, Supplement p. 44, Paris, illus.

(Illustr. 175) "Les Sept Arts Libéraux" d'après un carton de C. Schut, Bruges 1675, 5, 18 x 3,66. D'une collection italienne. Actuellement au Musée Gruuthuse, Bruges.

- Burghley House (Great Houses of Britain Series) in Illustrated London News, July 1, 1967, Vol. 251, N° 6674, pp. 16-19, London, illus.

Tapiserie Soho dans la chambre à coucher d'apparat ou seconde chambre de Georges.

- Jardin des Arts, N° 154, Sept. 1967, p. 71, Paris, illus.

Illustration d'une tapisserie du XVe siècle représentant Charlemagne, pour annoncer une exposition "l'Art de la tapisserie du XIVe siècle à nos jours" faite au Palais Saint Vaast, Arras les 16 à 23 Septembre 1967.

- Au Palais Strozzi in Connaissance des Arts, N° 187, Sept. 1967, pp. 47-53, Paris, illus., some col.

Texte minime. Les illustrations comprennent une tapisserie italienne du XVIe siècle "Le Jugement de Paris" et une tapisserie flamande du début du XVIIIe siècle avec des personnages dans un parc.

- The Collections at the R.W. Norton Art Gallery, Part 2 : European Art in Connoisseur, 165, 665, July 1967, pp. 205. London, illus.

Brève référence à la suite de tapisseries de Bruxelles, du XVIe siècle, comprenant des scènes composites de la seconde guerre punique. Cinq ont été tissées pour François 1er de France vers 1540 d'après les dessins pris sur les tracés originaux de Giulio Romano (1492-1546). La sixième date de 1600 env.

- Die Kunst und das Schöne Heim, Heft 14, Nov. 1967, pp. 707, Munich, illus.

Illustration et légende seulement. Noces paysannes, d'après Teniers, Lille 1700 env. (Werniers). Aux mains de Bodenheim, Berlin.

- Weltkunst, Vol. XXXVII, 21, 1st November, 1967, Munich, illus.

Photo en couleurs sur reliure. Appolo et les Muses. Bruxelles, 1690 env. Atelier Jacob van der Borght, de la collection de la firme Bodenheim, Berlin.

TECHNIQUES

A. ALBERS - On Weaving Wesleyan University Press, 1965, Middletown, Ohio, U.S.A.

Une étude visuelle, structurelle, des techniques de tissage (non vue au Victoria & Albert Museum).

M.K. Paulli ANDERSEN - Udstillingen af oldtidsvaevet på Nationalmuseet, Archaic Looms. Short article with some good illustrations. Text both in Danish and English. (in Danish Handcraft Guild (Haandarbejdets Fremme) N° 4, 1966-67, pp. 30-38, 6 illustrations).

Charles DE CIZANCOURT (based on) - From Nitrate Rayon to Acetate Rayon in CIBA Review - Artificial silk, 1967/2, pp. 3-33, Basle, illus., some col., diagrams, bibliography.

Une relation des premiers essais pour produire de la soie artificielle aux XVIIIe et XIXe siècle.

Millan DE PALAVECINO - Antiquas Tecnicas Textiles del Territorio Argentino y su comparacion con las del Nivel Neolitico. El Instrumental. (The Argentine Territory's ancient textile techniques and its comparison with that of the Neolithic Horizon. The Instruments), in Jornadas Internacionales de Arqueologia y etnografia (Papers of the International Conferences of Archaeology and Ethnography), Vol. 2, 28th Nov. to 2nd Dec. 1960, pp. 99-108 (1962), Buenos Aires, Argentina.

L'examen systématique des tissus archéologiques donne des informations sur l'évolution des techniques de travail, sur l'aire d'extension des diverses méthodes et sur leurs relations aux fibres, instruments et emplois pratiques. A partir de ces données on peut inférer des corrélations culturelles possibles. Une classification des techniques et instruments et leur application effective parmi les cultures argentines primitives sont données. Les planches consignent en détails, au moyen de tracés schématiques et de photographies, beaucoup de tissus et d'artifices. D'après I.I.C. Abstracts.

Hanne Frøsig - Hørrer tøres. (The drying of flax) (In Nationalmuseets Arbejdsmark - the yearbook of the National Museum - 1967) pp. 115-128, 13 illustrations. Text entirely in Danish.

A propos des vieux usages, reliés à la préparation du lin pour le tissage, dans les fermes.

Thomas MACDOUGALL & Irmgard Weitlaner JOHNSON - Chichicatzli fiber : the spinning and weaving of it in Southern Mexico in Archiv für Völkerkunde, Vienna : Mus. für Völkerkunde, Vol. 20, 1966, pp. 65-73, Vienna, illus., diagrams, extensive bibliography.

Article technique détaillé sur l'emploi d'une fibre végétale inhabituelle.

