

N° 45

1977-1

BULLETIN DE LIAISON

DU

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



34, rue de la Charité — 69002 LYON

CONTENTS	Page
INFORMATIONS	
INFORMATIONS GENERALES / GENERAL INFORMATION	
Cotisations / Subscriptions	
REPERTOIRE / REPERTORY	
INFORMATIONS SUR LES MEMBRES / INFORMATION ON MEMBERS	
ASSEMBLEE GENERALE	
PROCES-VERBAUX / MINUTES	
Bulletin de Liaison	
Vocabulaire	
Notes Techniques	
Repertoires des Membres	
Sessions Techniques	
Situation Financiere	
Nouveau Conseil de Direction	

INFORMATIONS GENERALES / GENERAL INFORMATION

Cotisations / Subscriptions

REPERTOIRE / REPERTORY

INFORMATIONS SUR LES MEMBRES / INFORMATION ON MEMBERS

ASSEMBLEE GENERALE

PROCES-VERBAUX / MINUTES

Bulletin de Liaison

Vocabulaire

Notes Techniques

Repertoires des Membres

Sessions Techniques

Situation Financiere

Nouveau Conseil de Direction

BULLETIN DE LIAISON

du

CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE  
DES TEXTILES ANCIENS

INFORMATIONS	
INFORMATIONS GENERALES / GENERAL INFORMATION	
Cotisations / Subscriptions	
REPERTOIRE / REPERTORY	
INFORMATIONS SUR LES MEMBRES / INFORMATION ON MEMBERS	
ASSEMBLEE GENERALE	
PROCES-VERBAUX / MINUTES	
Bulletin de Liaison	
Vocabulaire	
Notes Techniques	
Repertoires des Membres	
Sessions Techniques	
Situation Financiere	
Nouveau Conseil de Direction	

CONTENUS DE L'ASSEMBLEE GENERALE 1977

A propos de la Legende des Nations unies	
Pierre SILL, peintre d'artisans	
English summary	

Notes de vêtements de 1875 dans un autographe	
généralisation de la mode à Marseille	
English summary	

Le moulin à papier de la ville de Lyon	
au XVIIIe siècle	
English summary	

Two types of paper	
English summary	

34, rue de la Charité  
69002 - LYON

S O M M A I R E

	<u>Pages</u>
<u>INFORMATIONS</u>	
- INFORMATIONS GÉNÉRALES / GENERAL INFORMATION 5	5
. Cotisations / Subscriptions	
. B.L. 1977 - II - n° 46	
. B.L. 1978 - I - n° 47	
- NECROLOGIE / NECROLOGY 6	6
- INFORMATIONS CULTURELLES / CULTURAL INFORMATION 10	10
 <u>ASSEMBLEE GENERALE 1977</u>	 11
- Effectif du Centre 12	12
- Bulletins de Liaison 14	14
- Vocabulaires 14	14
- Notes Techniques 14	14
- Répertoires des Membres 15	15
- Sessions Techniques 15	15
- Situation Financière 15	15
- Nouveau Conseil de Direction 16	16
 <u>CONFERENCES DONNEES à L'ASSEMBLEE GENERALE 1977</u>	
- A propos de la <u>Tenture des Maisons royales</u> :	
Pieter BOEL, peintre d'animaux.	
par Madeleine JARRY	19
English summary	24
 - Restes de vêtements de soie dans un sarcophage	
paléochrétien découvert à Marseille.	
par M. L'Abbé R. BOYER	25
English summary	29
 - Le moine brodeur Arsénios et l'atelier Météores	
au XVIe siècle.	
par Maria THEOCHARIS	31
English summary	40
 - Two types of reversible Kashmiri Shawls.	
by Lotus STACK	41
Résumé français	46

	<u>Pages</u>
- Some Turkish red cottons of the 19th century made in Switzerland.	
by Jenny SCHNEIDER	47
Résumé français	50
- A detailed study of the figured silk with birds, rocks and tree from the Han dynasty,	
by Krishna RIBOUD	51
Résumé français	60
- and its technique.	
par Gabriel VIAL	61
English summary	68
- Notes sur deux couvertures de tombeaux maghrebines conservées au Musée National des Arts Africains et Océaniens à Paris.	
par Mustapha EL HABIB	69
English summary	77
<u>ETUDE</u>	
- Spanish-Moslem Textile	
by Cristina PARTEARROYO	78
Instituto Valencia de Don Juan Madrid - 1977	
Traduction française	82

INFORMATIONS

INFORMATIONS GENERALES / GENERAL INFORMATION

Cotisations / Subscriptions

L'appel annuel des cotisations sera adressé à tous les membres du CIETA avec le Bulletin de Liaison 1977 - II - n° 46 qui paraîtra au mois d'avril 1978/

The yearly subscription renewal form will be addressed to all our CIETA members along with the 1977 Bulletin de Liaison, n° 46, to be published in April 1978.

Bulletin de Liaison 1977 - II - n° 46

Il est rappelé aux membres du CIETA ayant donné des conférences à Londres en septembre dernier de bien vouloir envoyer leurs textes à Lyon, dès que possible, afin que le Bulletin de Liaison n° 46 paraisse dans les délais prévus.

Ce Bulletin contiendra également la Bibliographie établie par le Victoria and Albert Museum. /

All the CIETA members having lectured in London last september are kindly reminded to send a copy of their lectures to Lyon as quickly as possible to enable the publication of the Bulletin de Liaison 1977 - II - n° 46, according to schedule.

Enclosed in the Bulletin de Liaison there will also be the Bibliography set up by the Victoria and Albert Museum.

Bulletin de Liaison 1978 - I - n° 47

Cette publication paraîtra en juillet prochain dans la mesure où les derniers textes des conférences de Londres nous seront parvenus.

D'autre part, il serait souhaitable que l'on puisse inclure dans ce même Bulletin de Liaison d'autres articles traitant de sujets divers. Nous remercions d'avance ceux de nos membres qui pourraient nous les adresser rapidement./

This publication is to come out next July under the condition that copies of the last London lectures should have reached us.

Moreover we would be most grateful to anyone among our members willing to send us as quickly as possible any other article concerning various subjects to be enclosed in the same Bulletin.

## NECROLOGIE

Nous déplorons la disparition de M. Moti Chandra, de Melle A.N. Nylen, de M. Asselberghs et de Mme Mallon.

Nous rendons également hommage à Madame le Dr. Corina Nicolescu disparue tragiquement dans le tremblement de terre qui a dévasté le ville de Bucarest au mois de mars 1977.

... The news of the tragic disappearance of Dr. Corina Nicolescu in the earthquake which devastated Bucharest in March of this year must be received with great sorrow by all her friends.

Her wide knowledge of the medieval arts and history of her country and their Byzantine antecedents extended to every field, as her books on the Romanian Icon published in 1971, and the work of the early silversmiths (1968) show. Nevertheless her chief interest was in the textiles of the late fifteenth and sixteenth centuries. Her writings on the church embroideries, of which Romania has such rich surviving collections, brought these magnificent pieces to the attention of a wide circle of scholars outside Romania. Her excellent contribution to the catalogue of the embroideries will be remembered by those fortunate enough to have seen the exhibition Romanian Art Treasures which was shown in Paris and London in 1965-6.

More recently, she turned her attention to the medieval princely costume of Moldavia and Wallachia. By meticulous study she was able to recognise in a number of church vestments of imported Italian and Turkish silks which are preserved in the monasteries the component parts of the royal costumes which they had one been. In some cases she was even able to reconstruct the original garments. As a result of her researches she published a comprehensive and most valuable work on the medieval costume of this area.

Above all Corina will be remembered by all who knew her as a warmhearted friend and a colleague lavishly generous with her time and knowledge to everyone who asked her help...

by Mrs Pauline Johnstone of the Victoria And Albert Museum.

" Nous avons appris avec tristesse la mort tragique de Corina Nicolescu (1922-1977), historien, muséographe et professeur, décédée le 4 mars 1977, lors du tremblement de terre qui fit de nombreuses victimes dans la capitale roumaine.

Brillante élève du savant byzantinologue I.D. Ștefănescu, après l'obtention de son diplôme de licenciée ès Lettres de l'Université de Bucarest, elle fut assistante au Musée d'Art National, Section d'art médiéval roumain et, trois ans après l'ouverture du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie (1950), elle fut nommée Conservateur en chef du Département de l'Art Ancien Roumain. En cette qualité, elle organisa de nombreuses expositions en Roumanie et à l'étranger qui jouirent d'un grand succès.

Sa thèse de doctorat s'axa sur le fruit de ses recherches concernant l'orfèvrerie roumaine.

En 1971, elle occupa le poste de Maître de conférence à l'Institut des Arts Plastiques "Nicolaie Grigoresco", à la chaire de muséographie.

Depuis 1945, donc dès le début de sa carrière, Corina Nicolescu publia de nombreux articles et livres de spécialité qui constituent d'importantes références à l'art byzantin et à l'art médiéval roumain.

Ses études se portèrent également sur les broderies et tissus roumains et sa collaboration au Bulletin de Liaison du CIETA mit en valeur et favorisa la circulation des motifs anciens, spécifiques à la Roumanie.

Ses amis, collègues et élèves déplorent la perte d'un historien d'art qui dédia toute la vigueur de son esprit investigateur et toutes ses forces de travail pour une meilleure connaissance des trésors artistiques roumains, depuis l'antiquité jusqu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Principales oeuvres de Corina Nicolescu (Les titres ont été traduits par V.D. en français)

- Monographies des monastères de Moldavie et de Transylvanie (publiées entre 1946 et 1968)
- Céramique ottomane du XV<sup>ème</sup> au XVII<sup>ème</sup> siècle, dans les Pays Roumains (1967)
- L'orfèvrerie laïque et religieuse dans les Pays Roumains, du XIV<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle (1968)
- L'histoire du costume de cour dans les Pays Roumains (1970)
- La culture byzantine en Roumanie (ouvrage publié avec d'autres auteurs, à l'occasion du Congrès International d'Etudes Byzantines tenu à Bucarest entre le 6 et le 12 septembre 1971) (1971)
- La céramique roumaine traditionnelle (en collaboration avec Paul Petresco), (1974)
- Muséologie Générale (1975)

Elle préparait un livre, en collaboration avec un grand architecte (Constantin Joja) sur les demeures seigneuriales dans les enceintes des monastères roumains, des XV<sup>ème</sup>, XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles".

par Madame Viorica Dene

Nous avons aussi appris la mort subite le 5 Août dernier de notre ancien et dévoué Secrétaire Général, Monsieur Charles Rebotier. Nous lui disons toute la reconnaissance que nous lui avons du travail qu'il a accompli au CIETA, depuis sa fondation dans les difficiles premières années et jusqu'en 1968.

... De famille française, il était né à Novorossiisk (Caucase) en 1897 et fit ses études à Moscou, puis à Paris à l'Ecole Alsacienne et au Lycée Saint-Louis. Son enfance passée en Russie lui avait permis d'apprendre couramment la langue qu'il ne devait plus oublier depuis. Il parlait aussi l'Allemand et l'Anglais et ses talents de polyglotte joints à ses autres qualités faisaient vraiment de lui un précieux collaborateur.

Sa carrière professionnelle ne débuta qu'après la première guerre mondiale. Très patriote il s'était en effet engagé en 1914 dès le début des hostilités, âgé seulement de 17 ans. Sa belle conduite devait lui valoir la Croix de Guerre, la Médaille Militaire et la Légion d'Honneur.

La paix revenue, il occupa différents postes à Paris d'abord puis dans les pays baltes et devint fabricant de soieries à Lyon en 1926 (Maison L'Eplattenier Frères). Il devait rester 10 ans dans cette société qu'il ne quitta que pour devenir l'un des associés de la maison "Les Successeurs de Soieries T.L.V."

De nouveau mobilisé en 1940-41 comme interprète à la Commission du Contrôle Postal International, il entra en 1945 à la Fédération de la Soierie et fut amené ainsi à prendre en mains le Secrétariat Général Administratif du CIETA, en 1956, poste qu'il occupa jusqu'à sa retraite en 1968.

Les années passées dans la Soierie, le contact qu'il avait gardé avec cette profession pendant sa présence à la Fédération le rendait particulièrement qualifié pour devenir le Secrétaire Général du CIETA. Ses séjours à l'Etranger, les relations qu'il avait su y conserver, sa connaissance des hommes et sa parfaite urbanité le mettaient tout à fait à l'aise dans les réunions internationales. Ainsi s'était-il fait de nombreux amis au CIETA et un accueil toujours des plus chaleureux lui était réservé lors de nos réunions.

Il participa très activement à la rédaction des différents vocabulaires. Son expérience d'ancien fabricant de soieries et ses connaissances linguistiques lui permirent de rendre les plus grands services lors de la mise au point du texte de ces précieux instruments de travail. Rédacteur en chef du Bulletin de Liaison, il en assura régulièrement la parution jusqu'en 1968.

Il était déjà à la retraite lors de l'Assemblée Générale de 1969 à Barcelone et ne put y assister. En revanche, il prit encore part aux réunions du Conseil de Direction en 1971 et 1975 à Lyon, ainsi qu'à l'Assemblée Générale de 1973 à Riggisberg et chacun avait été très heureux de l'y retrouver.

Il m'appartenait en tant qu'ancien Président du CIETA de rendre un dernier hommage à notre ami et de dire quel souvenir reconnaissant garderont de lui tous ceux qui l'ont connu et ont eu le privilège de travailler avec lui.

Puis-je ajouter en terminant et c'est par quoi j'aurais dû sans doute commencer que sa valeur morale ne le cédait en rien à ses autres qualités. Sa vie laborieuse ne l'empêcha pas de fonder une famille nombreuse et unie, bien désemparée aujourd'hui par sa brusque disparition.

Nous prions Madame Rebotier d'agréer l'expression de nos profondes condoléances qu'elle voudra bien transmettre à ses enfants et l'assurons que la mémoire de son mari sera fidèlement gardée au CIETA.

Robert de Micheaux  
Président d'Honneur du CIETA.

We have also heard of the sudden death of our former dedicated General Secretary Mr. Charles Rebotier on August 5, 1977. We express our gratitude concerning his performance at the CIETA since it was founded, throughout the hardships of the early years and on until 1968.

He was born at Novorassisk (Caucasus) in 1897 from a French family and performed his studies in Moscow, then in Paris at the Ecole Alsacienne and at the Lycée Saint-Louis. Owing to the years he spent in Russia as a child he could speak the language fluently and was not to forget it ever since then. He could also speak German and English and his ability to speak several languages as well as his many other qualities made him a very highly esteemed man to work with indeed.

His professional career started only after World War I. As he was a patriot at heart he had consequently joined the Army in 1914 at the very beginning of the fighting at the early age of 17. Owing to his brave behaviour he was awarded the Croix de Guerre, the Médaille Militaire and the Légion d'Honneur.

After the war he had several odd jobs in Paris first and then in the Baltic countries. He then became a silk manufacturer in Lyon in 1926 (working for and with the L'Eplatennier Frères' firm). He was to spend 10 years with this firm which he left only to become one of the partners with the "Successeurs de soieries T.L.V." company.

Mobilized again in 1940-41 as an interpreter for the International Postal Control Commission, he joined the Fédération de la Soierie (Silk Trade Union) in 1945 and was thus offered the position of Administrative General Secretary of the CIETA in 1956. He stayed there until he retired in 1968.

The years he had spent in the silk business as well as his constant keeping in touch with it while he was working with the Fédération made him highly qualified for the position as the CIETA General Secretary.

At international gatherings, he would always feel comfortable thanks to his numerous visits abroad, the friends and connections he had made there, his experience of mankind and his extreme politeness. Consequently he had become friendly with many people at the CIETA and he would always be greeted with open arms whenever we would get together.

He played a very active part in the phrasing and writing of many different vocabularies as a former experienced silk-manufacturer as well as a multi-lingual-speaker. He regularly worked on the publication of the Bulletin as the editor-in-chief until 1968.

He did not participate in the General Assembly held in 1969 in Barcelona as he had already retired. Yet he still joined in the meetings of the Conseil de Direction held in 1971 and 1975 in Lyon, as well as the 1973 General Assembly held in Riggisberg where everyone was very pleased indeed to meet him again.

I felt it my duty as the former CIETA President to pay a last tribute to our friend and to say how grateful we all are who knew him and had the privilege of working with him.

Shall I finally make an extra comment -which I should have mentioned in the opening of my writing- that his moral value came even with all his other qualities. His hard-working life did not keep him from breeding a large and closely-knit family who are still mourning to-day over his unexpected death.

May Mrs Rebotier rest assured that we all condole with her and that the memory of her husband will always remain alive at the CIETA.

INFORMATIONS CULTURELLES / CULTURAL INFORMATION

OFFERED AT LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART : Repeat class on "WOVEN SPLENDOR : THE TEXTILES OF INDONESIA"

" The Education Department of the Los Angeles County Museum of Art has announced a repeat of its popular fall lecture course for adults, "Woven Splendor : The Textiles of Indonesia," on four consecutive Thursday evenings, March 2 through 23, from 7.30 to 9.30 p.m. at the Museum.

The course, taught by Mary Jane Leland, professor of art at California State University, Long Beach, is presented in conjunction with the Museum's current exhibition "Textile Traditions of Indonesia," on view through March 26.

"Woven Splendor" will explore the imagery, function, and cultural significance of the weaver's art in Indonesia - a land where textiles are regarded as a major art form. A wide range of weaving materials and methods including ikat and batik dyeing will be discussed as an aid to appreciating the technical complexity involved in creating each piece. Slides taken in Indonesia and textiles in the exhibition will be studied.

Tuition for the course is \$ 35 per person. Class size is limited and registration will be on a first-come, first-served basis.

Registration deadline is Friday, February 4. ...."

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- Au Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse, France, se tient actuellement une très belle exposition "Toiles de Nantes des XVIIIème et XIXème siècles" - Cette exposition, inaugurée le 9 décembre 1977, s'est poursuivie jusqu'au 29 janvier 1978.

- Aix en Provence, France - L'exposition "Vie du Christ, vie de la Vierge" organisée par M.H. Krotoff, Conservateur du Musée des Tapisseries et Pavillon de Vendôme à Aix en Provence, France, s'est terminée le dimanche 4 décembre 1977.

- Le Président de la Maison des Métiers d'Art Français, Monsieur J. Anquetil, a organisé une grande exposition "Tissages contemporains". Cette exposition s'est tenue à l'Hôtel de Sens à Paris, France, du 25 octobre 1977 au 31 janvier 1978.

- Le Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, U.S.A. et la Réunion des Musées nationaux, Paris, France ont formé le projet d'organiser une exposition consacrée à l'Art en France sous le Second Empire. Cette exposition se tiendra

- . au Philadelphia Museum of Art du 2 octobre au 26 janvier 1978
- . au Detroit Institute of Arts du 15 janvier au 11 mars 1979
- . dans les Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 24 avril au 1er juillet 1979.

ASSEMBLEE GENERALE 1977

La septième Assemblée Générale du CIETA s'est tenue au John Smith Flett Lecture Theatre - Geological Museum - à LONDRES (Grande-Bretagne) le 26 septembre 1977. 91 Membres originaires de 20 pays y assistaient ; 41 Membres s'étaient fait représenter - dont MM. VOLBACH et SALMON, tous deux Vice-Présidents- ; 45 autres personnes assistaient également à cette réunion, soit qu'elles aient fait l'objet d'invitation personnelle, soit qu'elles aient pris part aux conférences-débats qui se sont déroulées dans l'après-midi et les deux jours suivants.

Avant de résumer les différentes questions évoquées lors de l'Assemblée Générale de LONDRES, il nous a paru bon de rapporter ici les remerciements exprimés par Monsieur Robert de MICHEAUX, alors Président du CIETA, en faveur de Monsieur Donald KING :

\* Mesdames, Messieurs,

Avant que d'ouvrir notre Assemblée Générale, je voudrais vous dire que ce n'est pas sans émotion que je la préside pour la dernière fois, mon âge et mon état de santé ne me permettant plus d'être le Président dynamique que réclame une Institution comme la nôtre.

Certes, je crois m'être efforcé de faire de mon mieux depuis 23 ans et sans doute l'avez-vous senti puisqu'à chaque Assemblée Générale vous avez bien voulu renouveler mon mandat ; mais l'heure est venue pour moi de quitter la place.

Mon ami Donald KING accepterait de me succéder ; vous le connaissez tous, vous savez sa grande compétence en matière de textiles, sa parfaite urbanité, aussi je ne doute pas que vous confirmiez tout à l'heure, au moment du vote, sa nomination à un poste pour lequel il semble tout indiqué?

Dans toute Association Internationale il est d'ailleurs normal que la présidence ne soit pas toujours exercée par le représentant d'une même nation.

Donald KING est, vous le savez, sujet Britannique et il représentait son pays comme Vice-Président depuis la Fondation du CIETA. Conservateur d'un des plus grands Musées du monde - dont les célèbres collections textiles sont sous sa garde - son expérience est grande dans le domaine qui est le nôtre. Son sens de l'organisation est admirable ; vous en avez la preuve par le programme si bien établi de cette réunion qui sera l'une des plus intéressantes que nous ayons jamais tenue et qui est entièrement son oeuvre et celle de l'équipe qui l'assiste. Mais le temps nous est mesuré aussi je me garderai de vous faire un vrai discours, me bornant en terminant à vous dire la satisfaction que j'éprouverai, si toutefois vous partagez mon avis, à remettre en des mains si compétentes le sort du CIETA, qui, j'en suis certain, ne manquera pas de connaître dès lors un nouvel essor sous sa Présidence.

Je déclare maintenant ouverte notre Assemblée Générale de 1977.....