TECHNIQUES

Irmgard MULLER - Die primären Textiltechniken auf Sumba, Rote und Timor. Bale 1967. 353 p. + 9 p. bibliographie, 102 illus. et croquis. en allemand.
Thèse de doctorat soutenue par l'auteur en 1965 devant l'Université de Bâle sous le patronage du Prof. Alfred Bühler. Constitue une étude approfondie des collections textiles du Musée Ethnographique de Bâle provenant des îles Indonésiennes de Sumba, Rote et Timor. Il s'agit d'objets produits suivant les techniques de la maille, du semi-tressé et du tressage proprement dit. L'étude les classe selon ces techniques et selon leurs formes ; puis donne des indications sur leur usage et leur diffusion. La dernière partie est consacrée à l'étude proprement dite des techniques : matières premières, filature, tricotage, tressage. (Bibl. du CIETA).

S. SASAKI - Ragi shiko in Reports of Kawashima Textile Laboratory, 1960, Kyoto, Japan, illus., diagrams, bibliography. Translation : Personal opinions on the techniques of silk gauze.
Photographies et diagrammes clairs, mais hélas aucun résumé en langue étrangère.

S. SASAKI - Jodai aya ni miru nanako giho in Reports of Kawashima Textile Laboratory, 1958, pp. 68, Kyoto, Japan, illus., diagrams, bibliography. Translation : A brief study of the technique of ancient twills. Text entirely in Japanese.
Trois bonnes illustrations, claires, mais aucun résumé en aucune autre langue.

S. SASAKI - Jungoji kyochitsu kinryo shiken in Reports of Kawashima Textile Laboratory, 1958, 74 pp., Kyoto, Japan, illus. Translation : figured silks belonging to sutra wrappers at Jingoji temple. Text entirely in Japanese.
Illustrations très bonnes et très claires, mais pas de sommaire en aucune autre langue.

Elizabeth Galbraith SICKELS - Thimble makers in America in Antiques, Vol. XCII, 3, Sept. 1967, pp. 372-3, New York, illus.
Brève relation sur les fabricants de dés en Amérique, principalement au XVIIIe siècle.

Ann-Marie VON STOCKEN-STROM - Folkkonst och hemslöjd i östtyskland (Folk arts and crafts in East Germany) in Hemslöjden, N° 5, 1967, pp. 30-31, Stockholm, illus. Text entirely in Swedish.
Compte-rendu de voyage. Illustration d'un métier pour tissus doubles du Schleswig-Holstein.

Hens E. WULFF - The traditional crafts of Persia : their development, technology, and influence on eastern and western civilisations, 1966, Cambridge, Massachusetts, illus., some col., diagrams, bibliography. Glossary map.
Chapitre 4 - Artisans textiles et artisans du cuir pp. 172-240. Une brève introduction historique est suivie d'un compte-rendu complet et clairement exposé des techniques courantes, comprenant l'emploi du métier à la tire. Chaque processus est illustré de diagrammes et de photographies.

PRINTED TEXTILES - TISSUS IMPRIMES

Tomoyuki YAMANOBE - Dyeing through the Ages (The Art of Dyeing in Japan) in Japan Quaterly, 207-213, Vol. XIII, N° 2, 1966, 7 pp., Tokyo, illus., col.
Un article pratique donnant une relation de fait, concise, des diverses techniques pratiquées à diverses époques - teinture par attache, batik, stencil, impression planche, yuzen-zome - par ex. diverses teintures à réserve avec pâte - dans lesquelles les contours sont tracés dans la pâte - etc. L'auteur explique comment, quand et pourquoi chacune est employée.

TISSUS TISSES - WOVEN TEXTILES

B. BRIESENICK - Coptic Textiles in Palette, Vol. 24, 1966, 9-16 pp. Basle, Switzerland, illus.
Décrit et illustre des tissus faits par les populations chrétiennes d'Egypte aux IIIe à VIIe siècle de n.e. Des figures mythologiques païennes, des têtes en portraits et des animaux en sont les dessins usuels. D'après les I.I.C. Abstracts.

Doris W. CLEMENT - An Ancient Peruvian Weaver at work 700 Years Ago on an unusual loom in Handweaver and Craftsman, Vol. 18, N° 4, Fall, 1967, pp. 21 and 37, Lancaster, Pa., U.S.A., illus.
L'article décrit la "Dame tissant" dans la collection péruvienne du Musée de l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie, originairement trouvée dans une tombe du Pérou. Le sujet est réalisé avec des bâtonnets, des feuilles séchées, de la laine et du coton ; le métier lui-même est d'un type inhabituel, basé sur un bâti en A. Description brève mais détaillée d'un objet rare et instructif.

W.G. ENDREI - Silk fabrics of grave I at Hana in Acta Archaeologica, Vol. XIX, N° 3 & 4, 1967, pp. 423-428, pl. XXV-XXVII, Budapest, illus., diagrams, bibliography.
Trois types de soieries façonnées ont été trouvés :
1/ un petit échantillon d'un liage de fond uni, probablement tissé sur un métier à la tire, que l'auteur admet être un damas.
2/ un damas avec un décor du type de l'époque Han en rayures, mais lié comme les soieries T'ang.
3/ damas à décor de médaillon.
En dehors de la description technique donnée de ces soieries, l'auteur les examine dans le contexte d'autres soieries contemporaines des dynasties Han et T'ang. (Bibl. du CIETA)

André GRABAR (Trans : S. Gilbert & J.) - Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam, 1966, London, illus., in col., bibliography.
pp. 323-336 - tissus façonnés. Revue des textiles tissés tapisserie et des soieries de cette époque, brève mais adéquate, et illustrée par une sélection de tissus plus exceptionnelle qu'il n'est d'usage dans ce genre de relations.