" Ladies and Gentlemen,

Before opening our General Assembly, I want to tell you - and this is an emotional moment for me - that I am presiding over it for the last time, since I feel that my age and my state of health no longer allow me to be the dynamic President which an Institution like ours requires.

It is true that for the past 23 years I have tried to do my very best and there can be no doubt that you have felt and understood this, for at each General Assembly you have willingly agreed to renew my mandate. But the time has now come for me to give up this position. My friend Donald King is willing to succeed me ;

You all know him, you are aware of his wide knowledge of the textile field and his perfect urbanity, and I have no doubt that when, very shortly, we submit this matter to your vote, you will confirm his appointment to a position for which he has all the necessary qualities.

In any international Association, moreover, it is normal that the office of President should not always be held by the representative of the same country. Donald King is, as you know, British and he has represented his country as Vice-President since the Foundation of our Centre. As Keeper in one of the greatest Museums in the world -whose famous textile collections are in his care- his experience in our field of study is very extensive. As for his organisational ability, you have evidence of it in the admirable programme of this meeting which promises to be one of the most interesting which we have ever held and which is entirely his work and that of the devoted team who assist him.

But our time is limited, and so I must refrain from making a lengthy speech and I will simply say, to conclude this introduction, that it will give me great satisfaction if you share my opinion and decide to place in his competent hands the future of CIETA which, I am sure, will not fail to receive a new impetus under his presidency.

I now declare open our General Assembly of 1977....."

#### EFFECTIFS DU CENTRE

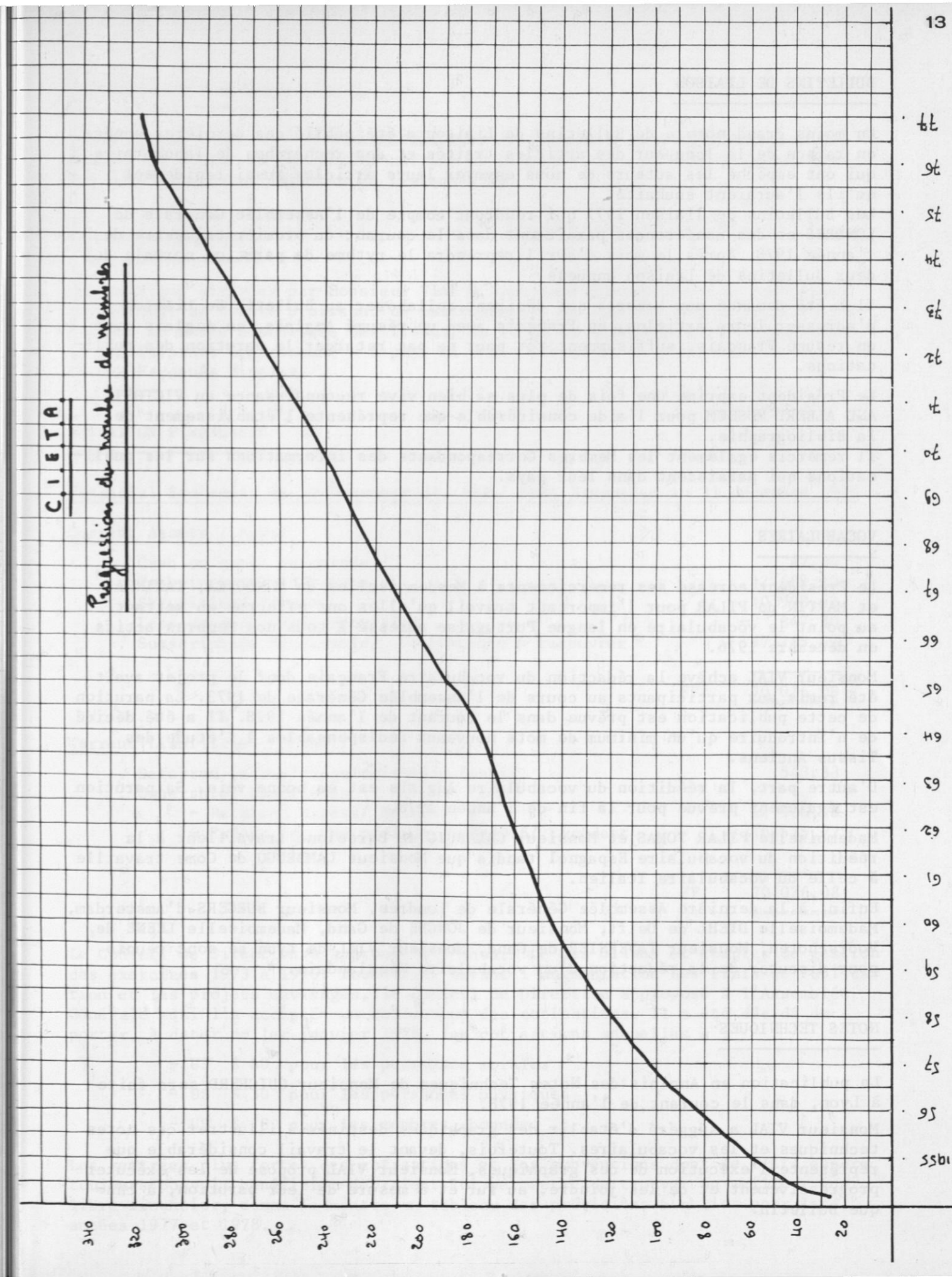
Après la ratification des nouvelles adhésions intervenues depuis la dernière Assemblée Générale de 1973 à RIGGISBERG (Suisse) le nombre des Membres du CIETA s'élève à 312 personnes morales ou physiques réparties comme suit :

- 3 Membres honoraires
- 69 Membres actifs Personnes Morales
- 190 Membres actifs Personnes Physiques
- 43 Membres Abonnés
- 7 Membres Correspondants

représentant 32 pays.

Ce chiffre montre une certaine augmentation par rapport à la dernière Assemblée Générale -271 membres- d'autant que nous avons eu le regret d'enregistrer la disparition de 15 de nos Membres en même temps que la démission de 14 autres Membres et la radiation de 19 adhérents par cessation de paiement des cotisations.

Le graphique ci-après montre la progression du nombre des membres du CIETA depuis l'année 1955.





## BULLETINS DE LIAISON

Un moins grand nombre de Bulletins de Liaison a été publié ces dernières années, en raison de la longueur des articles traités et des recherches de laboratoire qui ont empêché les auteurs de nous envoyer leurs articles aussi rapidement qu'ils l'auraient souhaité.

Les Bulletins de liaison 1977 qui rendront compte de l'Assemblée Générale de LONDRES et des conférences paraîtront dans le courant du premier trimestre de l'année 1978. Après le mois d'avril reprendra le rythme de parution normale de deux Bulletins de Liaison annuels.

Il a été demandé aux Membres qui désirent collaborer au Bulletin de Liaison d'adresser leurs articles, en Français avec un résumé Anglais, en Anglais avec un résumé Français, suffisamment tôt pour ne pas retarder la parution des publications.

Le Président exprime une fois de plus sa bien vive reconnaissance au VICTORIA AND ALBERT MUSEUM pour l'aide considérable que représente l'établissement de la Bibliographie.

Il remercie également les Membres Correspondants des informations sur les publications qui paraissent dans leur pays.

## VOCABULAIRES

Le Président adresse ses remerciements à Mesdemoiselles de MENDONCA, TAXINHA et MARTIN do PILAR pour l'important travail qu'elles ont effectué en mettant au point le vocabulaire en langue Portugaise adressé à tous nos Membres actifs en décembre 1976.

Monsieur VIAL achève la rédaction du vocabulaire Français dont le projet avait été remis aux participants au cours de l'Assemblée Générale de 1973. La parution de cette publication est prévue dans le courant de l'année 1978. Il a été décidé de n'introduire qu'un minimum de mots nouveaux indispensables à l'étude des Tissus Anciens.

D'autre part, la réédition du vocabulaire Anglais est en bonne voie. Sa parution est également prévue pour la fin de l'année 1978.

Mademoiselle PILAR TOMAS et Monsieur CALABUIG de Barcelone travaillent à la réédition du vocabulaire Espagnol tandis que Monsieur LAMBRUGO de Come travaille à celle du vocabulaire Italien.

Enfin, à la dernière Assemblée Générale de Londres, Monsieur BURGERS d'Amsterdam, Mademoiselle DIEHL de Delft, Monsieur de JONGHE de Gand, Mademoiselle LEENE de Voorschoten, Monsieur TAVERNIER de Gand, Monsieur VIAL de Lyon se sont réunis pour discuter de la rédaction d'un vocabulaire Néerlandais.

## NOTES TECHNIQUES

La publication en Anglais des Notes Techniques de Monsieur GUICHERD sera faite à Lyon, dans le courant de l'année 1978.

Monsieur VIAL a suggéré d'établir des graphiques destinés à illustrer ces notes techniques et les vocabulaires. Toutefois, devant le travail considérable que représente l'exécution de ces graphiques, Monsieur VIAL propose de les exécuter progressivement et de les joindre, au fur et à mesure de leur parution, à chaque Bulletin.

## REPERTOIRE DES MEMBRES

Chaque participant à l'Assemblée Générale de Londres a reçu un Répertoire des Membres du CIETA. Ce répertoire corrigé et complété sera adressé à chaque Membre avec le premier Bulletin de Liaison 1978.

## SESSIONS TECHNIQUES

Ces sessions dirigées par Monsieur VIAL à Lyon sont suivies avec le plus grand intérêt par un nombre croissant de participants. La session 1977 s'est déroulée à Lyon, au Musée Historique des Tissus, du 12 au 24 septembre ; elle réunissait 13 participants appartenant à 5 pays et était consacrée à l'Etude des Tissus Unis et des Façonnés Simples.

## SITUATION FINANCIERE

Financial Statement as at December 31, 1976/ Etat Financier au 31 décembre 1976

## Current Assets / Actif

. Cash on hand/ En caisse	47,24
. Cash in bank/ En banque	12 682,10
. Securities/ Titres	10 998,62
. Less depreciation/ Provision	- 847,30
. Subscription Receivable/ Cotisations à recouvrer	47 145,42
	<u>FF. 70 026,08</u>

## Current Liabilities / Passif

. Deferred income/ Régularisation Passif	543,33
. Ownership/ Propriétés	
- Retained Excess/ Réserves	52 906,98
- Excess for the periode 1973-1976/ Excédent	16 575,77
	<u>FF. 70 026,08</u>
	=====

Le Conseil de Direction a approuvé à l'unanimité les bilans et comptes de gestion des exercices 1973 à 1976. Toutefois, devant l'augmentation des Frais de Publication et les projets envisagés, le Conseil de Direction a proposé à l'Assemblée Générale -qui l'a accepté- un relèvement des cotisations. Il a été décidé de porter, à dater du 1er janvier 1978, les cotisations annuelles à :

- US \$ 60 pour les personnes morales
- US \$ 30 pour les personnes physiques
- US \$ 18 pour les membres abonnés.

Les rentrées plus fortes des cotisations et les subventions dont le CIETA espère toujours pouvoir bénéficier devraient lui permettre de trouver un meilleur équilibre financier, comme le montre un tableau des prévisions établies pour les années 1977 et 1978.

PREVISIONS BUDGETAIRES	1977	1978
<u>CHARGES / EXPENSES</u>		
. Publications/Publications	65 000	50 000
. Congrès/ Congress	10 800	2 200
. Déplacements/Travelling	2 500	5 000
. Affranchissements/Postage	5 600	6 000
. Frais Bureau/Stationery	1 300	1 800
. Frais Financiers/Financial charges	1 000	1 000
	<u>86 200</u>	<u>66 000</u>
<u>PRODUITS / INCOME</u>		
. Cotisations/Subscriptions	36 196	57 800
. Publications/Publications	3 600	1 500
. Subventions/Subsidies	1 000	6 000
. Produits financiers (Titres)/ Financial Income (Securities)	700	700
	<u>41 496</u>	<u>66 000</u>
<u>RESULTAT / RESULT</u> Déficit	<u>44 704 (1)</u>	<u>(2)</u>
(1) Par Prélèvement sur réserves	86 200	66 000
		(2) Equilibré

#### NOUVEAU CONSEIL DE DIRECTION

Des modifications au Conseil de Direction ont été proposées à l'Assemblée Générale

- Madame FLURY-LEMBERG pour remplacer le Docteur STETTLER (Suisse)
- Madame DUFOUR-BOZZO pour remplacer M. Antonio MORDINI (Italie) malheureusement disparu.

Statutairement élu pour 4 ans par l'Assemblée Générale, le nouveau Conseil est constitué des 50 Membres ci-après :

<u>REPUBLIQUE FEDERALE ALLEMANDE</u>	M. Fritz VOLBACH Melle Dr. Ruth GRÖNWOLDT Mme Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN Mme Dr. L. von WILCKENS
<u>REPUBLIQUE ARGENTINE</u>	M. Charles TRESCA
<u>AUSTRALIE</u>	NATIONAL GALLERY OF VICTORIA
<u>AUTRICHE</u>	Mme Dora HEINZ
<u>BELGIQUE</u>	MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE représentés par Mme Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

<u>BRESIL</u>	M. Almir PAREDES CUNHA
<u>CANADA</u>	Mme Veronika GERVERS
<u>DANEMARK</u>	M. Georg GARDE
<u>EGYPTE</u>	M. Mirrit Boutros GHALLI
<u>ESPAGNE</u>	M. Francisco TORRELLA-NIUBO Melle Felipa NIÑO Y MAS Melle Pilar TOMAS
<u>ETATS-UNIS</u>	METROPOLITAN MUSEUM OF ART Mme Eleanor B. SACHS M. Larry SALMON Mme Dorothy SHEPHERD M. Milton SONDAY
<u>FINLANDE</u>	Mme Riitta PYLKKÄNEN
<u>FRANCE</u>	M. Robert de MICHEAUX MUSEE GUIMET MUSEE HISTORIQUE DES TISSUS (J.M. TUCHSCHERER) MUSEE DES ARTS DECORATIFS, Paris (N. GASC) M. Jacques DUPONT M. Pierre VERLET M. François VERZIER
<u>GRANDE-BRETAGNE</u>	M. Donald KING Mme Donald KING M. John BECKWITH
<u>GRECE</u>	MUSEE BENAKI
<u>HONGRIE</u>	M. Walter Georg ENDREI
<u>INDE</u>	NATIONAL MUSEUM Mme Krishna RIBOUD
<u>ISLANDE</u>	Mme Elsa E. GUDJONSSON
<u>ISRAEL</u>	Mme Carmela SIMONS
<u>ITALIE</u>	Mme Colette DUFOUR-BOZZO
<u>JAPON</u>	M. Tomoyuki YAMANOBE
<u>MEXIQUE</u>	Mme Irmgard W. JOHNSON
<u>NORVEGE</u>	Mme Marta HOFFMANN
<u>PAYS-BAS</u>	M. C. BURGERS Mme de JONG Melle J.È. LEENE
<u>POLOGNE</u>	MUSEE NATIONAL DE CRACOVIE
<u>PORTUGAL</u>	Melle Marie Josée de MENDONÇA Melle Manuella MARTIN do PILAR

ROUMANIE

MUSEE D'ART DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE  
ROUMANIE

SUEDE

Mme Agnes GEIJER

SUISSE

M. Alfred BÜHLER  
Mme Mechthild FLURY-LEMBERG  
Melle Dr. Jenny SCHNEIDER

YUGOSLAVIE

MUSEE DES ARTS DECORATIFS représenté par  
Mme Dobrila STOJANOVIC

Ce nouveau Conseil de Direction devait ensuite élire le Bureau du CIETA qui durant 4 ans se trouvera ainsi composé :

Président : Monsieur Donald KING

Président d'Honneur : Monsieur Robert de MICHEAUX

Vice-Présidents : Mme Colette DUFOUR-BOZZO (Italie)  
Mme Agnes GEIJER (Suède)  
Mme Krishna RIBOUD (Inde)  
M. Larry SALMON (Etats-Unis)  
M. Francisco TORRELLA-NIUBO (Espagne)  
M. François VERZIER (France)  
M. Fritz VOLBACH (République Fédérale Allemande)

Secrétaire Général Technique : M. Gabriel VIAL

Secrétaire Générale Administrative : Melle Marie-Dominique FRIEH.

Les participants à l'Assemblée Générale ont pu bénéficier, grâce à la délicatesse de Monsieur Donald King et de son équipe, de l'inauguration de l'exposition "Textiles for the Church" -Salle 94 - Victoria and Albert Museum - le lundi 26 septembre. Cette exposition illustre de façon admirable la variété et la richesse des tissus employés dans l'ornement ecclésiastique au cours des 6 derniers siècles; elle s'est terminée dans le courant du mois de janvier 1978.

Les conférences se sont poursuivies les 27 et 28 septembre et leur très grand nombre (39) a contraint les organisateurs de ces journées à diviser la dernière après-midi en 2 sessions.

La journée du 29 septembre a été consacrée à des visites d'Ateliers de Restauration de Textiles à Osterley Park et à Hampton Court par certains des participants, à la visite de Hardwick Hall, demeure du XVI<sup>e</sup> siècle située à l'Ouest de Londres par les autres participants à l'Assemblée Générale.

Nous tenons une fois encore à remercier Monsieur Donald King et ses collaborateurs de la parfaite organisation de ces réunions dont le programme très chargé a considérablement accru la tâche. Qu'ils soient tous assurés de la grande satisfaction que chacun a retirée de ces journées.

A PROPOS DE LA TENTURE DES MAISONS ROYALES :

PIETER BOEL, PEINTRE D'ANIMAUX

par Madeleine JARRY.

On sait qu'à la Manufacture royale des Gobelins, Charles Lebrun était entouré de peintres chargés de l'aider dans l'élaboration des cartons de tapisserie : chacun d'eux avait sa spécialité. Parmi cette brillante équipe se trouvaient plusieurs artistes flamands. Nous citerons pour le sujet qui nous intéresse les peintres d'animaux, Nicasiaus Bernaert et Pieter Boel.

Né à Anvers en 1608, Nicasiaus Bernaert vint travailler à Paris vers 1643 et s'y fixa définitivement. Membre de l'Académie royale en 1663, il peignit des panneaux représentant des oiseaux qui décoraient le pavillon de la Ménagerie de Versailles. Il fut employé jusqu'à sa mort en 1670 aux Gobelins et l'un de ses mérites fut d'avoir formé le peintre François Desportes.

Quant à Pieter Boel (1622-1674), il a joué également un rôle important aux Gobelins. A son propos, Michel Faré dans "le Grand Siècle de la Nature Morte en France" (1974) cite Félibien qui, dans son dixième entretien, parle de lui en francisant son nom : "Boule peignait des animaux et étant disciple de Sneydre dont il avait épousé la veuve. Il a travaillé aux Gobelins pour les ouvrages du roi".

C'est ainsi qu'il collabora aux cartons de la Tenture des Mois, appelée plus souvent les Maisons Royales, en y peignant les animaux. La Tenture des Maisons Royales est l'une des plus célèbres et sans doute, avec celle des Enfants Jardiniers, la plus aimable des tentures dues à Lebrun. Reprenant le thème des douze mois, le peintre du roi évoque, en chacune des douze tapisseries, l'un des délabements de sa Majesté qui a lieu devant une demeure royale. La scène est vue à travers un portique à colonnes reliées par une balustrade sur laquelle sont posés des vases remplis de fruits ou de fleurs, des tapis et de riches tissus. Au premier plan, des animaux sont représentés, tantôt paisibles, tantôt en train de s'entredévorer (1).

Les Comptes des Bâtiments du Roi publiés par J. Guiffrey nous apprennent que les modèles sont dus à P. Boel. On note, à la date du 17 Juillet 1670 - 7 Février 1671 : "Au Sr. Boel, peintre flamand, pour son parfait paiement des ouvrages de peinture qu'il a faits en plusieurs tableaux représentant divers animaux pour servir aux tapisseries de la manufacture des Gobelins (2 paiements), 3310 livres"(2).

Jans fils, chef d'atelier aux Gobelins, dans son Mémoire de 1691, donne certains détails sur l'exécution de cette tenture en haute et en basse lisse. Et il précise : "Deffunct M. Boule a fait les animaux et les oiseaux".

Quand on étudie ces tapisseries, on s'aperçoit que ces animaux sont très variés.

Un casoar pour le Mois de Janvier,  
 Un aigle et un perroquet pour Février,  
 Un singe pour Mars,  
 Un paon, un chien, un perroquet pour Avril  
 Une gazelle, un ara rouge, un jeune tigre tenant un oiseau, un aigle avec un oiseau dans ses serres pour Mai,  
 Deux grands oiseaux à huppés pour Juin,  
 Un petit chien, un perroquet, des oiseaux, un porc épic, un furet pour Juillet,  
 Un perroquet, un petit chien, deux chèvres, des oiseaux, deux porc-épics pour Août,  
 Des oiseaux se combattant, un chat tigre, un singe, un vautour tenant sous lui un chat tigre pour Septembre,  
 Un faisan, un lynx, un singe, un chat sauvage pour Octobre,  
 Un loup montrant les dents, un pélican, des canards, un renard étranglant une poule pour Novembre,  
 Deux autruches et divers oiseaux pour Décembre.

Il est fort intéressant de confronter ces représentations d'animaux avec les dessins de P. Boel conservés dans le Cabinet des Dessins du Louvre. Lugt a étudié ces 212 dessins exécutés à la pierre noire et au pastel sur papier chamois le plus souvent épais (3). Ces dessins appartenaient autrefois à la manufacture des Gobelins. On ne sait à quel moment ils ont été transférés au Louvre. Lugt a distingué les études de mammifères des études d'oiseaux. Chacune des catégories est rangée par ordre alphabétique. L'énumération en serait fastidieuse. Nous avons retrouvé pour presque chaque animal représenté sur les tapisseries des études préparatoires. Ces dessins sont de très belle facture et ces croquis paraissent avoir été pris sur le vif.