Vera HORVATH - Kashmir Shawls in the Museum of Applied Arts in Az iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Evkönyve, Vol. IX, 1966, pp. 101-125, Budapest, illus., bibliography.
Revue générale du développement et du déclin final des châles de Cachemire, suivie de descriptions plus détaillées des châles de la collection du Musée des Art Appliqués de Budapest.

TISSUS TISSES - WOVEN TEXTILES

- Brigitte KLESSE - Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des Vierzehnten Jahrhunderts, PP. 524, Bern, 211 illus., 12 col., 519 drawings of patterns, extensive bibliography. Text in German. Summaries in English pp. 487-8, French pp. 485-4 and Italian pp. 485-6.
- Ce volume superbe est la première publication spéciale de l'Abegg-Stiftung récemment fondée à Riggisberg. Le Dr. Klesse a étudié avec une perfection exemplaire les décors textiles représentés dans les peintures italiennes du XIVe siècle. La tendance des peintres de recopier les décors les uns des autres, plutôt que des textiles eux-mêmes, limite la valeur du témoignage en tant qu'aide pour la datation et l'attribution des soieries qui subsistent. Mais cette recherche fournit une vue d'ensemble complète du sujet et une quantité d'informations précises et détaillées sur l'évolution de l'ornement textile, ce qui constituera une mine inexhaustible pour les chercheurs futurs. (Bibl. du CIETA).
- Rigmor KRARUP and Niels OXENVAD - Damsk og Drejl - i fynsk eje, 1966, pp. 48, Odense (?) Illus. Translation: Linen damask from the Island of Fyn. Text entirely in Danish.
- Catalogue de l'exposition faite à Odense en Septembre-Octobre 1966. Une revue très approfondie de 200 pièces environ de linge de table tissé dans l'île de Fyn, surtout au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Les planches sont très bonnes.
- Rai Anand KRISHNA - Banaras Brocades, 1966, New Delhi, illus., ? bibliography.
- Ce livre n'a pas été vu par ceux qui rassemblent cette bibliographie. Il en est rendu compte dans le Bulletin de l'Institut des Cultures Traditionnelles de Madras, 1967, Part 1, pp. 217-218.
- Le livre consacre apparemment un chapitre à l'histoire du tissage dans cette région et un autre aux techniques et dessins modernes.
- R.W. P. LUFF - Daniel Marot and the English Chair in Antique Collector, Vol. 38, N° 5, Octob.-Novemb. 1967, pp. 215-221, London illus.
- Les illustrations de ses chaises font la part belle aux recouvrements contemporains ou du XIXe siècle. Une intéressante page de dessins de Marot pour des chaises, tabourets et valances est également illustrée. Le texte ne discute que les chaises, non l'ornement textile.
- Arnold MADERSTEIG - Pantheon, Vol. XXV, N° IV, July-August, 1967, p. 294, Munich, illus.
- Dans une note sur l'exposition "Der Schatz von heiligen Berg Andechs" au Bayerisches Nationalmuseum, les vêtements importants suivants en soies tissées anciennes, sont mentionnées :
- 1/ Manteau de St Ulrich (sicilien, XIe siècle ; en lin et soie)
 - 2/ Robe nuptiale de Ste Elizabeth (Byzantine XIe- XIIe siècle ; en soie)
 - 3/ "Vêtement de St Pierre" (Egyptien XIe-XIIe siècle ; soie et membrane dorée)
 - 4/ Chasuble faite avec le "Manteau du couronnement de Ste Hedwige" (soie Chinoise du XIIIe siècle).
- Cette dernière est illustrée.
- B.C. OLSCHAK - Bhutanese Weaving in Palette, Vol. 24, 1966, pp. 2-8, Basle, Switzerland, illus.
- Décrit et illustre la technique, les matières et les usages du tissage traditionnel du Bhoutan. Des étoffes décorées de couleurs vives et d'une grande complexité sont tissés de laine, coton et soie écrue en bandes de certaines dimensions fixes qui peuvent être cousues ensemble dans la largeur et la longueur voulues, ou employées unitairement. (Non vu au Victoria & Albert Museum).

- M. PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS - Note sur un plateau de laque attribué à l'époque Yuan in Arts Asiatiques, Vol. XV, 1967, pp. 51-64, Paris, illus., bibliography.
- L'un des dessins de base de la laque, deux oiseaux volant dans un cercle parmi les fleurs, est brièvement comparé à un dessin similaire dans des k'o-sseu de la dynastie Sung. Deux exemples sont cités et l'un, une enveloppe de parchemin attribuée à Gu Kai-zhi, du British Museum, est illustré.
- Daniel B. REIBEL - It all came from cloth - wool and cotton cloth provided the financial basis for Old Economy in Carnegie Magazine, June 1967, pp. 203-207, Pittsburgh, illus.
- Une relation effective d'un groupe de colons germaniques du Wurtemberg qui s'établirent aux Etats-Unis en 1804 et déplacèrent plusieurs fois leur communauté. Ils devinrent tisseurs et furent très prospères. L'article est illustré par les tissus qu'ils firent lorsqu'ils vivaient en 1824-32 à Old Economy, aujourd'hui partie de la ville d'Ambridge, Pennsylvanie, et conservée en tant que Musée.
- N. ROTHSTEIN - Silks for the American Market in Connoisseur, 1967, Vol. 166, N° 168-9, pp. 90-94 and 150-156, London, illus., bibliography.
- Ces deux articles discutent de la dépendance des Colonies Américaines pour leurs biens de consommation, de l'Angleterre, et essaye de relier les factures et correspondances commerciales, conservées dans les sociétés historiques américaines, aux tissus rassemblés dans les Musées de la côte orientale américaine. Les soieries jouaient un rôle relativement peu important économiquement dans le commerce, mais celles qui étaient exportées étaient les meilleures dans leur genre. Le premier article traite de l'exportation de soies chinoises en Amérique (c'était des "biens prohibés" qui ne pouvaient être régulièrement vendus en Angleterre) et le second des soieries anglaises. L'auteur considère que le marché américain était, pour l'industrie de la soierie de Londres, le plus important en dehors de Londres lui-même.
- Francis SALET - Tissus in Bulletin Monumental (Société française d'archéologie, Vol. CXXV, 1967, - 2, pp. 208-209, Paris.
- Un résumé de l'article de Maurice Donn sur "les Vêtements liturgiques du couvent des frères prêcheurs de Toulouse" dans les Mémoires de la Société Archéologique du midi de la France, 1964, pp. 123-130 & fig. Discussion de quelques vêtements importants des XIII-XIVe siècles.
- H.W. THOMPSON - Novgorod the Great : excavations at the medieval city directed by A.V. Art-sikhosky and B.A. Kolchin, 1967, pp. 86-98, London, illus., diagrams, bibliography.
- Tissus de fouilles par A. Nahlik.
- Ce livre est un compte-rendu des fouilles exécutées à Novgorod en 1951-62 et cette section donne un bref résumé du travail fait sur les fragments qui y furent trouvés (mentionnés à la Bibl. du CIETA n° 25 sous Nahlik). Plus de 3000 fragments ont été trouvés et il a été possible, par analyse scientifique, de distinguer les tissus importés de ceux locaux ; et certaines déductions ont été faites sur les types de métiers dont provenaient ces fragments.

L. WEHRHAHN-STAUCH - Animal Motifs on Fabrics in CIBA Review, 1967/1, pp. 2-45, Basle, illus., some col.
 Le texte est divisé en : une introduction 2 à 7 ; motifs animaux du Proche-Orient 8 à 18 ; motifs d'animaux symboliques de la chrétienté 29 à 45 ; motifs animaux chinois. Les illustrations sont excellentes mais comme l'auteur explique que ses attributions sont basées sur Von Falke, sans révision ultérieure à la lumière des recherches postérieures, le texte n'est pas particulièrement intéressant.

DIVERS - MISCELLANEOUS

Y. BRUNHAMMER and M. de FAYET - Meubles et Ensembles Epoque Louis XIII : Louis XIV, 1967, pp. 78, Paris, illus., some col.
 Introduction de vulgarisation pour l'ameublement de cette époque, qui commente les recouvrements textiles, tentures, etc...

Maurice DUMONTIER - Les emblèmes militaires lorrains in Le Pays Lorrain, Vol. 48, N° 1, 1967, pp. 1-30, Nancy, illus., diagrams, bibliography.
 L'auteur décrit en grand détail les bannières et pennons ducaux, pour autant qu'on les connaît par des illustrations et descriptions contemporaines, depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe, et examine également les drapeaux des divers régiments de Lorraine, dont il subsiste moins de témoins.

W. ECKHARDT - Alte Kunst in Weserland, 1967, pp. 130, Cologne, illus., some col.
 Une relation bien illustrée de l'art dans la région de Westphalie, sur le Rhin du Nord, du XIIIe au XVIe siècles. Comprend des tapisseries.

G. ENRIQUES & E. Macorini OPAMPALONI - Civiltà nell'Arte, 1967, pp. 816, Bologna, illus., some col., extensive bibliography.
 Encyclopédie populaire des arts, qui comprend des rubriques de catalogue sur des textiles, là où ils sont considérés comme présentant un intérêt artistique.

Florea Bobo FLORESCU, Paul STAHL, Paul PETRESCO - Arta Populara din Sonele Arges si Muscel, 1967, p. 273, Bucarest, illus., some col., diagrams. Text in Rumanian. Summaries in French pp. 251-261, German pp. 263-261
 Etude faisant autorité sur les arts populaires dans les Arges, région de Muscel, qui comporte des tissus et des costumes dont les origines sont suivies jusque dans des sources médiévales.

Dora HEINZ - Unbekannte Kunstschätze im Kloster der Heimsuchung (Salesianerinnen) in Wien in Alte und Moderne Kunst, Vol. 12, N° 92, May-June 1967, pp. 2-7, Vienna, illus.
 Un intéressant article donnant l'historique de plusieurs suites magnifiques de vêtements, certains contenant des soieries datables d'après leur existence précédente comme robes à la mode, les donateurs étant connus. Ces vêtements datent de 1723 à 1788. Plusieurs sont richement brodés.