Il existe un certain nombre de peintures appartenant au Musée du Louvre qui se trouvent actuellement dans différents musées de Paris et de Province et qui sont des études d'animaux attribuées jusqu'à une époque récente à Alexandre Fr. Desportes (4). Pour certaines d'entr'elles, il convient de changer cette attribution car on peut au contraire y reconnaître l'oeuvre de P. Boel : la confrontation des dessins du Cabinet des Estampes avec ces études peintes est tout à fait concluante.

La Bibliothèque Nationale possède un très beau volume "Les Oiseaux de la Ménagerie du Roy" comportant 59 dessins aquarellés et gouachés reliés vers 1690 - 92 et exécutés d'après P. Boel (5). Ce volume a appartenu à Begon, intendant des Galères qui l'a vendu au roi en 1770. En tête du livre, un manuscrit signale que les tableaux originaux "peints à l'huile sont à la Manufacture des Gobelins pour le Service du Roi". Ces aquarelles reproduisent en effet les mêmes oiseaux que ceux figurant sur les peintures du Musée du Louvre.

Il nous semble à propos de dire quelques mots sur la Ménagerie de Louis XIV à Versailles, car c'est là sans aucun doute que Boel aussi bien que Nicasius a pris ses modèles. La construction de celle-ci était achevée dès 1663. Nous empruntons à A. Marie cette description de la Ménagerie (6) : "le plan que l'on doit attribuer à Le Vau était extrêmement ingénieux : sept cours, disposées en éventail fermées de grilles et séparées les unes des autres par des murs, étaient destinées à recevoir en liberté des oiseaux et des animaux : des gazons et des pièces d'eau décoraient ces cours. Le point de réunion de celles-ci formait une cour octogone : le huitième côté était fait du pavillon d'où se détachait une petite galerie terminée par un salon octogone lui aussi placé au centre



TENTURE des MOIS ou des MAISONS ROYALES d'après Ch. LEBRUN  
 Entrefenêtre : Novembre, Signe du Sagittaire. La vue du  
 Château de Blois ; une promenade du Roi. H. 3,19 m X 2,85 m  
 Manufacture royale des Gobelins.  
 On remarque au premier plan, à gauche, un loup dressé qui  
 montre les dents. Au centre, deux canards.

de l'ensemble. Chaque côté de ce salon était percé d'une fenêtre qui donnait sur un balcon de fer forgé ; on pouvait se promener sur ce balcon et jouir aisément de la vie de tous les animaux....."

Plus loin, A. Marie ajoute : "Chacun des enclos, rayonnant autour de la cour octogone, avait son affectation spéciale. D'abord à gauche la basse-cour de la ferme, la cour des oiseaux royaux ; les aigles, celle des autruches ; dans l'axe, celle du rondeau ainsi nommée à cause de la forme de son bassin; puis celle des pélicans avec une grande pièce d'eau irrégulière; celle des demoiselles de Numidie et de la volière; enfin celles des belles poules. Derrière ces cours principales, on en trouvait d'autres pour les biches, les daims, les gazelles, les paons, les poules d'inde, les sangliers, les cochons, les poules sultanes, les corbeaux, un haras et une couverie de faisans. On logea plus tard éléphants, tigres, rhinocéros, fauves. Ces animaux servirent souvent de modèles aux peintres, à Oudry notamment....."

Mais avant Oudry, il y eut Pieter Boel. On connaît deux gravures, d'après cet artiste, conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale qui représentent les animaux devant la Ménagerie. L'une publiée par Gérard Mabilie (7) montre au fond le pavillon de la Ménagerie et au premier plan des "canes musquées, demoiselles, oiseaux royaux, oye de Canada, Pailles de Turquie et outardes". La seconde reproduite dans l'ouvrage de G. Loisel "Histoire des Ménageries" (8) montre la Cour des Pélicans. Dans ce même ouvrage, on trouve l'énumération des animaux de tous genres que Louis XIV faisait venir à Versailles pour peupler sa Ménagerie.

Colbert envoyait directement, chaque année, dans le Levant, en Egypte et en Tunisie, un pourvoyeur d'animaux du nom de Mosnier-Gassion avec ordre d'acheter des moutons, chèvres, cerfs, autruches, poules sultanes, demoiselles de Numidie, canes d'Egypte. Mosnier-Gassion partait régulièrement de Marseille ou Toulon en hiver pour rentrer en avril ou mai et faire voyager le convoi aux premiers beaux jours. Les acomptes étaient délivrés par les intendants de la Marine, M. de Vauvray à Toulon et M. Arnoul à Marseille.

La Manufacture royale des Gobelins a tissé, de nombreuses fois aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, une autre tenture célèbre, la Tenture des Indes : Tenture des Anciennes Indes d'après Eckhout et Tenture des Nouvelles Indes d'après Desportes, qui représente des animaux dont certains sont européens et d'autres sont d'origine exotique (9).

En 1748, cinq ans après la mort de Desportes, son neveu Nicolas Desportes proposa de vendre à l'Etat les études provenant de l'atelier du peintre. Cette collection achetée par le Comte d'Angivillers fut envoyée à la Manufacture de Sèvres pour servir de modèles aux artistes. Elle comporte entre autres plusieurs études d'animaux qui ont servi aux cartons de la Tenture des Indes. Celles-ci ne sont pas toutes de Desportes mais certaines ont été peintes par d'autres artistes des Gobelins, sans doute Nicasiaus et probablement Pieter Boel.

Cette trop rapide étude sur l'oeuvre de Pieter Boel pour les Gobelins laisse entrevoir le grand intérêt de poursuivre des recherches sur cet artiste, l'un des plus grands peintres animaliers de son époque (10).

## NOTES

- (1) - D'après M. Fenaille, Etat général des tapisseries des Manufactures des Gobelins 1600 - 1900, (1903) tome II, page 129 à 137, les tapisseries de la Tenture des Maisons Royales portent les titres ci-après :

1<sup>o</sup> Janvier. Signe du Verseau. La représentation de l'Opéra dans le Louvre à Paris.

2<sup>o</sup> Février. Signe des Poissons. Un ballet donné par le roi dans le Palais Royal à Paris.

3<sup>o</sup> Mars. Signe du Bélier. La vue du château de Madrid. Le roi à la chasse.

4<sup>o</sup> Avril. Signe du Taureau. La vue de l'ancien Versailles. Une promenade du roi.

5<sup>o</sup> Mai. Signe des Gémeaux. La vue de Saint Germain. Le roi à la promenade avec les dames.

6<sup>o</sup> Juin. Signe du Cancer. La vue de Fontainebleau. Le roi à la chasse.

7<sup>o</sup> Juillet. Signe du Lion. La vue de Vincennes. Une chasse du roi.

8<sup>o</sup> Août. Signe de la Vierge. La vue du château de Marimont en Hainaut. Une chasse du roi.

9<sup>o</sup> Septembre. Signe des Balances. La vue du château de Chambord. Une marche du roi.

10<sup>o</sup> Octobre. Signe du Scorpion. La vue des Tuileries. Une promenade du roi.

11<sup>o</sup> Novembre. Signe du Sagittaire. La vue du château de Blois. Une promenade du roi.

12<sup>o</sup> Décembre. Signe du Capricorne. La vue du château de Monceaux. Le roi à la chasse.

Fenaille a dénombré sept tentures complètes tissées aux Gobelins, plus trois autres pièces et 24 entrefenêtres.

- (2) - J. Guiffrey. Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. Paris 1880 - 1901. Tome 1, page 477.

- (3) - F. Lugt. Musée du Louvre. Inventaire des dessins des Ecoles du Nord. Ecole flamande. Paris 1949. Tome 1.

- (4) - P. Rosenberg, dans l'Inventaire des collections publiques françaises à Rouen, Tableaux français du XVII<sup>e</sup> siècle, mentionne le texte inédit, l'inventaire général des tableaux à la garde du Sr. Chastelain signalé par G. de Lastic Saint Jal : Bibliothèque Nationale.

Ms. Français 7828.

- (5) - Les Oiseaux de la Ménagerie du roi. Ce volume a figuré à l'exposition "Les oiseaux et l'oeuvre de Saint John Perse". Musée Jacquemart André 1976-77. N° 24 du catalogue.
- (6) - A. Marie. Naissance de Versailles. Le Château. Les Jardins. Paris 1968. Tome 1, page 42 et suivantes.
- (7) - G. Mabille. La Ménagerie de Versailles. Gazette des Beaux Arts. Janvier 1974.
- (8) - G. Loisel. Histoire des Ménageries de l'Antiquité à nos jours. Paris 1912. Tome II.
- (9) - Il existe une importante bibliographie sur la Tenture des Indes. On la trouvera citée dans notre article : M. Jarry. "L'exotisme au temps de Louis XIV - Tapisseries des Gobelins et de Beauvais". Medizin historisches Journal. Université de Mayence. Volume II. 1976. Cahier 1/2.
- (10) - Quelques dessins de Boel ont figuré à l'exposition "Collections de Louis XIV, dessins, albums, manuscrits". Orangerie des Tuileries. 1977-78, page 311 du catalogue.

#### Summary.

Charles Lebrun, first Director of the Royal Manufactory of Gobelins painted the cartoons of the Tapestries with the help of a group of specialized artists.

Pieter Boel who lived from 1622 to 1674 is the painter of Flemish antecedent to whom we owe the animals shown on the Tapestries of the famous Hanging of the Royal Castles (Tenture des Maisons Royales). The artist has designed the birds and the beasts after those of the Royal Zoo of Versailles (La Ménagerie royale de Versailles).

The Cabinet des dessins du Louvre and the Musée du Louvre keep an important number of studies and paintings of Boel made for cartoons of tapestries.

## RESTES DE VETEMENTS DE SOIE DANS UN SARCOPHAGE PALEOCHRETIEN

### DECOUVERT A MARSEILLE

par M. l'Abbé R. BOYER \*

Des fouilles importantes ont été effectuées ces dernières années à la célèbre abbaye de Saint-Victor, à Marseille. On y a notamment découvert une partie de la nécropole dont les tombes couvrent une période allant du IIIème au VIIème siècle après Jésus-Christ.

Parmi ces sépultures, trois sarcophages contenant des restes de vêtements ont été étudiés sur place et en laboratoire par les chercheurs du Laboratoire de l'Institut d'Archéologie Méditerranéenne (Centre National de la Recherche Scientifique) : Abbé R. Boyer et Yves Fattori. L'examen des vestiges de tissus a été effectué avec la collaboration du secrétariat technique du C.I.E.T.A. à Lyon.

Un des trois sarcophages, orné de scènes bibliques sculptées et daté de la seconde moitié du Vème siècle, contenait les restes du corps d'une jeune femme d'une vingtaine d'années. On avait tenté de le conserver en l'emballant complètement - la tête exceptée - avec des bandes de toile de lin maintenant autour du corps une composition, pâteuse à l'origine, faite d'encens et de végétaux possédant des propriétés antiseptiques. Malgré le mauvais état de conservation et la fragilité des restes de vêtements, il a été possible de reconstituer l'habillement funéraire et d'effectuer une étude technique des tissus.

#### L'habillement funéraire (Fig. 1)

Les vêtements étaient tous en soie. Aucune trace de teinture n'a pu être détectée, les produits de décomposition du corps ayant détruit ou fortement altéré les colorants.

Sur la tête on avait placé un maphorium, tel qu'on en voit par exemple sur des sujets féminins des mosaïques de Ravenne.

Une tunique talaire avait été posée sur le corps et non ajustée à cause de l'enveloppement conservatoire.

Une palle, bordée de longues franges, enveloppait le corps à la manière d'un linceul.

#### Le vêtement

Le maphorium - C'est un taffetas de soie. Réduction de la chaîne : 56 à 60 fils au cm. Réduction de la trame : 42 à 48 coups au cm.

(\*) Monsieur l'Abbé BOYER n'ayant pu se déplacer à Londres a chargé Monsieur Gabriel VIAL de présenter son exposé.



Fig. 1 - Reconstitution de l'inhumation habillée, après les travaux de laboratoire : sur la tête, maphorium et couronne de feuillages.

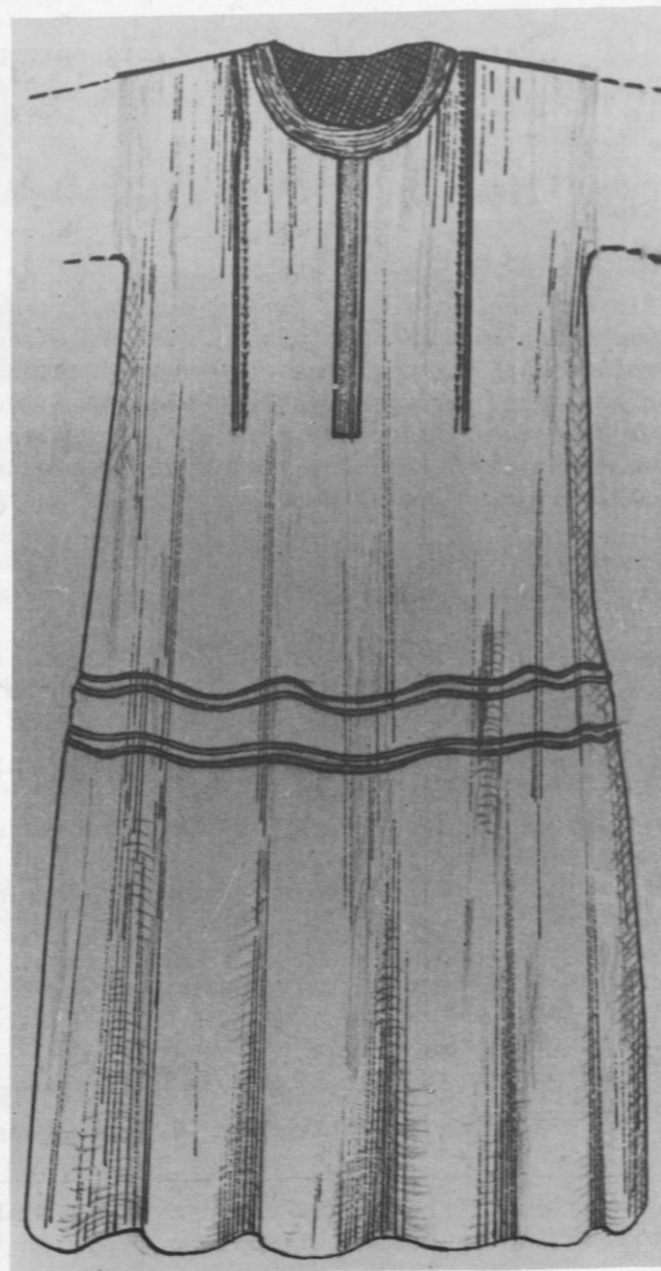


Fig. 4 -

Reconstitution de la tunique : galon rehaussé de fils d'or à l'encolure et sur le devant au milieu ; bandes tissées et décor de trames cordées de part et d'autre ; bandes tissées au-dessous du niveau de la taille.

La tunique - Le tissu de base est un taqueté 2 lats, avec bandes ornementales. Sa finesse est remarquable. La réduction chaîne est de 70 fils au cm. avec alternance de 2 fils gros : diamètre 0,1 mm. et de 4 fils plus fins : diamètre 0,05 mm. La réduction trame est de 140 à 160 coups au cm. ce qui suppose l'utilisation d'un fil décreusé en partie ou en totalité. L'armure est construite sur un rapport de 4 fils et 4 coups. La moitié des fils travaille en "gros de Tours" reliant ainsi les deux trames entre elles ; l'autre moitié se borne à séparer les trames, faisant dominer l'une sur une face du tissu et l'autre sur la face opposée. La conjonction de ces deux croisures produit sur chaque face des flottés de trame s'étendant sur 3 fils et décalés de moitié. Il en résulte un effet de double-face, très vraisemblablement rehaussé par une polychromie des trames, hélas actuellement impossible à déterminer.

La technique du taqueté 2 lats était connue dans le Proche-Orient aux V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, en soie mais surtout en laine. Elle a été employée pour la fabrication de certains tissus trouvés en Egypte, à Antinoé, et attribuée à Byzance, à la Syrie ou à la Perse sassanide. Ces étoffes étaient en général façonnées par intervention de deux couleurs de trame.

Ce tissu de base comportait deux séries d'ornements : des bandes tissées en relief et des fils se torsadant par paires donnant un effet en "arêtes de poisson". En outre, il y avait un ornement rapporté sous forme d'un galon rehaussé de fils d'or cousu sur la tunique. Nous examinerons brièvement chacune des deux techniques avant d'envisager leur disposition sur le vêtement.

a) Les bandes tissées en relief (Fig. 2) : Leur examen permet de restituer leur technique de production. L'élément chaîne est toujours composé de 4 fils fins et de 2 fils plus gros. L'armure est un taffetas produit sur la moitié des fils de chaîne seulement, l'autre moitié flottant librement à l'envers. La trame est plus grosse que celle de la partie taqueté du fond et peut d'ailleurs mieux s'étaler du fait du moindre serrage de la croisure.

b) Les "arêtes de poisson" : elles consistent en une suite de chevrons réguliers de 2 mm. de haut et de 1,5 mm. de large, s'imbriquant les uns dans les autres de manière à donner un effet d'ensemble "en arête de poisson". On appelle cette technique "à trames cordées".

Méthode de production (Fig. 3) : Le tissage successif du taqueté et des bandes tissées en relief ne posait pas de problème technique complexe. Sur un métier équipé de 4 lisses, quatre pédales suffisaient pour produire le taqueté de base. Pour les bandes en relief, il suffisait d'actionner différemment les deux pédales commandant les fils impairs (pied gauche du tisseur) et de laisser en repos les deux autres (pied droit).

La réalisation du décor à trames cordées a pu se faire avec ou sans l'aide des lisses. Pour le passage d'une première trame, les fils sont sélectionnés par groupes de 8 ou 10 et cette première trame passe successivement au-dessus d'un groupe, puis au-dessous du suivant. La seconde trame est ensuite passée en procédant à la sélection inverse, mais cette seconde trame se torsade avec la première entre chaque groupe de fils. L'opération se répète avec un second passage de deux trames, mais en opérant une torsade en sens inverse. Ces deux techniques de décoration se retrouvent dans certains tissus coptes.

c) Le galon rehaussé de fils d'or mesurait 25 mm. de largeur. Il était vraisemblablement polychrome. Un seul colorant, la garance, a pu être identifié. Les fils de soie teints étaient disposés sur une sorte de canevas de soie du type "Pénélope". Des fils disposés dans le sens longitudinal devaient constituer des filets parallèles coupés de loin en loin par des motifs, malheureusement indéterminables, formés par d'autres fils d'or juxtaposés "en accordéon". Il faut

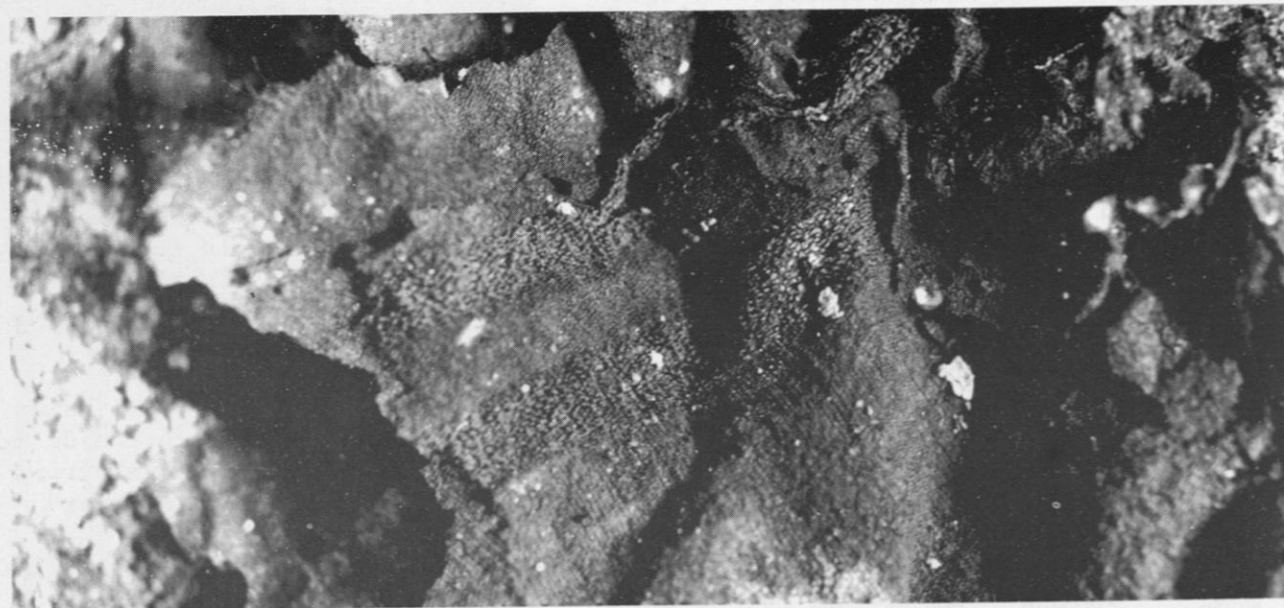


Fig. 2 - Tissu de la tunique : taqueté 2 lats avec bandes décoratives.