G. HENDERSON - Gothic, 1967, pp. 223, London, illus., bibliography.
 Etude générale de l'art européen des XIIe à XVIe siècles, avec des commentaires sur la tapisserie et la broderie.

DIVERS - MISCELLANEOUS

Maddalena Trionfi HONORATI - Una casa settecento a Sienna in Antichita Viva, Vol. VI, N° 1, 1967, pp. 55-65, France, illus., some col.
 Dans les illustrations on peut voir deux tapis d'Aubusson, attribués dans les légendes aux XVIIIe et au XIXe siècle.

M.P. JOHNSTON - Design on Fabrics, 1967, p. 155, New York, illus., bibliography.
 Guide pratique pour le dessin, préfacé d'un bref historique de la décoration des tissus.

G. KAUFMAN

Ed. B.I. KILSTROM - Upplands Kyrkor, 1967, Vol. IX, pp. 227, Uppsala, illus.
 Suite de cette revue de monuments et trésors d'églises, qui comprend des tentures et des palliums brodés.

Ludmila KYBALOVA - L'art des bords du Nil. Les tissus coptes. Paris, 1967. 160 p., nombreuses illus., (113 de tissus dont 59 en coul.).
 Chaque pièce est décrite et étudiée succinctement sur le plan technique. Le texte comporte 4 chapitres : "l'art copte dans le cadre de l'art chrétien", "l'histoire des coptes", "architecture, peinture et plastique coptes", "les tissus coptes" : iconographie, technique. Très bonnes illustrations. (Bibl. du CIETA).

Marshall LAGERQUIST - Liten svensk möbelhistoria från Lunds horisont. in Kulturen 1967, Lund. pp. 49-95, illus., some col., bibliography. Text entirely in Swedish.
 Article érudit sur des références à l'ameublement dans les archives de la région de Göteborg. Il comporte une section sur les lits, discutant les références dans les inventaires et l'emploi de lits importés. Discute de la fréquence avec laquelle les étoffes sont mentionnées. Il y a également une section sur les tentures murales, y compris des lins imprimés et des toiles de chanvre qui étaient importés d'Amsterdam et de Hambourg dans les années 1720, cuirs dorés importés de Hambourg en 1695 et dans les années 1720 de Londres, tapisseries également, et autre tentures murales. Les illustrations comprennent un lit de style français "à la duchesse" qui appartenait à Lorentz Christofer Stobée de Göteborg.

Marta LINDSTROM - Textil forskningsresa i Jugoslavien. In Kulturen 1967, Lund. pp. 96-99, illus.
 Discute d'un voyage pour étude des tissus en Yougoslavie et illustre un tisseur à bras au travail.

Françoise PIPONNIER - A propos de textiles anciens, principalement médiévaux in Annales, N° 4, 1967, pp. 864-880, Paris. Text entirely in French.
 Un compte-rendu de l'état présent des recherches publiées sur les termes textiles médiévaux et autres, avec une attention particulière portée aux contributions faites à ces études ces dernières années par les membres du CIETA.

Len. Jean REGNAULT - Les aigles impériales et le drapeau tricolore, 1804-1815, 1967, Paris, illus., bibliography.
 Une relation détaillée et complètement documentée sur les étendards en usage dans les campagnes militaires de Napoléon.

C.G.U. SCHEFFER

- Måttbeställda svenska korsflaggor vid 1600-talets mitt in Livrustkammaren, Vol. XI : 2 : 1967, pp. 25-42, Stockholm, illus., some col., diagrams, plans (extensive) bibliography. Translation : Drapeaux suédois avec la croix, commandés sur mesure au milieu du XVIIe siècle. Text entirely in Swedish. Summary in French pp. 42-44.

Discute deux dessins à l'échelle de drapeaux suédois et hollandais datant de 1664, qui furent montrés dans une exposition d'héraldique à Darmstadt en 1964 - On pense que ces dessins doivent être reliés aux trois voyages du Landgrave Louis VI en Suède. Les drapeaux qui ont survécu ne concordent pas avec ces dessins.

D. STILLMAN

- The Decorative Work of Robert Adam, 1966, London, illus.

Des tapis sont décrits en p. 26 et d'autres tissus d'ameublement p. 29.

TOKYO : Kokusai Bunka Shinkokai

- K.B.S. bibliography of standard reference books for Japanese Studies in Arts and Crafts, Vol. VII. A. 1966, pp. 136-142, Tokyo.

Des légendes annotées sont données pour un grand nombre d'ouvrage en japonais, la majorité concernant la teinture et les motifs teints. L'étendue de toute cette bibliographie est limitée aux livres en japonais.

Pierre VERLET (trans. by G. Savage)

- French furniture and interior decoration of the 18th century, 1967, London, illus., some col.

Une relation générale et illustrée à profusion, dans laquelle les pages suivantes sont consacrées aux textiles : pp. 59-64 tapisseries, soieries, tissus imprimés, pp. 107-111. Quoique le livre prétende couvrir tout le XVIIIe siècle, les sections sur les textiles ne traitent que des derniers 40 ans.

A.J. WALFORD Editor

- Great Britain and Ireland : Library Association in Guide to reference books, 2 ed., Vol. I : Science and Technology, 1966, pp. 395-401, London, extensive bibliography.

La section sur les textiles a quelques guides et dictionnaires pour les termes modernes dans les différentes industries textiles et une section plutôt disparate de quelques livres traitant de tissus historiques. Il est regrettable qu'elle ne mentionne pas les bibliographies du Bulletin du CIETA.

Allen WARDWELL

- Continental decorative arts at the Art Institute of Chicago: Textiles in Antiques, Vol. XCII, N° 4, October 1967, p. 521, Boston, illus.

L'article décrit des textiles tissés et brodés datant du XVIe au XVIIIe siècles, aussi bien ecclésiastiques que civils ; de France, Italie et Espagne.

Robert WILDHABER

- Internationale Volkskundliche Bibliographie (International Folklore Bibliography) for the years 1963 and 1964. Published by the Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore in co-operation with the Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines and UNESCO, Vol. 1966, pp. 178-184, 260-269, Bonn, Germany.

Chapitre VI, B1 : Textilkunst und Textilindustrie - (Art et Industries textiles) pp. 178-184 ; chapitre VIII - Tracht, Schmuck (costumes, accessoires) pp. 260-269. Beaucoup des ouvrages mentionnés ont paru dans les bibliographies du CIETA.

C. WILLIAMS

- Turkey, A Traveller's Guide and History, 1967, pp. 318, London, illus., bibliography.

Guide populaire mais systématique qui commente les origines raciales des tapis et tissus dans les musées.

DIVERS - MISCELLANEOUS

Barbara WOLFF

- Einige Probleme der Bemalten Holzdecken in Polen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Acta Historiae Artium, Vol. XIII, N° 1-3, 1967, pp. 243-256, Budapest, illus., bibliography.

En discutant le type d'ornement peint avec un fond de feuillage en enroulements épais, l'auteur tire naturellement quelques comparaisons avec les textiles contemporains de dessin similaire.

ANONYME

- Penrhyn Castle, a Neo-Norman Nonesuch in Illustrated London News, August 19th 1967, N° 6681, Vol. 251, pp. 18-21, London, illus.

Photographie d'un lit de cuivre complexe fait spécialement pour une visite royale en 1890. Tentures par William Morris.

ANONYME

- La chronique des Arts in Extrait de la Gazette des Beaux Arts, N° 1177, February 1967, Paris, illus.

a/ Tapis Holbein datant du XVIIe siècle au Musée des Arts Décoratifs.
b/ Lit à la polonaise fait pour la duchesse de Servant - Musées de Versailles et des Trianons. Abondantes tentures textiles et tapisseries de murs à confronter.

TRICOTAGES - KNITTING

H.E. KIEWE

- The Sacred History of Knitting, 1967, p. 114, Oxford, illus., bibliography.

Un essai optimiste pour égaler les vêtements tricotés aux "robes sans couture" de la tradition chrétienne et pour voir des exemples de tricotage dans diverses oeuvres d'art anciennes. (Bibl. du CIETA).

ACQUISITIONS DES MUSEES - MUSEUM ACCESSIONS GENERAL

LONDON :

VICTORIA AND ALBERT Museum- Accessions, 1966, pp. 10-11, 30, 54, 55, 60, 78, 79, 81-111, 115-119, Department of Prints and Drawings

Les acquisitions comprennent des dessins satiriques de costumes de Matthew Darly (pp. 10-11), des dessins de costumes de Sébastien le Clerc, quelques dessins pour tissus imprimés de la fin du XVIIIe siècle, un dessin pour un costume de théâtre de Bertoli, et une grande collection de dessins modernes pour costumes de théâtre.

Lund, Kulturen

- Textilsamlingarna. In Kulturen 1967. pp. 186-7.

Les acquisitions de textiles comprennent un costume brodé de 1760-70, quelques costumes du XIXe siècle, du costume populaire comprenant un veston de 1739, un linge de table, Haarlem, 1700 env. propriété du duc Frédéric Adolf, etc...

CATALOGUES D'EXPOSITION - EXHIBITION CATALOGUES

Budapest : Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum (Catalogue by T. Horvath) - Kelet-ázsiai selymek, lakkok és porcelánok a XI. századtól napjainkig, 1965, Budapest, illus., Eastern Asiatic silks, lacquer and porcelain from the 11th century to the present day. Text entirely in Hungarian. Summary in English pp. 43-45.

Cette exposition présentait l'art de la Chine, de Corée, du Japon et du Vietnam et en particulier les liens culturels entre la Chine et les autres pays. Des soieries du XVe au XIXe siècle ont été montrées et il y a dans le catalogue 5 planches illustrant des textiles ; un panneau k'o-sseu chinois, datant du XVe siècle ; deux damas chinois du XVIe au XVIIe siècle ; deux soieries japonaises du XVIIIe siècle ; et une tenture d'autel brodée vietnamienne du XIXe siècle.

BOKHARA

- Catalogue d'exposition d'art juif de Bokhara faite à l'Israël Museum de Jérusalem pour le XXe anniversaire de l'Unesco-Icom. 1967 Hiver 67-68. Texte en anglais et en juif, illustré.