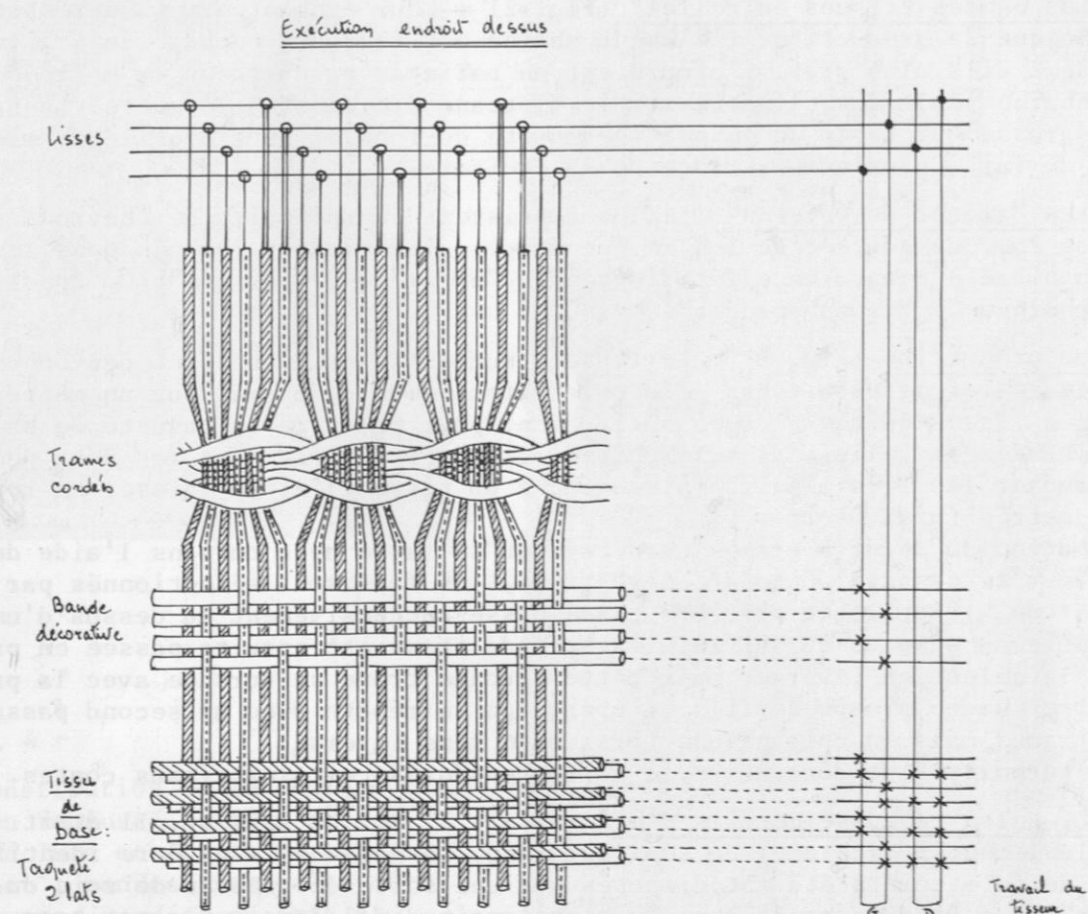


Fig. 3 - Schéma du taqueté 2 lats, des bandes ornementales et du décor à trames cordées, avec hypothèse de fabrication.

noter la grande finesse de ces fils d'or : diamètre 0,15 à 0,17 mm. ; épaisseur de la bandelette 1/100 de mm.

Disposition des différents ornements sur la tunique (Fig. 4) :

- de chaque épaule jusqu'à la taille, une bande tissée en relief ; parallèlement, à quelques millimètres de distance, un décor en "arêtes de poisson".
- à la partie inférieure, au niveau des cuisses, deux groupes parallèles, de chacun deux bandes tissées en relief disposées horizontalement. Les deux groupes sont espacés de 4 cm. et dans chaque groupe les deux bandes sont espacées de 5 mm.
- le galon entourait l'encolure et descendait sur le devant de la tunique, en son milieu, jusqu'au bassin.

La palle est en sergé de 3 lie 1 direction "Z" sur sa face trame. On compte 110 fils de chaîne et 70 coups de trame au cm. Cette palle était bordée de franges confectionnées très probablement par utilisation des fils de chaîne demeurés flottants après tissage de la pièce.

La découverte de ce sarcophage constitue un nouveau et intéressant témoin des relations commerciales entre Marseille et le Proche-Orient au Vème siècle.

Le costume, notamment la tunique, reflète le goût pour la mode orientale qui s'est manifesté à Rome et en Occident à l'époque des invasions. L'étude du tissu de la tunique et de ses ornements pose la question de son origine. Est-ce un tissu réalisé par des tisseurs de soie orientaux qui auraient utilisé un mode d'ornementation copte ? ou bien un tissu fait par des tisserands coptes ayant utilisé de la soie ? Mais les étoffes coptes connues ayant cette technique de décoration sont généralement en laine ou en lin. Ou enfin, ce tissu a-t-il été fabriqué dans une aire géographique permettant la conjonction de ces deux facteurs de production ? Le problème demeure posé.

### Summary

#### REMAINS OF SILK CLOTHES IN AN EARLY-CHRISTIAN SARCOPHAGUS FOUND AT MARSEILLES

During excavation at the Abbey of St Victor, Marseilles, a Christian sarcophagus of the second half of the Vth century A.D. was discovered. It contained the remains of a young woman of about twenty, bound up in linen strips maintaining a preservative mixture around the body.

The remains of pure silk clothes were found on the body. A short veil (maphorium) covered the head ; a long tunic had been placed, but not fitted, on the corpse ; a mantle (palla) wrapped the body in the manner of a shroud.



The veil is made of taffeta. The textile of the tunic is a remarkably delicate taqueté ; it includes 2 series of ornaments : woven strips with floats on the back, and a "herring-bone" decoration obtained with the "corded weft" technique ; both types of decoration may be found together on Coptic textiles found at Antinoé ; finally, a braid ornamented with gold threads adorns the collar and the front of the tunic. Fig. 4 shows the arrangement of these elements : woven bands from shoulder to waist, with a narrow parallel strip in "herring-bone", groups of woven bands at the level of the thighs (the tunic was made in two parts). As to the mantle, it is a 3. 1 weft-faced twill ; it is bordered with long fringes.

The study of the textile of the tunic and its ornaments raises interesting problems concerning its attribution.

LE MOINE BRODEUR ARSENIOS ET L'ATELIER DES METEORES  
AU XVIème SIECLE \*

par Maria Théocharis

Du moine brodeur Arsénios plusieurs ouvrages sont conservés dans des monastères, surtout du nord de la Grèce. Certains ont été déjà publiés (1), mais une étude d'ensemble sur l'art de cet artisan dont l'activité semble avoir été multiple reste à faire.

Tous ces ouvrages appartiennent à la catégorie des voiles liturgiques que l'Eglise Grecque appelle des épitaphioi. Ce voile que les liturgistes Byzantins considèrent comme le voile par excellence est employé aujourd'hui durant les Matînes du Samedi Saint. C'est une sorte de dais porté en procession par le clergé alors que les chœurs chantent les strophes des Eloges (Engomia) (2). Il figure le cortège funèbre qui porta au tombeau le corps du Christ. A l'origine, ce voile était porté, sur leurs têtes, par les diacres défilant pendant la Grande Entrée(3).

L'iconographie, au début, représentait le sacrifice de l'Agneau : le Christ étendu mort ou le Christ-Enfant sur la patène. C'était un symbole eucharistique. Peu à peu, ce thème liturgique fut enrichi par le sujet historique du Thrène, c'est à dire, des Lamentations que, après la Descente de la Croix, les saintes femmes sont censées chanter autour du Christ mort (4). L'iconographie procède donc de deux sources d'inspiration : source liturgique et source historique. Quant aux inscriptions qui accompagnent ce voile, elles sont empruntées, en général, aux Engomia.

Du point de vue de la technique, ces ouvrages qui mesurent en moyenne 1,80 m. x 1,60 m. sont des broderies d'or, les chrysoclavarika des Byzantins. Ce mot dériverait du latin clavus = clou parce que la technique consiste à clouer sur l'étoffe (généralement du satin de soie), à l'aide de fils de soie, toutes les fournitures-fils métalliques, canetillés, pierreries, de manière à ce que ces fournitures ne piquent jamais l'étoffe et restent toujours à l'endroit de l'ouvrage. La broderie forme ainsi un ensemble qui peut se détacher de l'étoffe sans subir aucun dommage.

Epitaphios du monastère de Tatarna, en Eolie (Fig. 1). Au centre, le Christ mort, démesuré en comparaison des autres personnages qui l'entourent. C'est un symbole : l'allégorie eucharistique de l'Agneau.

\* Faute de pouvoir utiliser ici tout notre matériel photographique, nous donnons seulement un résumé de notre communication du 27 septembre 1977 à l'Assemblée Générale du CIETA, à Londres. Le sujet sera développé plus amplement ailleurs.

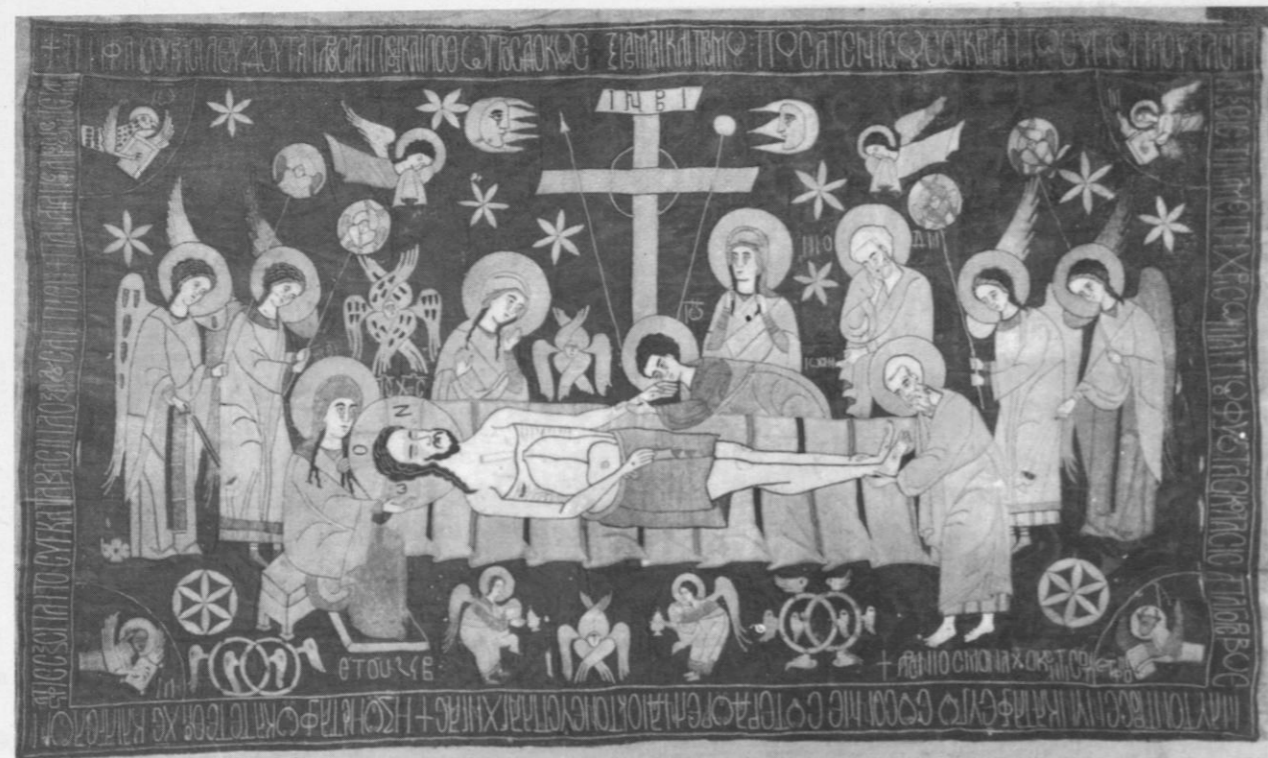


Fig. 1 - Epitaphios du monastère de Tatarna, oeuvre du moine Arsénios. 1583-4.



Fig. 2 - Epitaphios du monastère de Prodome, oeuvre du moine Arsénios. 1589-90.

Autour de ce symbole, la scène est inspirée des images dramatiques du Thrène. Les attitudes et les gestes des personnages sont typiques dans cette iconographie. La Vierge, assise au chevet du Christ, tient dans ses bras la tête du mort. A droite, Joseph d'Arimatee prend les pieds du Christ pour les envelopper dans le linceul. Près de Joseph, Jean profondément triste se penche pour embrasser la main du mort. Derrière ces personnages principaux, les deux saintes femmes : Madame Étienne étend les bras, désespérée et Marie, mère de José, se tire les cheveux. Nicodème, affligé, appuie sa tête sur sa main.

La scène est encadrée de quatre archanges, deux de chaque côté, qui portent l'habit du diacre et tiennent des encensoirs et des *rhypidia*, c'est à dire des éventails liturgiques. Deux autres anges, inclinés et tenant des encensoirs, sont représentés au premier plan où nous voyons également un chérubin et des roues ailées (séraphins). Au fond de l'image, s'élève la Croix avec les instruments de la Passion : Elle est représentée ici non pas comme l'instrument du supplice mais comme le symbole de la vie et du triomphe.

De part et d'autre de la Croix, les deux symboles cosmiques : le soleil et la lune. Ils constituent la garde d'honneur du "Roi de Gloire". Au-dessus de la scène, des anges volants s'apprêtent à servir leur maître.

Dans le champ de la broderie sont éparses des étoiles pour souligner que la Passion du Christ, événement terrestre, se passe également dans les cieux. Aux quatre angles du cadre, enfermés dans des arcs, les symboles des quatre évangélistes. Leur présence signifie que l'humanité entière à laquelle ils ont prêché l'Évangile, prend part au sacrifice de l'Agneau.

L'iconographie de l'épithios de Tatarna expose donc tout un enseignement théologique : La Passion du Christ se renouvelle chaque fois par la Liturgie qui est célébrée en même temps sur terre (personnages du Thrène) et aux cieux (anges-diacres, chérubins, séraphins) et à laquelle prend part toute la communauté des fidèles (présence des quatre évangélistes). Le Christ est représenté ici comme le Roi de Gloire, le Pantocrator, le Sauveur. Mais il est représenté aussi comme le Juge Suprême : la Croix, trophée de la victoire du Christ sur ses ennemis a encore une signification eschatologique ; c'est elle qui précèdera le Christ lors de la Seconde Venue, d'après l'Évangile de Mathieu, 24 - 30 "Alors apparaîtra dans le ciel le signe du fils de l'homme".

Une telle iconographie ne pouvait provenir que de la main d'un moine. En effet, sur la broderie en bas à droite près du symbole de Luc, on lit l'inscription : "Le moine Arsénios a brodé l'épithios" et symétriquement, à gauche, l'an de la création du monde 7092, ce qui correspond à l'année du Christ 1583-4 (5).

La composition est aérée. Les personnages du Thrène sont disposés en cercle autour du Christ. Les anges et les puissances célestes qui entourent le mort sont disproportionnément petits en face des personnages et des anges-diacres qui l'assistent et donnent l'impression qu'ils se meuvent dans un autre espace. Des modèles byzantins, cet art garde la simple majesté, la reproduction adroite des courbes qui inclinent vers le Christ les corps des anges-diacres et des pleureurs. La noblesse des visages et les attitudes hiératiques soulignent le caractère liturgique de la scène. L'artiste évite la symétrie rigoureuse, plaçant les personnages en deux groupes inégaux avec la Vierge et Saint Jean en tête.

L'inscription liturgique qui encadre la broderie se compose d'une épigramme de six vers de quinze syllabes :

"O, Roi ! Ton effrayante Seconde Venue  
 J'attends avec foi et désir, je m'étonne et je tremble.  
 Comment Te regarder en face, Toi, ô Juge ! Comment T'avouer mes actes ?  
 Quel médiateur employer, comment fuir les Enfers ?  
 Je renonce à moi-même. Maintenant j'ai recours à Toi.  
 Délivre-moi, ô Sauveur ! gratuitement, par compassion et miséricorde".

et de la première strophe des Engomia que le prêtre chante durant la cérémonie :  
 "Vous qui êtes la vie, Vous fûtes mis au tombeau, ô Christ ! et les armées des anges étaient dans la stupeur tout en glorifiant Votre condescendance".

Cette épigramme n'est pas empruntée, comme d'ordinaire pour les épitaphioi, aux Lamentations. Elle se trouve dans un recueil de poèmes pénitentiels, contenus dans trois manuscrits du Mont Athos, du XV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> s. (6). Elle se trouve également, accompagnant une fresque du Jugement dernier, du XVI<sup>ème</sup> siècle, dans le Réfectoire de la Grande Lavra, au Mont Athos (7). De là à conclure que c'est au Mont Athos que notre brodeur a dû copier ce poème et que c'est là, au Mont Athos, qu'il a probablement exécuté l'ouvrage (8).

Nous verrons d'où Arsenios a copié ce texte qui apparaît comme la marque déposée d'un atelier. On le retrouve en effet sur l'épithaphios du monastère de la Vierge de Paramythia, près de Janina, de 1587-8 (la pièce est déposée à présent dans l'église de Saint-Donatos dans la même ville). La broderie est signée encore par Arsénios. Ici, pour la première fois, apparaît la mention "Des Météores". L'éditeur de la pièce pense que cette mention complète une inscription se trouvant sur une autre partie de l'ouvrage et citant le moine Sophronios, donateur de la broderie. Il en conclut que "Des Météores" est une apposition à Sophronios et que l'on doit lire, par conséquent, "Sophronios, hiéromoine des Météores (9). Cette hypothèse ne peut être retenue, à notre avis, pour la raison que sur d'autres broderies de la même époque, le génitif possessif isolé marque indubitablement l'appartenance de la pièce au monastère (10).

Du point de vue iconographique, la composition conserve tous les éléments de l'épithaphios précédente mais diffère dans la conception esthétique, ces éléments se présentant sous une disposition baroque. D'autre part, les figures sont mieux dessinées, les visages plus expressifs, les lignes plus souples et plus légères (11). Un motif supplémentaire est la frise des prophètes en bordure de l'ouvrage. Ils sont représentés autour de la scène comme ayant prédit le sacrifice divin et leur présence complète l'iconographie de l'épithaphios symbolisant la totalité de l'Eglise visible et invisible, combattante et triomphante.

On remarque la même tendance dans l'iconographie de l'épithaphios du monastère de Zavorda, près de Kozani, de la même année 1587. A part les figures principales du Thrène, une foule de puissances célestes et d'étoiles remplissent le champ de la broderie et donnent l'impression d'un horror vacui. On retrouve ici encore la bordure des prophètes.

Au contraire, dans les oeuvres plus tardives du même brodeur, la composition se simplifie, comme c'est le cas pour l'épithaphios du monastère des Taxiargues, près d'Aigion, de 1589-90, portant le poème cité pour se réduire à la fin aux trois figures principales - le Christ mort, la Vierge et Saint-Jean - comme sur l'épithaphios du monastère du Prodome (Fig. 2).

Cette différence dans la composition du dessin dépend en grande partie des cartons que l'on fournissait au brodeur ou, s'il dessinait les cartons lui-même, des exemples qu'il avait sous les yeux. Ainsi, à part la mention "Des Météores" qui apparaît sur la seconde des pièces citées, c'est vers ces mêmes couvents que nous orientent également la qualité et la variété du dessin. En effet, comme il a déjà été remarqué, vers le milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, s'accomplit aux monastères des Météores et aux alentours un mouvement artistique intense (12). Des peintres, contemporains d'Arsénios, dont on connaît les noms, décorent les églises des Météores et de la région. C'est, selon toute probabilité, parmi ces peintres que l'on doit chercher ceux qui ont fourni les cartons à Arsénios, à moins que les fresques des églises ne lui aient servi de modèles directs.

Considérons maintenant l'épigramme qui encadre les broderies citées d'Arsénios. Nous la retrouvons sur les trois épithaphioi conservés aux monastères des Météores, dont le plus ancien remonte au XIV<sup>ème</sup> siècle (Fig. 3), antérieur par conséquent de 2 siècles à Arsénios et aux manuscrits et peinture de l'Athos.

Sur le second de ces épithaphioi, exposé aujourd'hui au Musée du monastère de Varlaam (Fig. 4), on trouve une mention précise d'un atelier ayant fonctionné dans ce monastère météorite : "Cet ouvrage a été terminé sur le pilier de Varlaam et aux frais de ce même monastère".

Le dernier des épithaphioi des Météores qui porte ce poème date de 1620. Mais nous le retrouvons brodé sur d'autres pièces en dehors des Météores, comme par exemple au monastère voisin de Doussikon et au monastère de Dochiariou au Mont Athos - 1605 (13).

On peut donc en déduire que du dernier quart du XVI<sup>ème</sup> siècle au premier quart du XVII<sup>ème</sup> siècle, a fonctionné, aux monastères des Météores, un atelier de broderie d'or dont les oeuvres furent surtout des épithaphioi et dont le meilleur représentant - dans l'état actuel de nos connaissances - fut le moine Arsénios. Ce moine fut également copiste et sont conservés dans les bibliothèques des Météores des manuscrits copiés de sa main (14).

D'autres moines appartiennent à cet atelier, comme le moine Damien dont un très bel ouvrage est l'épithaphios de 1596, et le moine Kallinikos dont deux oeuvres nous sont connues jusqu'ici, l'une au Mont Athos au monastère de Dochiariou (15), l'autre dans la collection E. Mc. Cormick de Boston (16). Comme les épithaphioi d'Arsénios, ceux de Kallinikos portent une épigramme en dehors des Lamentations (17).

Si nous comparons à présent le plus ancien épithaphios des Météores, celui du XIV<sup>ème</sup> siècle, avec certains épithaphioi de Moldavie, la ressemblance iconographique est flagrante. L'épithaphios de Radaut, du XV<sup>ème</sup> siècle, sans inscription, représente le même schéma iconographique que notre Figure 2. (18). L'épithaphios d'Alexandre le Bon (19) a, en plus de l'iconographie, toutes ses inscriptions, aussi bien liturgiques que votives, en grec, alors que la langue liturgique moldave était le slavon (Fig. 5). D'autres pièces roumaines, comme l'épithaphios de Slatina (20) ressemblent aux ouvrages d'Arsénios. Sur ces dernières pièces, les inscriptions liturgiques sont en grec - ce qui suppose un

modèle grec, les inscriptions dédicatoires de la bordure en slavon ; mais ceci pourrait s'expliquer par le fait que ces ouvrages étaient travaillés dans des ateliers grecs ou par des artistes Grecs et que l'inscription votive qui précise le donateur, le bénéficiaire et la date de l'objet, était rajoutée par la suite, à la demande du client (21).

Toutes ces pièces ont été présentées comme des pièces sorties des ateliers moldaves (22). Par ailleurs on a soutenu la thèse que, après la chute de Constantinople, la broderie d'art aurait disparu de la capitale conquise ainsi que du secteur territorial de l'ancien Empire et aurait été transplantée en Russie et surtout dans les Principautés danubiennes à cause de l'économie florissante de celles-ci. Il semble qu'à la lumière des recherches récentes, on doive réviser ces théories d'autant plus que la structure sociale et politique des pays Orthodoxes conquis par les Ottomans plaide en faveur de cette continuité de l'art de la broderie d'or pratiquée toujours par les Grecs pour servir aux besoins du clergé et des primats de commune.



FIG. 3 - Epitaphios du Grand Météore ou de la Transfiguration. XI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 4 - Epitaphios du monastère de Varlaam (Météores). 1608-9.



Fig. 5 - Epitaphios d'Alexandre le Bon. 1428.

## Notes

- 1 - M. Théocharis - Parements ecclésiastiques du monastère de Tatarna in "Theologia", Tome 27, 1956, pp. 123-139, pls 1-6 et 15-16 (en grec).  
D. Pallas - L'épithaphios de Paramythia in "Epétérís Hetairias Byz. Spoudon", Tome 27, 1957, pp. 127-150 (en grec).  
M. Théocharis - Le monastère de Zavorda, quotidien d'Athènes "Kathimérini" du 6.12.1959 (en grec).  
M. Théocharis - Parements brodés d'or du monastère des Taxiarches près d'Aigión "Archéologiki Ephéméris", 1960, Athènes 1965, Chronika, pp. 9-10, pls. 14-15 (en grec).
- 2 - Les Eloges (Engomia) constituent la partie caractéristique de l'Office des Matînes du Samedi Saint, chantés le soir du Vendredi. C'est un long poème en trois stations dont les tropaires sont intercalés entre les versets du psaume 118. Ce sont des lamentations chantées autour du tombeau du Christ, représenté par un baldaquin, figure du Saint Sépulcre.  
Cf. R.P.E. Mercenier - La prière des Eglises de rite byzantin, Tome II, pp. 216 sq.
- 3 - La Grande Entrée est le moment de la Liturgie Orthodoxe où les oblats, c'est à dire, le pain et le vin qui serviront à la messe sont portés solennellement à l'autel, précédés de flambeaux, des diacres qui encensent, des éventails liturgiques, tandis que le choeur entonne l'hymne dit du "Chéroubikon" par lequel les fidèles se joignent à l'hymne angélique. Ce moment de la messe Orthodoxe correspond à l'Offertoire de la Liturgie Romaine. Pour les différences, cf. A.G. Martimort l'Eglise en prière, Paris 1961, pp. 362 sq.
- 4 - V. Cottas - Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, Atti del V Congresso Intern. di Studi Bizantini, Tome II (Studi Bizantini e Neellenici VI), Rome 1936, pp. 87 sq.  
G. Millet - Broderies religieuses de style byzantin (avec la collaboration d'Hélène des Ylouses), Paris 1939 et 1947, pp. 91 sq.  
D. Pallas - Passion und Bestattung Christi, Miscellanea Byzantina Monacensia 2, Munich 1965, pp. 61-66.
- 5 - Les Byzantins comptent à partir de l'année de la création du monde qu'ils fixent à 5508, cf. V. Grumel - Traité d'Etudes Byzantines. I La chronologie, Paris 1958.
- 6 - Sophronios Eustratiadès - in Ep. Hét. Byz. Spoudon, Tome 14, 1938, p. 55.
- 7 - G. Millet - J. Pargoire, L. Petit - Recueil des Inscriptions de l'Athos, Paris 1904, p. 132, n° 399.
- 8 - "ou du moins avec des dessins provenant du Mont Athos", cf. D. Pallas - Paramythia, p. 145 où l'auteur se réfère également à ces considérations iconographiques.
- 9 - D. Pallas - op. cit., pp. 127-128.

- 10 - Voir par exemple l'épithaphios du monastère de Dochiariou, au Mont Athos, portant une inscription analogue. N. Kondakov - Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonê, St Petersburg, 1902, pl. XLII.
- 11 - D. Pallas - op. cit., p. 145.
- 12 - A. Orlandos - in Ep. Hét. Byz. Spoudon, Tome 15, 1939, pp. 409 sq. (en grec).  
A. Orlandos - in Archeion Byz. Mnemeion Hellados, Tome 9, 1961 (en grec).  
A. Xyngopoulos - Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la Conquête, Athènes 1957, pp. 96-126 (en grec).
- 13 - Voir supra note 10.
- 14 - Les manuscrits des Météores. Catalogue descriptif des manuscrits conservés aux monastères des Météores. Publié des oeuvres posthumes de N. Bees. - Athènes 1967, Tome I, p. 333, n° 319. Le manuscrit porte la souscription : "Présent de Dieu travail d'Arsénios". Il me semble que l'on doit identifier notre brodeur avec le fondateur d'un de ces couvents météorites dont l'inscription dédicatoire donne son nom et la date de fondation : 1560. Des recherches systématiques aux monastères des Météores jetteront certainement plus de lumière sur le personnage d'Arsénios.
- 15 - M. Théocharis - Signatures des brodeurs sur des parements du Mont Athos in Ep. Hét. Byz. Spoudon, Tome 32, 1963, p. 498, pl. III.
- 16 - M. Théocharis - L'épithaphios de la collection Mc. Cormick, Quotidien d'Athènes "Kathimérini" du 15.04.1960.
- 17 - Voici cette épigramme : "Mortels, voyant l'Agneau étendu arrêtez-vous et tremblez, regardant en bas. Car le Christ est sacrifié à l'intérieur tous les jours. Et les légions des Incorporels l'entourent avec effroi. Il est partagé et nourrit les dignes. Il est le feu qui brûle les indignes".
- 18 - Voir en dernier lieu : M.-A. Musicescu - La broderie médiévale roumaine, Bucarest 1969, p. 34, n° 6, fig. 9.
- 19 - E. Turdeanu - La broderie religieuse en Roumanie. Les épithaphios moldaves aux XVème et XVIème siècles, in Cercetari Literare, IV, 1941, p. 203, pl. III.  
M.-A. Musicescu - op. cit. p. 35, n° 8, Fig. 13 Johnstone, The Byzantine tradition in Church Embroidery, Londres 1967, p. 83, est la seule à parler de la provenance grecque probable de cet épithaphios.
- 20 - C. Nicolescu - The Slatina monastery (historical monuments, pocket guide), Bucarest, 1966, fig. 36 a-b.
- 21 - On pourrait ajouter, à l'appui de cet hypothèse, un renseignement que je dois à l'amabilité de M.P. Nasturel : Le verbe "kindisi" que l'on trouve dans les documents moldaves du XVIème siècle n'est pas un mot slave mais vient du grec kaindô = broder. Les Roumains ont dû l'apprendre au contact des artistes Grecs.
- 22 - E. Turdeanu - op. cit. passim. M.-A. Musicescu - op. cit. pp. 9 et 13-16.

Summary

THE MONK EMBROIDERER ARSENIOS AND THE WORKROOM OF THE METEORA

In this paper a review was presented of some épitaphioi gold-embroidered which are the works of the monk Arsénios (end of 16th century), and a brief analysis was undertaken of their iconography.

A liturgical inscription in verses which accompanies some of these signed pieces and which was also found in embroideries of the Meteora, and elsewhere, appears to be eventually as the private mark of a workroom.

This hypothesis was confirmed not only by iconographic arguments, but also by the formal mention which we can read on an epitaphios of the Meteora defining that this work has been executed in the monastery of Varlaam in the Meteora.

Some other gold-embroiderers seem to belong to the same workroom.

The author points out the iconographic affinities of the épitaphioi of this workroom with those considered as of a Moldavian origin and she thinks that in the light of recent investigations we should revise the question of provenance of these last embroideries.

TWO TYPES OF REVERSIBLE KASHMIRI SHAWLS

by Lotus STACK

In this paper I will focus on the reversible shawls made in Kashmir during the 1860s and '70s. The idea of a reversible shawl probably had its beginnings as far back as the sixteenth century, when the Mughal Emperor Akbar reportedly introduced the court fashion of wearing doshallas - two shawls layered back to back and stitched together. However, it was not until the 1860s that a truly reversible shawl combining the mastery of weaving and embroidery was produced for general use as well as for export.

An account of the shawl industry has been covered by others, primarily in The Kashmir Shawl by John Irwin and 'Design Techniques of Kashmir Handloom Textiles' by Rachael G. Mossman. However, I will start by giving a summary of the fabric structure of Kashmir shawls, as well as technical production methods used in the nineteenth century in order to understand the special qualities of the reversible shawl.

According to nineteenth century records of local legend, twill tapestry weave as used in shawls was introduced to the local Kashmiri craftsmen during the fifteenth century by Zain-ul-'Abidin and the Turkistani weavers he imported.

Woven patterned Kashmiri shawls are done in a double interlock tapestry weave on a weft-predominant 2/2 twill base - a twill which produces a reversible fabric. Choosing a tapestry weave which was weft-predominant, but not totally weft-faced was most important. In this way the design elements would be clearly defined and yet the resulting textile would still be very pliable which was essential, as the completed shawl had to drape properly. When a double interlock tapestry technique is employed, a ridge, as well as a ridged transposition of color, is created on the reverse side of the finished fabric making the reversible 2/2 twill fabric irreversible. However, this technique has the advantage of creating a firm "join" between weft color changes, which is most helpful for a clear definition of a verticle margin. A single interlock, whereas, would create a reversible face on both sides of the fabric, but would not entirely eliminate slippage.

By the nineteenth century the development of Kashmir shawl production techniques was such that there was extensive division of labor. The process began with the importation of fibre from a species of mountain goat in Tibet and Central Asia, Capra hircus, and from wild Himalayan mountain sheep. The spinners, who were women working at home, were responsible for cleaning and sorting the fibre. Handling the fibre is especially critical, as it is the fibre's distinctive features of fineness, softness, light weight, and luster which have made the shawls of Kashmir so famous. In this regard, it is interesting to note that cashmere fibre is more sensitive to alkali damage than other wool fibers, which may account for the Kashmiris' critical attitude about using rice flour for cleaning, whereas, other parts of India used soap to clean shawl fleeces.

After the spinners had completed their production of a fine two-ply yarn which was "Z" spun and "S" plied, the yarn was dyed. The dyers bought the yarn independently and then, after dyeing it, sold it to weaving workshops. Next, the warp-makers wound off the length of warp required; the warp dressers sized the warp with a rice starch paste; and the warp-threaders dressed the loom. At this point, the pattern masters would give the weavers the necessary weaving notations. The notations were prepared by the pattern drawers, or naggash, who, incidentally, were considered so important that they received the highest pay of all those involved in production. The pattern drawers occasionally colored their own drawings, but, usually, the color choice was left to the tarah gurus, or color callers, who dictated this information to the pattern masters.

This was the standard procedure for shawl cloth production at the beginning of the nineteenth century, at which time pattern elements appeared only on the end borders, which were never more than nine to twelve inches in depth, but this was to change to satisfy the demands of fashion from new markets outside of India. As the nineteenth century progressed, the design elements became more elaborate, and by the middle of the century, some shawls displayed only a small center area of solid color.

As a result of the complexity of these designs, production methods were developed by weaving sections of pattern separately and then by seaming them together to complete a shawl. Initially these were rectangular pieces used for end and side borders, but as the woven design of the shawls became more complex, irregular shaped pieces were sewn together. Often these irregular shapes were woven in the traditional double interlock tapestry weave but edged with a solid color 2/2 twill in order not to waste any of the material produced in this tedious technique. This new procedure permitted a weaver to specialize on one particular pattern section, thus several weavers were able to work on sections for one shawl at the same time. Generally, the seaming involved in the construction of shawls follows the design patterns and color changes employed in the over-all motif; that is, if there is a curve in the pattern, the seam will usually follow the curve, and usually, if a seam is necessary, a point is chosen where two colors meet. However, there are exceptions, for not infrequently we find diagonal seams running across a curvilinear design and having no relationship to the design elements and occasionally, long seams are joined together within a plain color area, rather than where to solid color meets other colors, even though these areas are less than two tenths of a centimeter away.

One further development occurred at the beginning of the nineteenth century which stimulated shawl production and greatly increased the involvement of the rafugars, needleworkers. In 1803 an Armenian merchant named Khwāja Yūsuf, who was working in Kashmir for a Constantinople trading firm conceived the idea of creating a pattern shawl by embroidering on twill cloth. Embroidery was faster, required less equipment as well as less technical training than the pattern weaving process. These amli, or embroidered shawls, were a great success and soon constituted a large part of the domestic and export shawl market.

The popularity of these shawls, as well as those constructed of woven pattern sections, was largely due to economic considerations as both processes cut the cost of the finished product considerably.

Two basic sizes of shawls were produced during the nineteenth century: the square shawl, which averaged slightly under two meters and was folded diagonally for wearing, and the long shawl, which averaged about three and one-half meters by one and-half meters. This last shawl was folded in half crosswise, to create a rectangle of about one and one-half by one and three-quarters meters, and was worn with the top, folded edge wrapped around the shoulders, while the sides fell forward to nearly enfold the wearer.

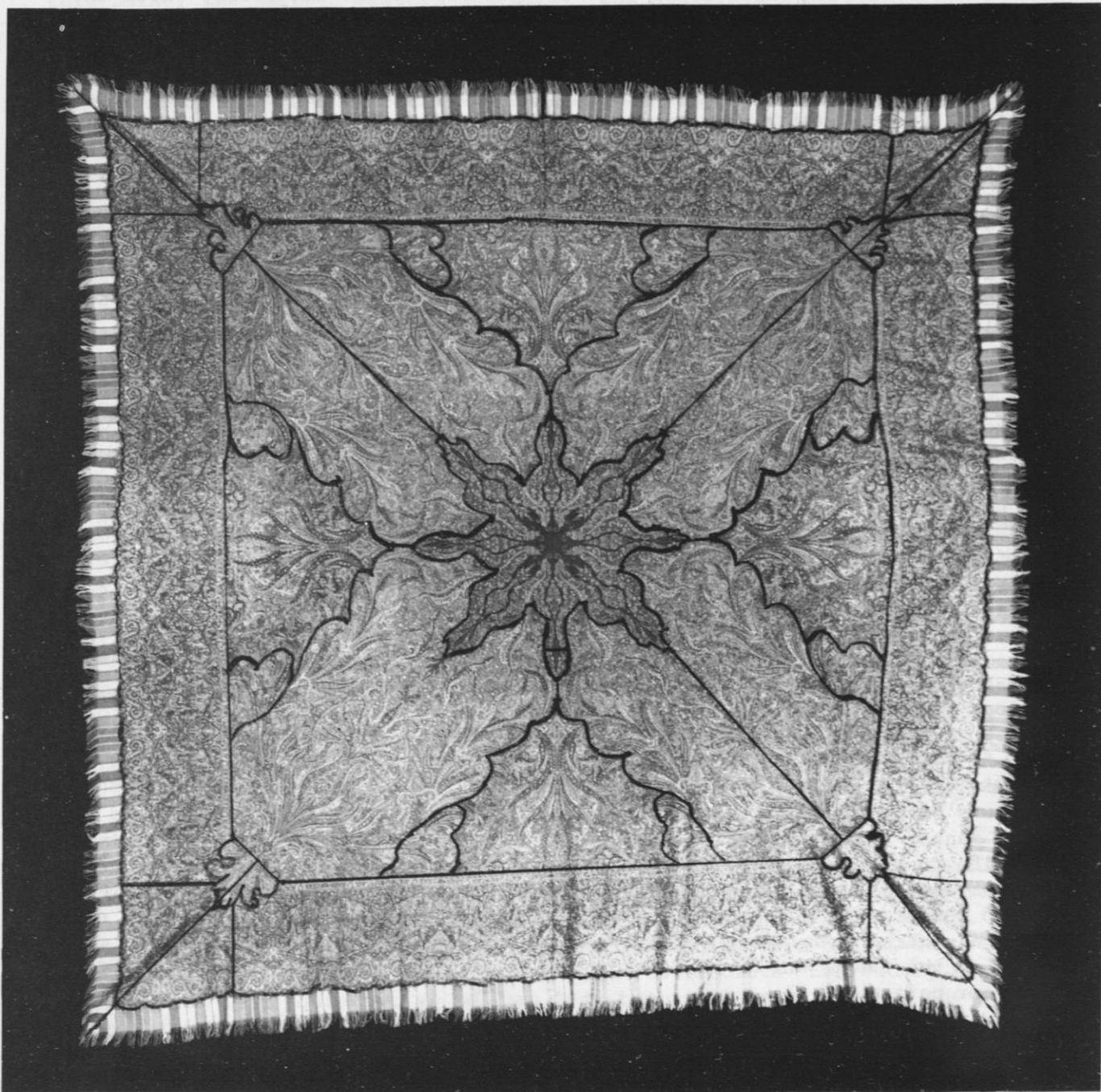
It is the outlines of the design elements appearing in double interlock on the back of the shawls which distinguishes the Indian shawls from the Western imitations which were patterned not in a tapestry weave, but rather were a figured twill cloth with several pattern wefts in each shed, running from selvage to selvage.

In general, stem or outline stitch is the only embroidery used on the woven shawls. It covers the ridge on the reverse side of the finished cloth which is caused by the use of double interlock fabric structure, and also is used to create greater definition of the design elements such as petals in a solid color flower area.

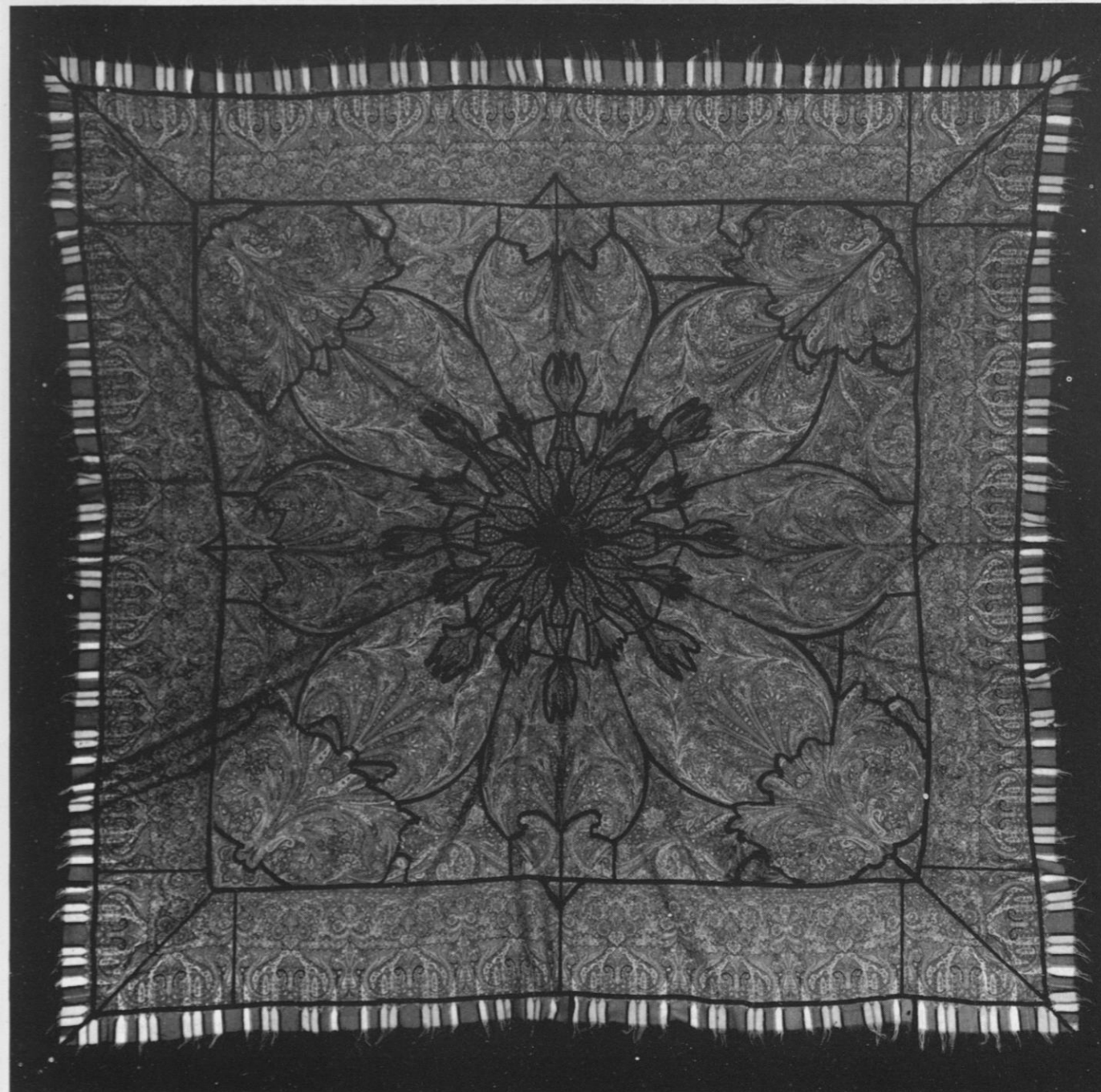
It is possible that the stimulus for finally producing a truly reversible shawl came from Europe, which was an important source of design influence on later nineteenth century Kashmir shawls. Matthew Blair, writing in 1904 about the shawl manufacture in Paisley, Scotland, states that large numbers of reversible shawls were produced there between 1860 and 1885. The development in Europe of a reversible shawl by weaving a double cloth was a departure from the traditional imitation oriental shawl which, although it shared the same design inspiration as its Kashmiri counterpart, was a totally different fabric structure. The original European shawls, as previously stated, were a figured twill cloth with several patterned wefts running from selvage to selvage.