Comporte 4 sections. Bijouterie - vêtements et accessoires - couvertures brodées - objets rituels - en tête petit lexique de quelques termes régionaux précisant leur signification. Les textes donnent des explications assez détaillées sur les provenances, matières premières et techniques de fabrication. Il est précisé que cette exposition ne peut donner qu'une idée partielle des usages vestimentaires et décoratifs de la population juive de Bokhara en raison du petit nombre de pièces qui ont pu être rassemblées et des études assez rares faites jusqu'ici dans ce domaine. (Bibl. du CIETA).

CLEVELAND Museum of Art
William N. WIXOM

- Treasures from Medieval France, 1967, pp. 394, Cleveland, U.S.A., illus., some col. bibliography.

Catalogue d'une exposition de premier ordre faite au Cleveland Museum of Art 1966-67. Les textiles illustrés avec légendes complètes sont les suivants :

- p. 152 - broderie de la Vierge à l'Enfant avec 2 saints et le donateur, de la Cathédrale de Lyon, milieu du XIIIe siècle.
- p. 290-291 - Tapisserie à cerfs ailés, du Musée des Antiquités, Rouen, du second quart du XVe siècle, franco-burgonde.
- p. 298 - Tapisserie de St Antoine du Chancelier Rolin, de l'Hôtel Dieu de Beaune, 1450 env.
- p. 324-325 - Tapisserie de St Eloi et St Fiacre (Beaune - Hôtel Dieu) - début du XVIe siècle.
- p. 336-341 - une suite de quatre tapisseries millefleurs Triomphe, au Cleveland Museum of Art : première décennie du XVIe siècle.
- p. 342-343 - La tapisserie Concert du Musée des Gobelins, Paris, Millefleurs du début du XVIe siècle.

HUMLEBAEK : Louisiana
(F.L. NORDENS)

- 5000 års ægyptisk kunst, 1962, Humlebaek, illus., extensive bibliography. Text entirely in Danish.

Un catalogue bien illustré d'une exposition d'art égyptien qui comprend un certain nombre de textiles, la plupart tissés en tapisserie : les n° 282, 283, 284, 286, 361, 364, 373 sont illustrés. Le catalogue est groupé par sections chronologiques. Les trois dernières, de l'époque islamique, ont des inscriptions.

Gertrud INGERS

- Broderier och vävnader i Sönderjylland Embroideries and Woven Textiles in South Jutland. Exhibition at Abeura, Hemslöjden, N° 5, 1967, pp. 10-11, Stockholm. Illus.

CATALOGUES D'EXPOSITION - EXHIBITION CATALOGUES

LONDON - Arts Council Edit Egyed, author of Textiles Section

- Hungarian Art Treasures, 9th-17th centuries. 1967, p. 101, London, illus., bibliography.

Catalogue de l'exposition faite au Victoria & Albert Museum de Novembre 1967 à Janvier 1968. Quoique ce catalogue comprenne des introductions pratiques aux différentes époques et techniques représentées, les légendes du catalogue proprement dit sont plutôt brèves et manquent d'information technique. Des broderies et des vêtements sont inclus dans l'exposition.

LONDON : Victoria & Albert Museum. Catalogue entries by:
R.J. Charleston
B.E. Robinson
D.M. Archer
Miss W. Hefford

- Turkish Art, 1967, p. 14, London.

Un catalogue de la petite exposition faite pour commémorer la visite en Grande-Bretagne du Président Turc. Brèves légendes techniques pour les dix tapis et les trois caftans du XVIIe siècle compris dans l'exposition. Les broderies ne sont pas cataloguées individuellement. Deux des tapis sont datés du XVIe siècle.

NEW YORK : Metropolitan Museum of Art

- In the presence of kings : royal treasures from collections of the Metropolitan Museum, 1967 ?, pp. 44, New York, illus.

Les objets exposés sont tous associés de quelque façon à la royauté. Le n°12 est la tapisserie avec courtisans sur fond rayé aux couleurs de Charles VII rouge et blanc et gris, du XVe siècle ; (19) tenture murale de soie brodée faite sans doute pour Madame de Montespan ; (22) portrait d'une dame chinoise de la cour de Chien-Lung ; (31) le tapis d'Anhalt fait à Tabriz pour le Shah Tahmasp (1524-1576) amené à Istanbul par les Turcs et ensuite capturé au siège de Vienne en 1683.

NORTHAMPTON : Smith College Museum of Art, Nelly Schargo HOYT et Hugh HONOUR

- An Exhibition of Chinoiserie organised by the Smith College Museum of Art, 1965, Northampton, Massachusetts, U.S.A., illus., bibliography.

La section textile comprend une tapisserie Soho "Le Concert", deux tapisseries des Gobelins, plusieurs cotonnades imprimées et deux broderies. Le dessin pour la tapisserie de Beauvais "Les Noces du Mandarin" était compris dans la section des gravures. Les fiches de catalogue sont bien détaillées et il y a deux introductions plus générales.

PARIS : Musée du Costume, Annexe du Musée Carnavalet

- Dentelles et Broderies dans la mode française du XVIe au XXe siècle. Exhibition Catalogue, December 1964 to April 1965, Paris, illus.

Introduction brève mais informative pour chaque section et fiches de catalogue très brèves. L'exposition couvrait le costume, les accessoires (mouchoirs, éventails et ombrelles) et la fabrication et la vente de broderies et dentelles.