The reversible shawls of Kashmir were the final achievement of a three-hundred-year development of shawl production in North-India. The pattern sections were woven first in a twill tapestry, then seamed and finally embroidered to make the shawl reversible. The simplest reversible shawls are those where the end and side borders have been woven separately as simple rectangles and later the selvage edges have been carefully sewn to the center of the shawl, which was woven separately as a single piece. This seaming was accomplished in such a manner that no overlapping edges occurred in the finished shawl to interfere with the desired reversible quality. The more elaborate reversible shawls were composed of many irregular shaped pieces. Usually a varied multi-colored striped border with a fringe was seamed to a wide rectangular border which enclosed a central area. This central area which radiated out from the solid color center of the shawl was divided structurally as well as from a design perspective into four parts.

The accompanying photographs show the extent of the seaming involved in these pieced reversible shawls. Although it cannot be seen in the illustrations, it is interesting to note that frequently, but not always, the twill diagonal, which indicates the warp direction, is different where edges of seams meet. Two of the four reversible shawls in The Minneapolis Institute of Arts' collection are inscribed in Persian using Arabic script which was the official business language of Kashmir at the time. The inscription signifies that the shawl is a new issue of a new edition, or design.



M I A 30-62-4



M I A 42-48



One of the shawls in The Minneapolis Institute of Arts' collection has been made reversible through extensive use of the needleworker's art. The "front" of the shawl is woven on a white warp in the standard double interlock twill tapestry and embroidered in stem stitch which helps to define the pattern. The reverse side, instead of being white, is largely covered with satin stitch, most of which is in a blue yarn. Small areas of weaving have not been covered over by embroidery, and, although the sides are predominantly different colors, there remain color areas common to each side of the shawl. These woven colors areas can be seen clearly when examining a detail area of the shawl.

The type of reversible shawl is a good example of economical factors influencing various aspects of shawl production in Kashmir. The seaming which is very simple with the only curves being present in the very center area. As previously stated, embroidery can be done more quickly than weaving, and embroidered shawls of this type were much less costly to produce than reversible woven shawls. Occasionally, one will find a shawl of this type in which the embroidered design is entirely different from that of the woven. However, in this shawl, with the opposite edge folded over, it can be seen clearly that the design is the same on both sides.

For approximately twenty years, manufacture of reversible shawls flourished in Kashmir - finally called to a halt by the coinciding of the Franco-Prussian War, which closed the French market to Kashmiri imports and the dictates of European fashion, which no longer favored shawls; thus the severe famine of 1877-79 in Kashmir.

Although there are no new weaving or needlework techniques involved in the creation of the reversible shawls of Kashmir, they merit attention as a unique innovation. They truly represent the refined integration of the traditional art and skill of the weaver and the needleworker, and are a tribute to the textile craftsmen who created them.

#### Résumé.

L'auteur parle ici des châles double-face produits au Cachemire durant la période 1860-1879 et pour lesquels furent utilisées deux méthodes pour obtenir l'effet désiré.

Les châles les plus beaux étaient tissés en utilisant une armure sergé avec double crochetage aux jonctions. Ces châles sont réversibles car on a brodé les contours des couleurs au point de tige, par dessus l'arête visible à l'envers aux changements.

Une deuxième sorte de châle double-face a été brodée sur presque toute la face d'envers au point satin : le travail est si soigné que l'on a peine à discerner la face tissée sous la broderie. En général, le brodeur (ou la brodeuse ?) a respecté le dessin en changeant les couleurs des motifs.

L'auteur a constaté que tous les châles étudiés étaient faits de morceaux assemblés.

## SOME TURKISH RED COTTONS OF THE 19th CENTURY MADE IN SWITZERLAND

By Jenny Schneider

Independent from each other Naomi Tarrant and I had decided to speak about Turkish red cottons. Some years ago I had already remarked several red items among the regional dress at the Nationalmuseet in Copenhagen which were so much like our own that I thought of Swiss export. But only this year in May when ICOM's General Conference brought us to different museums in the Soviet Union, the real impulse to investigate more about these red treasures must have come at the same time over Naomi Tarrant and myself. It was in the study collection of the Russian Museum in Leningrad that we came across Turkish red kerchiefs printed with little flowers in blue, black and yellow. Here again it looked so much like our very own Swiss scarfs. The problem seemed to hunt me as I saw during more museum visits in the USSR exactly these red goods over and over, so for instance in the Museum of Souzdal near Moscow, but also in the Historical Museum in Baku, Azerbeidjan.

After having returned to Switzerland, I soon became aware that the longer I went into the matter, the more complicated it proved. It was not just a question of Swiss production and export, but the traffic went to and forth, meaning that Switzerland also imported red cottons, copied some and exported printed goods all over the world. It exported also printers, workmen and a good deal of know-how.

On the right, the woman from the district of Ryazan, some 60 miles southeast from Moscow, wears a printed red headscarf exactly like our Swiss ones. Has this now been made in Switzerland and then exported? We do not know. But I suppose the kerchief is of Russian origin, as from 1820 onward in the small Canton of Glarus the dying and printing industry came to such an exceptional high standard, that experts and printers emigrated. We know that a Michael Weber from Glarus built as early as 1814 the first roller printing machine near Leningrad. Together with skilled workmen and money, both from Switzerland, some years later he set up a manufactory for dying and printing at Zarewa near Moscow.

This kerchief belonging to a Swiss regional dress is an absolute twin of the Russian one we just saw. During the first part of the 19th century, manufactories in Glarus imported madder from Asia Minor. But they also were said to buy blood for the dying process from the butchers in all places as far as Zurich. However the golden age for the Turkish red production in Glarus lays between 1820 and 1880.

This shows a page from a sample-book with "mignonettes" patterns (Fig. 1). Another page with the endless repeated cone motif, the Indian Buta, so well-known from the shawls that it was officially called "dessin

Cachemire".

We must not forget however that in those times the printing of cotton was highly developed in the Alsace. This does also for the Turkish red items. Our colleague Jean-Michel Tuchscherer gives the most detailed survey in his book on the Fabrics of Mulhouse and Alsace 1801-1850.

In Switzerland next to Glarus came Zurich with Turkish red manufactories. One of the buildings stood next to the then not yet existing Swiss National Museum on the border of the river Limmat. This pattern-book page shows a design from there in yellow and red, called "simple merino", whilst this one is red, black and white may have been ordered for the mouchoir production probably for Spanish souvenir export. The Swiss souvenir production however has always been a very important branch of income. An early example is this mouchoir, a copper roller print, from Glarus. Designer and manufactory have signed with their full names. The map showing Central Switzerland points to a date before 1895.

The border shows the world famous panorama seen from the Rigi, a beautiful mountain known by most tourists and so charmingly described by Mark Twain (Fig. 2).

Glarus production was exported to North and South America, to Austria, Hungary, Istanbul, Smyrna, Beirut, the Near and Far East, India and Africa. This enormous expansion was mainly due to the excellent quality of the colours. There was a very heavy English competition and after 1870 the foreign competition caused more and more harm to the manufactories of the Canton of Glarus. High duty fees put an end to Swiss export.

But before that time I came across a most loyal account in the official newspaper of Glarus from 1829, quoting some lines from a not named English newspaper :

"It is striking that the Swiss who finally were competitors in the factory system, expelled all experts in France and all competent dyers in Great Britain. Neither Manchester nor Glasgow supply such colours".

Later in the century Great Britain and Switzerland both tried to find out the secrets of the Turkish red dying done by the Köchlin Manufactory in the Alsace. Apparently England won, as the firm of F. Steiner in Church and Manchester was founded by immigrants from the Alsace. But Switzerland still tried to keep up somehow. Among the label collection in the museum of Glarus there is one of a representative called Sassoon and Co in Manchester who seems to have forwarded Swiss goods to Arabian countries.

Red printed cottons were also made in the southern part of Switzerland. The kerchiefs, here called fazzoletti, come from a manufactory in Lugano. Handprinted around 1850, these are brand-new and not even cut apart. They were intended for the regional dress of the Valley of Maggia near Locarno.

Here as well in the Canton of Glarus, most of the manufactories have disappeared and such a charming view as this drying tower belongs to the past. Unfortunately few cottons and documents have survived in Switzerland itself. Not to think of the hundreds of printing blocks which have been intentionally burnt by the manufactories. To the past belongs also the production of miles of red dyed cotton for our Swiss national flags nowadays also made of synthetic fabric, away from the old traditional centres of Turkish red dying.

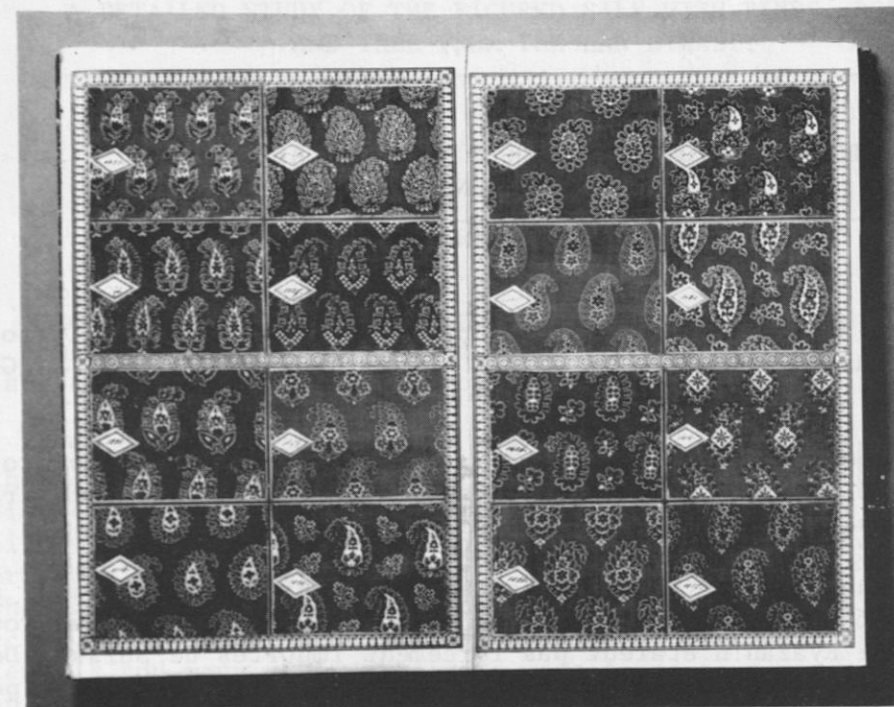


Fig. 1 - ..."mignonettes" patterns....

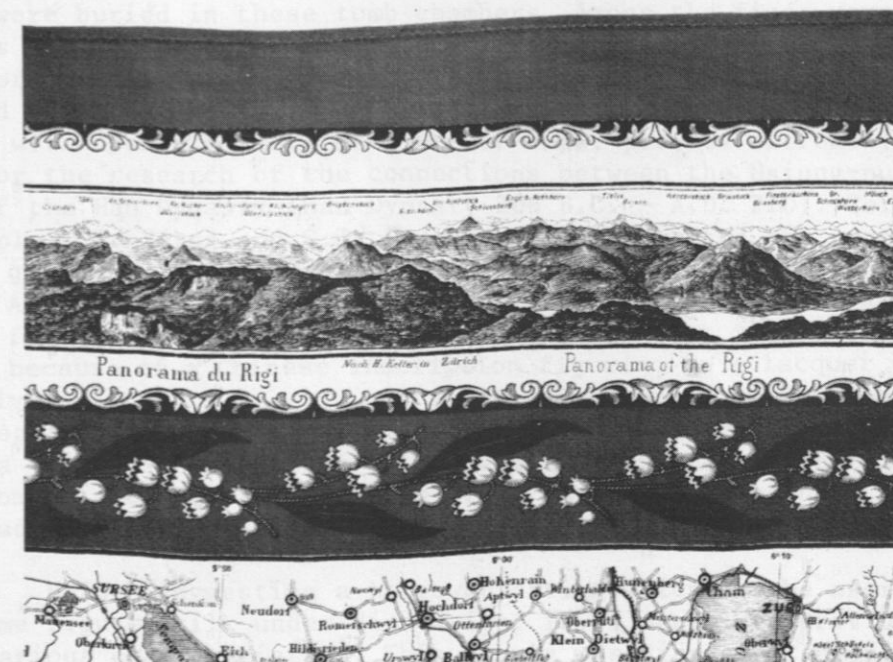


Fig. 2 - Famous panorama seen from the Rigi.

## Résumé

QUELQUES COTONNADES "ROUGE TURC" DU XIX<sup>e</sup> SIECLE  
FABRIQUEES EN SUISSE

---

Au XIX<sup>e</sup>me siècle, des cotonnades aux impressions multicolores sur fond rouge étaient produites en grande quantité dans le canton de Glaris et exportées dans le monde entier.

Cependant, nous constatons aujourd'hui que de telles étoffes ont été fabriquées aussi en dehors de Suisse, de sorte que les mouchoirs rouges ne sont pas à considérer comme une particularité helvétique.

Ainsi sait-on par exemple que des imprimeurs glaronnais avaient installé des manufactures en Russie et que par conséquent les fichus rouges du costume féminin de Ryazan n'étaient pas forcément importés de Suisse. De plus, les livres de modèles des imprimeurs de Glaris et de Zurich ont leurs pendants en Ecosse.

En revanche, la production de mouchoirs-souvenir est un phénomène typiquement suisse.

A DETAILED STUDY OF THE FIGURED SILK WITH BIRDS, ROCKS  
AND TREE FROM THE HAN DYNASTY

---

by Krishna RIBOUD

PART I

Amongst all the extant figured silks found in Noin-Ula, indoubtedly the most unusual one, both in style and in technique, is the long band of polychrome fabric with an ornamentation of rocks, birds and tree (Figure 1).

It was excavated from the tumuli graves situated in the wooded slopes of the Noin-Ula mountains, in Northern Mongolia, during the expedition of the Russian explorer P.K. Kozlov in 1924 and 1925. The graves consisted of carefully built wooden chambers; these, buried at an impressive depth below the tumuli, were completely water-logged. In these conditions (and in spite of plunderers who later greatly disturbed the graves and hauled away many gold and metal objects), very important examples of clothes, textile hangings, wooden vessels, utensils and many other artefacts were found in a remarkable state of preservation. They now figure in the collection of the Hermitage Museum in Leningrad.

The archaeological finds and the context of burials in Noin-Ula manifestly revealed various features of a nomadic culture, namely that of the Hsiung-nu, of their material life, their social organisation and their religious beliefs which seem to have been greatly influenced by Scytho-Siberian antecedents. The ensemble of finds in the principal tumuli indicated that important persons were buried in these tomb chambers. Among the finds were articles of Hun origin as well as articles of the Greco-Bactrian circle. However, the articles of Chinese origin comprised the larger part of the finds, the main nucleus of which is formed by the silk fabrics - plain, woven and embroidered. These latter finds, together with bronze mirrors and lacquer cups, provide extremely significant material for the research of the connections between the Hsiung-nu and the Chinese Empire of the Han Dynasty (Han Dynasty 206 B.C. - A.D. 220). Certain authors, for example W.P. Yetts and S.I. Rudenko, had elaborated the concrete evidence from the graves by a fairly extensive use of contemporary historical texts in Chinese. Although, in general, the date which has so far been ascribed to the Noin-Ula finds ranges from the beginning of the first century A.D. onwards, - and this because of a Chinese inscription figuring on a lacquer cup denoting a date equivalent to 2 B.C. - my own study and comparison of the Noin-Ula figured silks, together with the recent finds in the well-dated tombs of Mawangtui in Chang-sha (Peoples' Republic of China) seem to suggest that certain patterned silks from Noin-Ula could have been of an earlier manufacture, i.e. from the second and first centuries B.C.

Before suggesting a narrower dating which may be ascribed to the polychrome figured silk under discussion, it is useful to provide a description of its various characteristics. This fabric was displayed, amongst other objects from the Hermitage Museum, at an exhibition held in Japan in 1969 (Bib. 18).

At that time, for purposes of display it was mounted on a rigid backing and since then it has continued to be preserved in this manner. I have had the good fortune of examining this piece several times with E.I. Lubo-Lesnichenko during my visits to the Hermitage, both before and after it was mounted. Most scholars are aware that Lubo-Lesnichenko was the first amongst the authors to make a detailed study on both the technical and iconographic aspects of the patterned and embroidered silks from Noin-Ula (Bib. 12). In that work, published in 1961, he has dealt quite at length with this fabric with rocks, birds and tree (the reference number of this textile piece in his book is MR 1330). Lubo-Lesnichenko at the time, confirming that its weave technique was 'warp-faced compound tabby' identified three warps to a series. Since 1960, however, other assessments on this fabric have been published, notably by eminent art historians such as Yoshito Harada (Bib. 9) (who had considered this fabric to be in tapestry weave) and Sueji Umehara (Bib. 11) and by specialists on weave technique such as Eizo Ota (see Harada's book), and, in particular, Shinzaburo Sasaki. When Umehara first published his remarkable volume Studies of Noin-Ula Finds in Northern Mongolia in 1960 (Bib. 11) he provided in a very good diagram the ornamentation of this fabric (approximately corresponding to the section shown on Figure 2 here) and had concluded that there were six colours and six warps to a series. It was presumably Sasaki who had assisted Umehara with this technical information through the study of excellent photographs of the fabric with rocks, birds and tree. In 1969 Sasaki himself published an article on this fabric (Bib. 17); however, after making a direct examination of the fabric for the first time when it was exhibited in Japan, he published in 1973 (Bib. 19) a revised version of his former article (1969). Sasaki had to carry out this first-hand technical investigation under a greatly handicapped situation, for he was allowed to study the silk only through the glass frame and the technical observation that he was able to make under such circumstances have great merit and deserve our admiration. In his 1973 publication he stated that the fabric had five or even six warps to a series. Speculating that it might have been woven on a drawloom, Sasaki also calculated the number of tail-cords (according to the number of warps in each series) which would be required for its manufacture. In the meantime, since the last five years G. Vial has carried out meticulous technical analyses on several loose samples of this fabric and his conclusions on the technical aspects of this fabric based on samples and photographs are given in Part 2 of this exposé. The largest sample measures approximately 10 cm in length and 5 cm in width. We have noted that some of Sasaki's conclusions tally closely with the technical analyses made by Vial, such as approximate number of warp ends per centimeter, and, in particular, the number of warps to a series (Vial has now conclusively determined in five samples four warps to a series, and in two samples, six warps to a series; this seems to imply that the fabric is constructed with four warps to a series in general, and six warps to a series in certain sections. In the six warp series, the warp density is 240 ends per cm). There are however significant differences between Sasaki and Vial in some of their conclusions, notably on the question of *découpage* on which depends the fundamental problem of the shedding mechanism. While Sasaki does not exclude the use of a drawloom for the manufacture of this fabric, Vial believes that the use of a pattern-rod type of loom is more logical. Sasaki had supposed that if there were five warps to a series, then the drawloom would have to be equipped with 2,690 tail-cords; if six warps to a series, then 3,224 tail-cords. Vial in his exposé explains the physical difficulties of employing such a high number

of tail-cords.

This fabric, as it is seen in Figure 1, is a long band and extends up to approximately 186 cm in length. There is a continuous running selvage on one side which is roughly between 1 and 1,2 cm wide (with approximately 120 ends per cm); its presence indubitably establishes the warp direction. The pattern is legible in the sense in which the warp-direction is horizontal. Its width is incomplete and varies; the maximum existing width is approximately 39 cm. It has been established that the standard width of Han Dynasty silks, having both selvages present, conform to the width described in old Chinese texts, i.e., 2 *chih* and 2 *ts'un*, in other words 50,38 cm. The two of the most astounding technical features in this fabric are a) the number of warps per series and b) the height of the repeat. We will return to these two factors presently. The ornamentation of this fabric seems to indicate that it was unlikely that it was made for anything like a dress or a robe. Almost all other Han patterned silks which have been found, even in other sites, have always formed part of garments and burial clothing. This fabric (which was discovered either in tumulus 6, or 12) was found as a piece of hanging in the burial chamber ("curtain palmet or tent-band", see Chinese Art by Leigh Ashton and Basil Gray, 1953). From all archaeological evidence it appears to have been a part of the customary tributary gesture made by the Chinese towards the Hsiung-nu. As the slides shown help to prove, all the other figured silks from Noin-Ula are of altogether a different ornamental concept from this exceptional specimen.

Various authors have discussed the unusual ornamentation of this fabric. Russian authors such as Camilla Trever, G. Borovka and E.I. Lubo-Lesnichenko have tried to interpret the symbolism of this pattern. The English authors have included W.P. Yetts and Leigh Ashton. The Japanese authors have already been mentioned. Almost all of them have remained more or less in a state of wonder regarding the ornamentation of this fabric. On a purplish-brown ground the *décor* is visible, in either three or five shades of golden yellow, all of which at present appear to the naked eye as an uniform beige. The total number of colours used is six. The *décor* consists of two square-edged cliffs or crags, narrowing upwards. In the deep chasm between the cliffs, there is rather a graceful little tree with three symmetrical pairs of branches and an apex, laden with what Lubo-Lesnichenko considers peach fruits, and which others believe to be blossoms or leaves. On the upper part of each cliff is represented a bird leaning forwards, with a long body, tail, two thin legs and a comb or a crest. So far, in the Han repertoire, the representation of a bird in this form is unknown. Each bird here is leaning (once east, once west) towards a strange and oversized vegetal or fungoid form, with three large shoots and nine heads. On the representation of this fungoid form most authors agree, that this is the mushroom "ling chih", the ancient Chinese symbol of good fortune, longevity, and in particular, immortality. The Japanese refer to this as "reishi", or, more commonly, as "manentake".

Lubo-Lesnichenko, in 1957 (Bib. 10) described the symbolism of this ornamentation in detail. He cited several ancient Chinese texts such as the Shen-i ching and the legends therein, according to which a jaspidean cock inhabited the mountain Fu-shan. Another legend he quoted stated that on the mountain T'ao tu grows a big peach tree, and on the tree there is the celestial cock. Thus according to Lubo-Lesnichenko's article the *décor* conforms to Chinese symbolism. Other opinions expressed by Pfister, Borovka and Yetts had supposed the

tree to be the Tree of Life, and they had therefore suspected West Asian or Mesopotamian influence in the origin of this ornamentation. This ornamentation, as suggested by these authors, may either be a borrowing from a very archaic, pre-literate metaphysical concept (transmitted over the ages and reconstructed into a visual formula), or it may correspond to an idea current in ancient Chinese symbolism. I am unable to resolve this problem and would like to invite further ideas. It is however necessary to point out the series of several warps which have been intentionally used to create these colour effects and strange forms within the cliffs<sup>+</sup>. They are not so readily visible to the naked eye but have clearly showed up under ultra-violet rays in the photographs made in the Hermitage laboratory three years ago. Lubo-Lesnichenko suggested that these bizarre shapes within the cliffs, as well as the entire décor, probably represent a fairly early example of a landscape in Chinese art form. According to Lubo-Lesnichenko, the German scholar, O. Fischer, in his work devoted to the Han painting (Bib. 4) studied the fabric mainly from the standpoint of art, citing it as an example of the representation of landscapes already existing in China then.

We have thus before us a polychrome figured silk conforming to the essential characteristics of all other Han Dynasty figured silks which are known to us, except for three important variations, A) the unusual ornamentation, which some have considered to be even primitively expressed B) the height of the repeat and C) the number of series into which the warp has been divided. The two latter factors, B and C, pertaining to weave technique, show utmost sophistication. The unusual height of the repeat is nearly 54 cm. This is a totally unique factor in the construction of Han patterned silks, for, so far, amongst all the examples known to us, the height of the repeat is seldom known to exceed 9 cm (although the width of the repeat is known to extend from one selvage to another). This factor, already observed by Harold Burnham, had incited him to call this fabric a "tour de force" (Bib.15), and so it is, being in a category by itself. The existence of six warps per series (Figure 3) in certain sectors of this fabric, and now positively established by Vial, has already been mentioned. This high number of warps to a series is also another factor not encountered before, in any of the Han figured silks so far examined by us. Burnham had stated that the presence of more than four warps per series would present certain physical difficulties leading to unsatisfactory results; furthermore, he remarked that it would be impossible to expect a single thread to cover completely four or five behind it. In the slides shown here one can see both the observe and reverse sides of the samples on which six warps per series have been identified; one can also confront that in no way the smooth and regular texture of the fabric has been altered, either on the observe, or on the reverse where the five warps not required to form the décor are momentarily held. This fabric therefore from a technical viewpoint belongs to a unique category. It was undoubtedly woven for a very special occasion; therefore, it is conceivable that its unusual and unique ornamentation was also conceived for special circumstances. One may even surmise that this silk fabric was specially created for the Hsiung-nu for their ceremonial purpose and was therefore made to embody motifs which were adapted to their beliefs and concepts.

<sup>+</sup> This is also true in the case of the décor where the six warps to a series have, next to the selvage, been found (sample in Figure 3)

There are in general two periods in the Former Han Dynasty when Chinese silks are most likely to have been conveyed officially into the hands of the Hsiung-nu. The first was during the reigns of Wen ti (180-157 B.C.) and Ching ti (157-141 B.C.). At this time the Chinese government was not strong enough to face potential enemies with any policy but appeasement, and we learn from ancient Chinese texts of gifts, including silk, being sent to the Hsiung-nu, or possibly being sent to Chinese princesses who had been married to some of their leaders. The second period was after the time of the major conflict between the Chinese and the Hsiung-nu, when Chinese policy had reverted from expansion to retrenchment, i.e. from about 70 B.C. It was during this second period that leaders of the Hsiung-nu visited the capital Ch'ang-an (where silk manufacture workshops were situated) and were received there with warm welcome. The technical feats found in the fabric with birds, rocks and tree suggest new innovations, and therefore I believe that it was manufactured in Ch'ang-an sometime during this second period. In chapter 64 of the Han shu (the Han historical annals), it is recorded that the Hsiung-nu were ceremoniously received in Ch'ang-an in 50, 48, 25 and 1 B.C. The same annals enumerate the gifts which they received, and amongst which are mentioned plain and figured silks. It therefore seems possible that the gift of such a fabric could correspond to one of these dates. I personally feel that the most likely date of its manufacture is between 50 and 25 B.C., for towards the end of first century B.C., Wang Mang had begun to exert his influence and by the beginning of our era he was in the process of wresting power from the Former Hans. Wang Mang himself had not been able to maintain very good relations with the Hsiung Nu and therefore it seems logical that ceremonious exchange of gifts took place before he came into power. It is stated that in 50 B.C. The Hsiung-nu chieftain, Tan-hu, during his visit to Ch'ang-an was presented with "robes, silkstuffs and a feather parasol" (Bib. 8). It could well be that the unusual fabric was presented during this occasion, but to pin it down to exactly to this date, one would need further precisions.

In now passing over the technical aspects of this unusual fabric to G. Vial, who has made an unparalleled technical study of this fabric, I would like to, on behalf of both of us, express our profound gratitude to Dr. Lubo-Lesnichenko for having so patiently and generously collaborated with us on the study of this astounding specimen. I would also like to express my own personal thanks to Professor Michael Loewe for discussing some of the historical aspects with me. Mme. H. Meyer has provided us with micro analyses and micro photos (Figure 4) of the fiber from the samples of this fabric<sup>+</sup>. Mme. J. Hofenk-de Graaff has carried out some preliminary investigation of the dye stuffs, but on account on the close proximity in colour of the golden-yellow warps, she is still in the process of identifying the dye sources. It is expected that all information in greater detail - historical, technical and iconographic - regarding this fabric will be included in a more extensive article actually under preparation.

<sup>+</sup> which has the same aspect as the silk fiber from the bi-colour figured silk from Pazyryk.

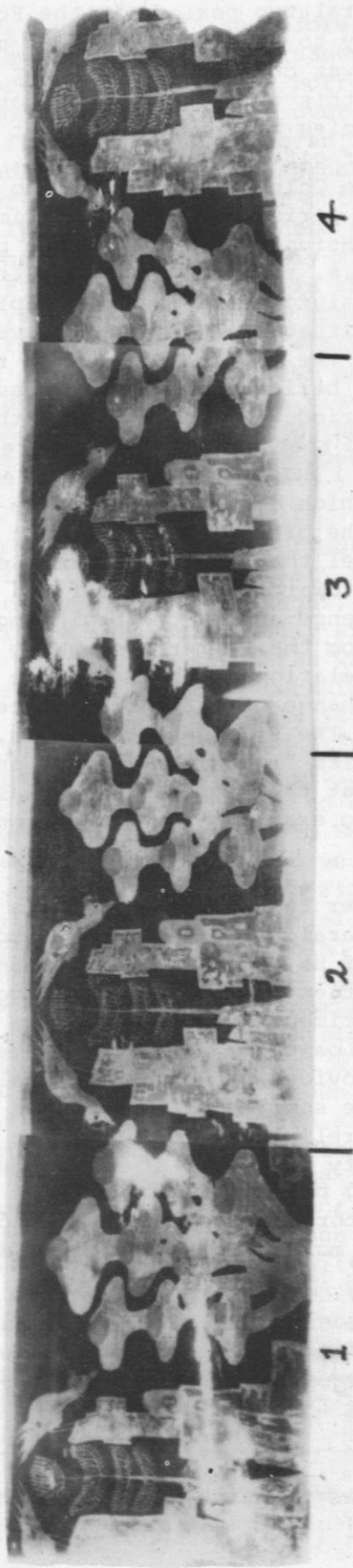


Fig. 1 - View of entire fragment reconstructed with exactitude by G. Vial from four successive photos under ultra-violet rays (Four photos courtesy of the Hermitage Museum).



Fig. 2 - Detail corresponding to Section 2 of Fig. 1.

SELECT BIBLIOGRAPHY OF WORKS REFERRING TO THIS FABRIC,  
GIVEN IN CHRONOLOGICAL ORDER

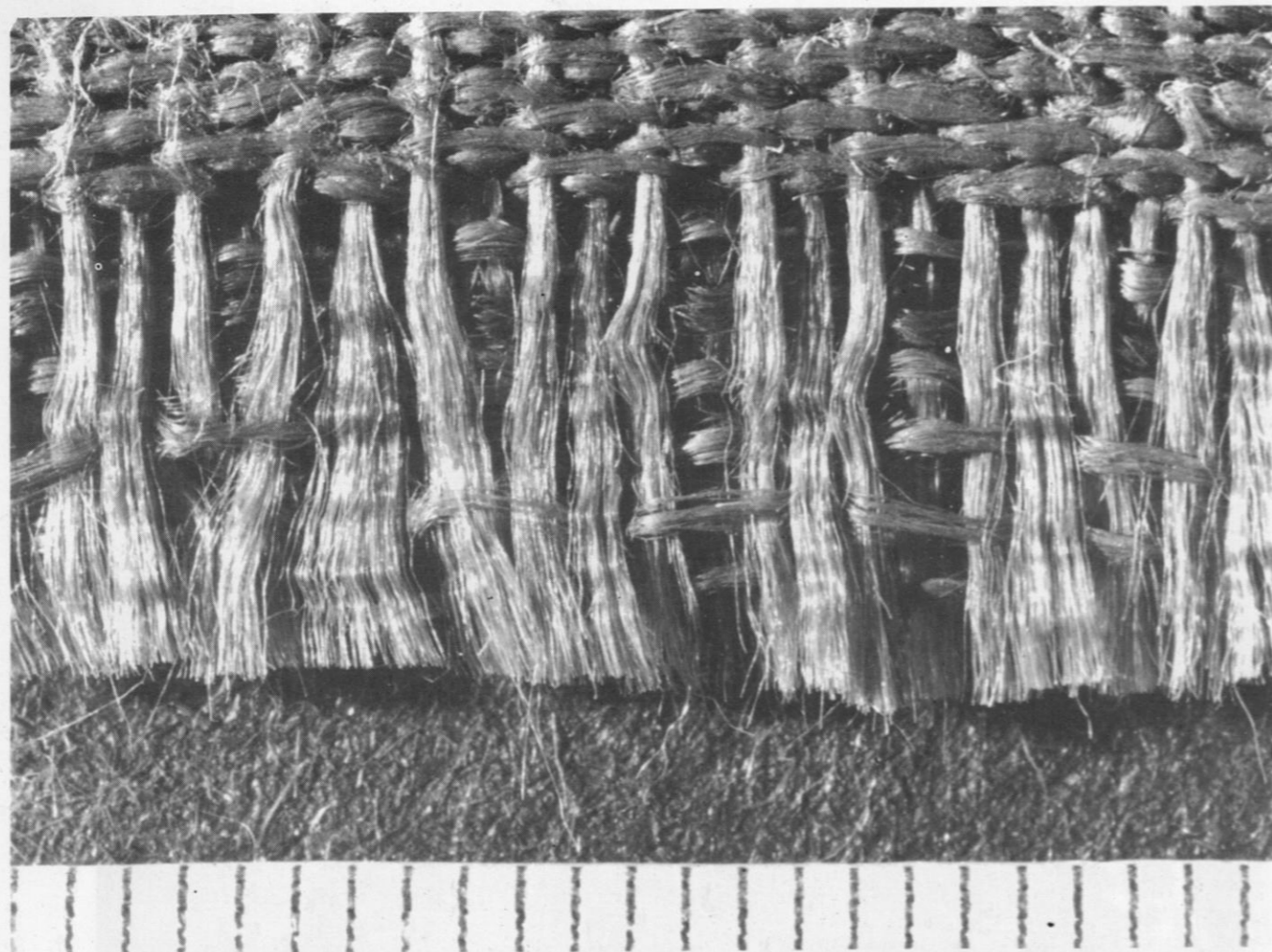


Fig. 3 - Macrophoto of the sample clearly showing the existence of six warps to a series. (Photo by Studio René Basset, Lyon). → warp direction



Fig. 4 - Microphoto of the silk fibre (warp thread) showing some presence of residual gum sericin (Photo by Mme H. Meyer).

1. 1925 - Kozlov, P.K., Teploukhov, S.A., Borovka, G.I. et al, Kratkie Otchety Expeditsey po Issledovaniyu Severnoy Mongolii v svyazi s Mongolo-Tibetskoy Expeditsey P.K. Kozlova (in Russian) (Report on the Expeditions to study Northern Mongolia associated with the Mongol-Tibetan Expedition of P.K. Kozlov), Leningrad 1925. ("The Historical and Cultural Results of the Expedition" by Borovka in this above Report).
2. 1926 - Yetts, W.P., "Discoveries of the Kozlov Expedition", Burlington Magazine, XLVIII, April 1926.
3. 1930 - Kimmell, O., Chinesische Kunst, Berlin 1930
4. 1931 - Fischer, O., Die Chinesische Malerei der Han Dynasty, Berlin 1931
5. 1931 - Kozlov, P.K.; "Les découvertes archéologiques de l'expédition Mongolo-tibétaine" Revue des Arts Asiatiques, N° 1, Tome VII, 1931
6. 1932 - Trever, Camilla, Excavations in Northern Mongolia, Leningrad 1932
7. 1934 - Pfister, R., Textiles de Palmyre, Paris, 1934
8. 1936 - Ashton, L. "Chinese Textiles", Journal of the Royal Society of Arts, Vol. 84, Jan. 1936
9. 1937 - Harada, Yoshito, Kan Rikuchō no Fukushoku (in Japanese with short English summary) (Chinese Dress and Personal Ornaments in the Han and Six Dynasties), Toyo Bunko Runsho, Series A, Vol. 23, Tokyo 1937
10. 1957 - Lubo-Lesnichenko, E.I., "The symbolic significance of the motif of the fabric MR 1330 found in Noin-Ula" (this is the translation of the Russian title; text in Russian), Soobscheniya Gosdarstvennogo Ermitazha, Vol. XII,, Leningrad 1957
11. 1960 - Umehara, S., Moko Noin-Ula Hokken no Ibutsu (in Japanese with short English summary), (Studies of Noin-Ula Finds in Northern Mongolia) Toyo Bunko Ronso N° 27, Tokyo 1960
12. 1961 - Lubo-Lesnichenko, E.I., Drevniye Kitaishiye shelkviye tkani i vyshivkii V v. do n.e.v. sobranii Gosudartsvennogo Ermitazha (In Russian) (Ancient Chinese silk textiles and embroideries, 5th century B.C. to 3rd century A.D., in the Collection of the State Hermitage Museum) Leningrad 1961
13. 1962 - Rudenko, S.I., Kultura Khunov i Noinulinskie Kurgany (in Russian) (The Culture of the Hsiung-nu and the barrows of Noin-Ula), Izdatel'stvo Akaademii Naouk, Moscow-Leningrad, 1962
14. 1962 - Sekai Bijutsu, Han Dynasty China (in Japanese), Vol. 13, Kadokawa, Tokyo 1962

15. 1965 - Burnham, H.B., "Technical Aspects of the Warp-faced Compound Tabbies of the Han Dynasty", Bulletin de Liaison C.I.E.T.A., N° 22, 1965
16. 1968 - Wasson, R. Gordon, Soma - Divine Mushroom of Immortality, Harcourt Brace, 1968
17. 1969 - Sasaki, Shinzaburo "About the Silk Fabric with Birds, Rocks and Trees from Noin-Ula " (title in English, text in Japanese), Museum, Tokyo National Museum, N° 222, Sept. 1969
18. 1969 - Scythian, Persian and Central Asian Art from the Hermitage Collection, (in Japanese) Catalogue of Exhibition held at Tokyo and Kyoto National Museums, 1969
19. 1973 - Sasaki, Shinzaburo, Jodai Nishiki Aya Tokui Giho ko (in Japanese) (Study of the inhabitual techniques of Nishiki and Aya on ancient textiles), Vol. 5, Institute of Textile Kawashima, Kyoto May 1973 (See Chapter I "Tate nishiki with motifs of Birds, Rocks and Trees").

#### Résumé en français

Parmi les découvertes textiles de Noin-Oula (Kozlov, 1924-25) le spécimen le plus exceptionnel, tant par la technique que par l'ornementation, est bien la soierie au décor d'oiseaux, de rochers et d'arbre (MR 1330).

Sur la base des conditions archéologiques, historiques et iconographiques, une tentative de datation place cette pièce entre 50 et 25 avant J.C.

L'ensemble archéologique où elle fut découverte a révélé que les tumuli appartenaient, pendant la dynastie Han, aux peuples nomades connus sous le nom de Hiong-Nou. Contrairement à toutes les soieries de l'époque Han actuellement connues et qui constituaient des fragments de vêtements, ce document qui se présente sous forme d'une longue bande de 1,86 m a sans doute servi de tenture dans un tumulus. Bien qu'il offre beaucoup d'analogies avec les autres documents, il s'en différencie cependant par trois particularités significatives :

- une ornementation inhabituelle qui a déjà provoqué beaucoup de discussions (cf. bibliographie)

- une hauteur de rapport : presque 54 cms, alors qu'elle ne dépasse guère 9 cms dans les autres textiles Han connus.

- la présence locale de 6 chaînes, déjà pressentie par d'autres chercheurs, mais assurée cette fois à la suite de l'analyse d'échantillons, alors que le maximum connu était jusqu'à présent de 4 chaînes.

#### PART II

MR. 1330 - Exposé technique

par Gabriel VIAL

La technique de base de cette étoffe était autrefois dénommée : Taffetas double-face, une trame. Cette appellation concernait un tissu composé de deux chaînes et, de ce fait, entièrement réversible.

Les études faites depuis quelques années ont permis de constater que cette technique avait été utilisée autrefois en Chine avec plus de deux chaînes. Dans ces conditions le tissu n'est plus réversible et nous avons modifié l'appellation pour la rendre applicable à tous les tissus, quel que soit le nombre de chaînes. Nous l'appelons maintenant :

-Taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne (Warp-faced compound tabby).

La technique de base a été largement traitée dans le B.L. n° 28 et nous n'y reviendrons que brièvement.

L'endroit de ces tissus montre une dominante chaîne, produite par l'apparition en surface de l'une ou l'autre des chaînes utilisées, ceci suivant les divers emplacements envisagés. On rencontre ainsi, partout, une couleur à l'endroit et toutes les autres -momentanément inutiles- à l'envers. Ceci provoque un envers brouillé aussitôt que l'on utilise plus de deux chaînes.

L'armure de base est une louisine, c'est-à-dire un taffetas produit par autant de fils que le tissu comporte de chaînes. Cette louisine se forme sur les coups impairs seulement, tandis que sur les coups pairs on procède seulement à la séparation des chaînes.

Cette combinaison provoque des flottés de 3 coups, avec décalage des flottés pairs par rapport aux impairs.

Cette technique amène les fils qui sont assez longtemps inutilisés pour l'endroit à se grouper car ils ont le même travail d'envers. Ceci rend l'analyse longue et délicate, surtout quand la décoloration leur a donné une teinte presque identique. C'est le cas du tissu MR. 1330 où, après divers sondages et 3 analyses approfondies, il fut constaté la présence de quatre chaînes (Fig. 1).

Un quatrième fragment désigné comme "partie de fond" avait été, de prime abord, considéré comme d'intérêt secondaire. Il y fut fait cependant un sondage de principe qui s'avéra très difficile car la décoloration et l'usure des fils étaient encore plus accentuées.

La surprise fut extrême d'y rencontrer six chaînes dont une seule, de coloris marron, est nettement discernable, les autres étant "jaunâtres" (Fig. 2 et 3).

On constate que trois chaînes apparaissent à l'endroit pour le décor, tandis que trois autres demeurent constamment à l'envers dans la partie analysée.

La réduction chaîne qui en résulte atteint 40 séries au cm. soit 240 fils au centimètre. Dans les parties à quatre chaînes, elle est de 44 séries au cm. en moyenne soit 176 fils au centimètre.