GUIDES & CATALOGUES DE COLLECTIONS PERMANENTES

Karen ANDERSEN

- Tekstiler og Hårarbejder. Almuesamlingen in Banskø for Og Nu, 1967, p. 36, Frederikshavn, illus., some col., diagrams, plans, extensive bibliography.

Tissus et objets réalisés en cheveux. La collection d'art populaire dans "l'Histoire du Bangsbo Museum". Texte entièrement en danois.

Inge Mejer ANTONSEN

- Tre Vestindiske Stuer, 1967, pp. 20, Copenhagen, illus. Three West Indian rooms in the Danish National Museum. Text entirely in Danish.

Comprend une section sur quelques tissus, ameublements et costumes, surtout des broderies du XVIIIe et du XIXe siècle.

CATALOGUES D'EXPOSITION - EXHIBITION CATALOGUES

- Geoffrey DE BELLAIGUE - The Furnishings of the Chinese Drawing Room, Carlton House, in the Burlington Magazine, Vol. CIX, N° 774, Sept., 1967, pp. 518-528, London, illus.
- Reflexions sur le réameublement projeté et en fait entrepris par le Prince de Galles, basé sur deux évaluations d'Henry Holland en Novembre 1789. Celles-ci comprennent des références aux soieries de Spitalfields et aux tapis de Moorfields.
- DANMARKS KIRKER - Dans Danmarks Kirker (les Eglises du Danemark), Frederiksborg Amt Hefte 7 (1967), sur la chapelle royale de Kronborg Castle, Elsinore, pp. 599-600 - il est mentionné et deux photographies sont données de la chasuble du XVIIe siècle précédemment au Chateau Royal de Christiansberg, Copenhague.
- Akira HANEDA - Toruko Kodai Senshoku, 1966, Kyoto, illus., 100 col. plates, bibliography. The old textiles of Turkey, collected by the Victoria and Albert Museum.
- Légendes et table des planches en anglais. La sélection de ces planches en couleurs magnifiquement réalisées a malheureusement été faite sans esprit critique en utilisant les collections de réserve du Victoria & Albert Museum et comprend un certain nombre d'illustrations d'objets d'autres pays. La qualité de reproduction est superbe.
- LENINGRAD : Hermitage M. Ja KRUIZHANOVSKAJA - Iskusstvo zapadnogo srednevekovja. A continuation of "Excursions into the past through the galleries of the Hermitage", 1963, pp. 71, illus. Leningrad. (Medieval art in the west). Text entirely in Russian.
- Un bref guide comprenant les illustrations d'une soierie italienne du XIVe siècle en p. 58 (aigle, arbre et bête) et en p. 65 une tapisserie Germano-suisse de la fin du XVe siècle montrant une chasse au cerf.
- Vibeke MICHELSEN - To kirkåber fra Århus Domkirke. (Two medieval copes from Århus Cathedral) (In Nationalmuseets Arbejdsmark 1967) pp. 43-54, 15 illustrations, text entirely in Danish.
- C.F. MONTGOMERY - American Furniture : The Federal Period, 1788-1825, in the Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1967, pp. 496, London, illus., some col. bibliography.
- Contient une relation, basée sur des sources originales, sur le fond de capitonnage et les tissus utilisés.
- SCARIA (Anon.) - Mostre e musei - I tessuti del Museo della Valle Intelvi in Arte Lombarda, Anno XI, 2, 1966, September, pp. 242-248, Milan, illus., bibliography.
- Vêtements du Musée de Scaria, datant principalement de 1760-1780. Sont également cités des extraits de compte-rendus de l'église paroissiale de St Nazaro et St Celso à Scaria mentionnant des donations à l'église à cette époque.
- Marvin D. SCHWARTZ - Textiles from a Museum Collection in Art in America, Vol. LV, V, 1967, pp. 68-71, New York, U.S.A., illus., some col.
- Bref article proposant l'exposition de tissus sur une base historique plutôt que technique ; il consacre davantage de temps à la revue des développements stylistiques principaux qu'aux réflexions sur les implications pratiques de cette proposition.

TASHKENT. S.M. Krukovskaja - V mire sokrovishch iz Sobranija Gosudarstvennogo Muzeja Iskusstv Uzbekskoi S.S.R., 1964, Tashkent, illus. World treasures from the collections of the Uzbek State Museum of Art. Text entirely in Russian.

Comprend une tenture brodée du XIXe siècle en p. 161, un caftan du XIXe siècle en p. 164 et un tapis p. 178.

ANONYME - Le Musée Historique des Tissus (Lyon) in l'Oeil Vol. 150, June 1967, pp. 36-43, Paris, illus., some col.

Bref compte-rendu de l'histoire et de l'importance du Musée Historique des Tissus, illustré principalement de soieries tissées d'après les dessins de Philippe de la Salle et de ses contemporains. Sont également illustrés la roue médiévale bien connue de l'Abbaye de Mozac en Auvergne et une chape du milieu du XVIIIe siècle.

ANONYME - On view : the guide to museum and gallery acquisitions in Great Britain, 1966, pp. 69, London, illus.

Revue très brève couvrant tous les types de collections de Musées, y compris les textiles.