Il est impossible de dire s'il existe des parties intermédiaires



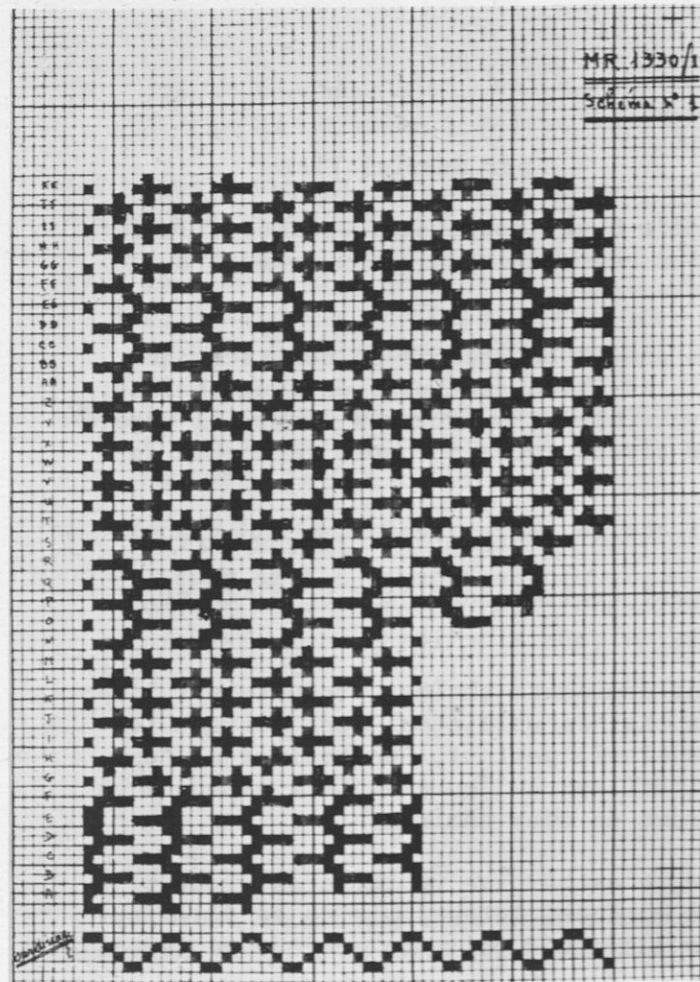


Fig. 1 - Relevé d'analyse, partie à 4 chaînes (MR 1330/1)

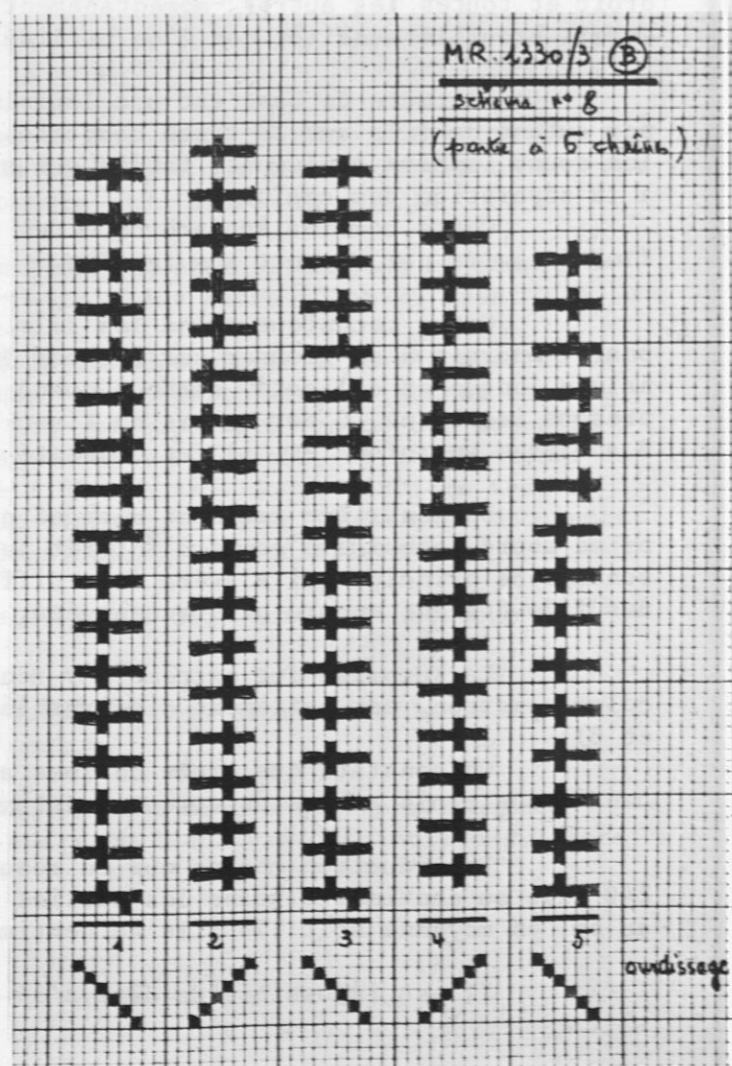


Fig. 2 - Relevé d'analyse, partie 0 6 chaînes (MR 1330/3)

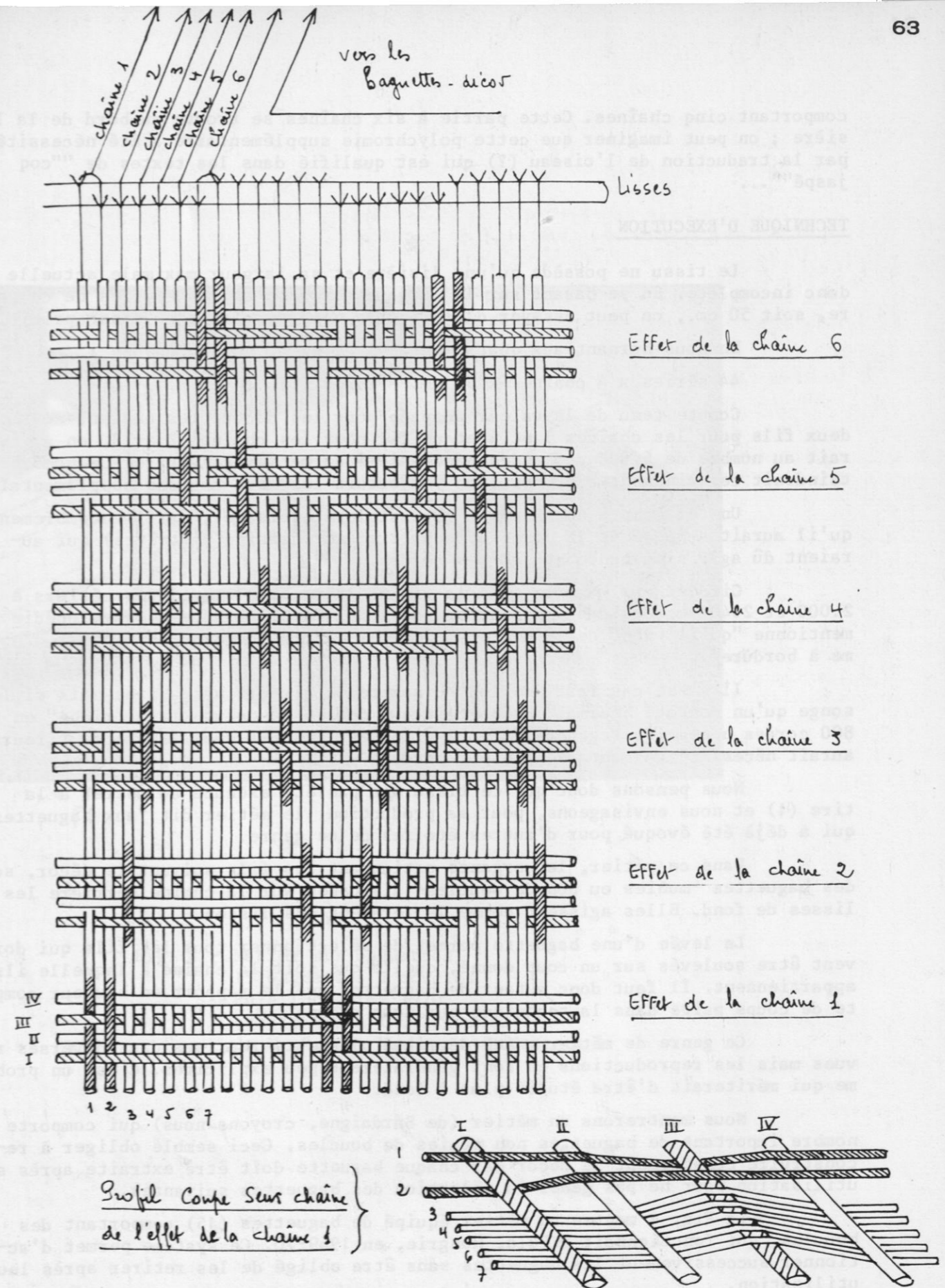


Fig. 3 - Schéma théorique de la partie à 6 chaînes.

comportant cinq chaînes. Cette partie à six chaînes se trouve au bord de la lisière ; on peut imaginer que cette polychromie supplémentaire a été nécessitée par la traduction de l'oiseau (?) qui est qualifié dans les textes de "coq jaspé"...

#### TECHNIQUE D'EXECUTION

Le tissu ne possède qu'une lisière et sa largeur maximale actuelle est donc incomplète. En se basant sur la largeur connue d'autres étoffes de ce genre, soit 50 cm., on peut essayer d'évaluer le nombre de fils du tissu primitif.

En nous bornant aux quatre chaînes de base, nous trouvons :

44 séries x 4 chaînes x 50 cm. = 8.800 fils.

Compte tenu de la valeur adoptée pour les découpures chaîne, soit : deux fils pour les chaînes 1 et 4 et un fil pour les chaînes 2 et 3, on arriverait au nombre de 6.600 commandes nécessaires au métier à la tire. Ce nombre atteindrait certainement 8.000 si l'on y ajoutait les deux chaînes supplémentaires.

Un tel nombre nous semble impossible à envisager, par l'encombrement qu'il aurait supposé et le nombre d'ouvriers (une dizaine peut-être) qui auraient dû agir simultanément sur ces cordes.

Citons pour mémoire qu'à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle quelques métiers à 2.000 et 2.400 cordes de rame sont signalés par PAULET et que l'Encyclopédie mentionne "qu'il vient de se monter un métier à 3.200 cordes, pour habit d'homme à bordure".

Il n'est pas fait mention du nombre de tireurs nécessités mais si l'on songe qu'un montage "normal" comportait 400 cordes et qu'un tissu "riche" en 800 cordes nécessitait généralement 2 tireuses, on voit quel nombre de tireurs aurait nécessité un montage de 8.000 cordes...

Nous pensons donc que ce tissu n'a pas été exécuté au métier à la tire (1) et nous envisageons, pour sa production, le métier dit "aux baguettes" qui a déjà été évoqué pour d'autres étoffes de ce genre.

Dans ce métier, les organes actionnant les fils suivant le décor, sont des baguettes -munies ou non de boucles- disposées sur la chaîne derrière les lisses de fond. Elles agissent comme le feraient des lisses.

La levée d'une baguette permet de sélectionner tous les fils qui doivent être soulevés sur un coup donné, quelle que soit la chaîne à laquelle ils appartiennent. Il faut donc autant de baguettes que le rapport en hauteur comporte de coups pairs dans la technique qui nous occupe.

Ce genre de métier a été décrit à plusieurs reprises dans diverses revues mais les reproductions en sont généralement peu explicites. C'est un problème qui mériterait d'être étudié plus à fond.

Nous montrerons un métier (de Sardaigne, croyons-nous) qui comporte un nombre important de baguettes non munies de boucles. Ceci semble obliger à reconstruire constamment le décor car chaque baguette doit être extraite après son utilisation pour ne pas gêner la sélection des baguettes suivantes.

La Fig. 4 montre un métier équipé de baguettes (15) comportant des boucles, qui fonctionnait à Pula, Hongrie, en 1969-70. Ce système permet d'actionner successivement les baguettes sans être obligé de les retirer après leur utilisation.

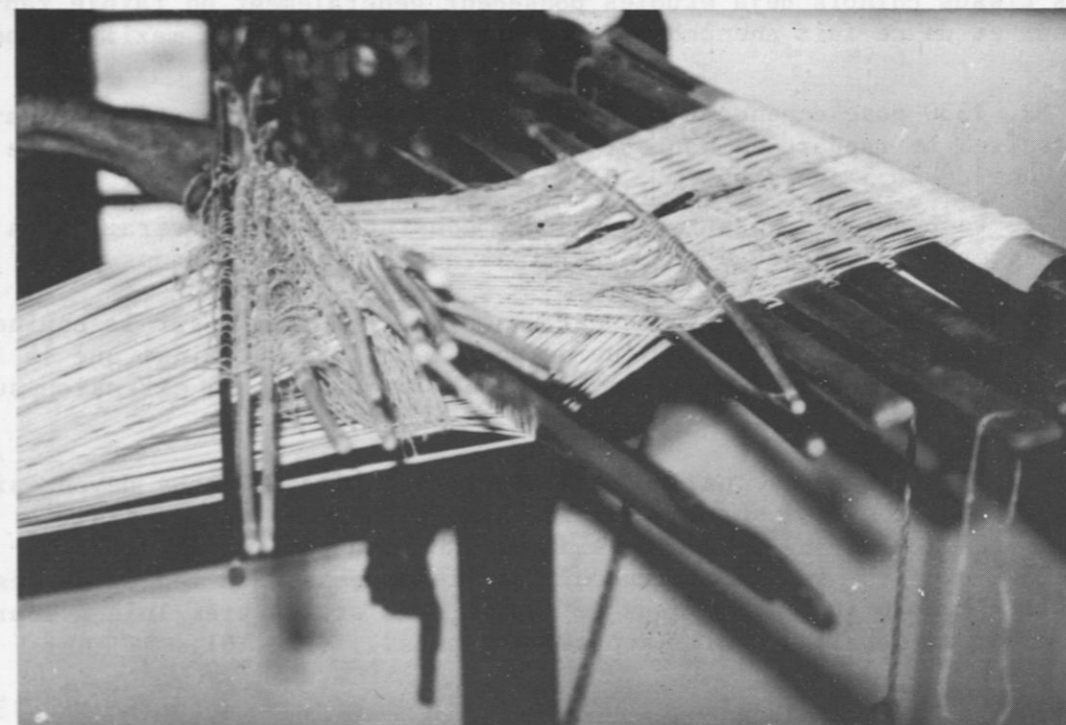


Fig. 4 - Métier aux baguettes  
15 baguettes à boucles  
Pula (Hongrie) 1970  
(Photo due à l'obligeance  
de M. Karoly Manherz - Budapest)

Un tracé théorique de ce genre de métier a été donné par M. Walter ENDREI dans la revue : *L'Industrie textile* d'avril 1957. C'est ce principe que nous envisagerions pour le tissu MR. 1330 (Fig. 5).

L'auteur signale qu'il a pu constater, il y a une vingtaine d'années, un tel tissage avec une trentaine de baguettes.

Les tissus chinois déjà étudiés possèdent généralement un faible rapport en hauteur et de ce fait un nombre de baguettes atteignant au maximum, une soixantaine.

Le MR. 1330 pose cependant un problème par le nombre important de baguettes nécessaire. Le rapport en hauteur est de 53 cm. qui, multiplié par une réduction moyenne de 26,5 coups au cm., donne un rapport de 1400 coups.

Compte-tenu de la découpe de 4 coups constatée, on arriverait à un nombre de baguettes de 350, chaque baguette étant actionnée sur 2 coups pairs consécutifs.

Ces 350 baguettes devaient occuper une place importante sur la chaîne ce qui imposait une grande longueur de chaîne pour leur logement ainsi que le placement du rouleau de chaîne assez loin de façon à permettre une extension suffisante des fils lors de l'ouverture du pas.

Bien qu'il ne s'agisse pas du même procédé de tissage, nous devons signaler que nous avons constaté sur un métier à tire d'un genre particulier, à Fès, Maroc, la présence de 360 lisses-dessin que l'on peut assimiler à des baguettes en ce qui concerne la place occupée. Ces lisses-dessin du métier de Fès s'étalent sur 1 mètre 80 et les rouleaux de chaîne sont situés très loin à l'arrière. L'encombrement total du métier dépasse 4 mètres... (Fig. 6).

Nous pensons donc que l'on peut envisager l'exécution du tissu MR. 1330 sur un métier équipé de 4 lisses pour la production de la lousine de base et de 350 baguettes environ pour la production du décor.

Ces baguettes pouvaient être actionnées par deux aides-tisseuses situées latéralement ou, peut-être dans l'hypothèse d'un système plus évolué, par un aide-tisseur situé latéralement et agissant sur des cordes avec un renvoi par poulies (dans le genre des métiers de Fès).

(1) Une analyse précédente de S. SASAKI a été effectuée dans des conditions qui rendaient absolument impossible une certitude concernant le nombre de chaînes et la valeur de la découpe chaîne. Il parle (note 37) d'une découpe de 3 fils (d'un coloris) mais signale plus tard (note 38) qu'elle pourrait être de 2 fils seulement.

En réalité nos analyses personnelles nous ont apporté la certitude que cette découpe chaîne est de 1 ou 2 fils suivant la chaîne considérée. Ceci ne pouvait être établi que par une importante extraction de fils, que nous avons eu la chance de pouvoir pratiquer.

Par ailleurs, les calculs de S. SASAKI sont basés sur la largeur actuelle du document auquel il manque une lisière. En revanche, nos calculs se basent sur la largeur "théorique" mais habituelle de ce genre d'étoffe.

Ces deux raisons expliquent la très importante différence entre nos deux résultats ainsi que notre conclusion concernant le mode de fabrication. Nous remarquons, à cette occasion, que la notion de découpe chaîne -qui est l'unité de déplacement latéral du décor- revêt une signification beaucoup moins importante

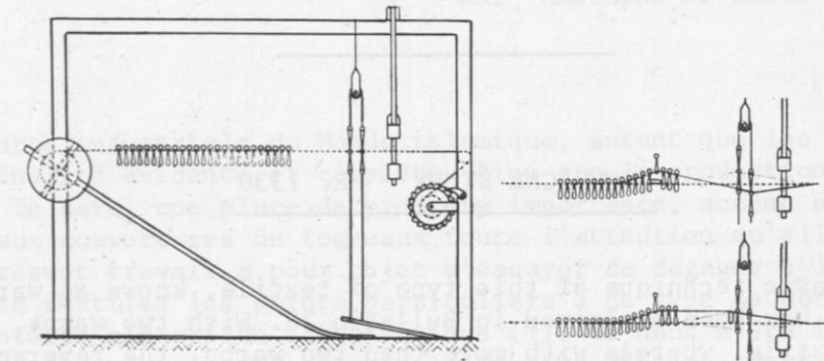


Fig. 5 - Schéma théorique du métier aux baguettes (Walter Endrei, in : *L'Industrie Textile*, Paris, avril 1957, p. 306).



Fig. 6 - Métier à la tire de Fès, équipé de 360 baguettes-lisses actionnées par 2 tireurs agissant sur un semple (Fès, Atelier des Ben Chérif, 1975-1976).

avec le "métier aux baguettes", alors qu'au "métier à la tire" elle est une donnée fondamentale, car elle dépend du nombre de fils reliés à la même corde de rame. Elle marque alors tous les tissus fabriqués sur un même montage.

### Summary

#### TECHNICAL STUDY - MR. 1330

The basic technique of this type of textile, known as warp-faced compound tabby, has been explained in Bulletin 28. With two warps, it produces a reversible textile, whereas with more than two warps, the reverse appears confused.

Three analyses made on MR. 1330 showed the presence of four warps, but on a fourth fragment, six warps were discovered. Almost all colours are now yellowish and very difficult to distinguish.

The warp count amounts to 40 series or 240 ends per cm. in the part with six warps.

On the basis of the known width of other textiles of this type, with both selvages, we arrive at more than 6000 ends for four warps only and this number must be increased appreciably to take account of the six-warp part, whose exact width is not known.

Weaving this textile on a draw-loom would have required at least 8000 controls, certainly requiring more than 10 drawboys.

We have also considered its execution on a pattern-rod loom. As the weave unit is 53 cm. long and the weft count 26.5 picks per cm., making a weave unit of 1400 picks, this would have required 350 RODS. These must have occupied a considerable length of the warp, but this does not seem impossible, as we can still see nowadays in Fez draw-loom of a special type comprising 360 pattern-shafts, which are perfectly comparable with rods in respect of the space they occupy on the warp, namely 1.80 m.

NOTES SUR DEUX COUVERTURES DE TOMBEAUX CONSERVEES  
A LA SECTION DES ARTS MAGHREBINS DU MUSEE NATIONAL  
DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS  
(Fin XVIe - début XVIIIe s.)

par Mustapha EL HABIB

Les arts industriels du Monde islamique, autant que les beaux-arts offrent une originalité évidente et complète. Bien que la production textile y occupe, comme on le sait, une place de première importance, aucune étude ne semble avoir accordé aux couvertures de tombeaux toute l'attention qu'elles méritent.

Le présent travail a pour objet d'essayer de dégager à l'intention des spécialistes des textiles les points particuliers à ce type de documents sur le plan de leur intérêt historique et esthétique (1). Il nous a été inspiré au cours des recherches collectives, effectuées à la Section des Arts Maghrébins du Musée National des Arts Africains et Océaniens, pour la rédaction du catalogue de la dernière exposition sur l'Islam, à Paris (2).

Les recherches ont été menées à la faveur d'une exploitation conjointe des données liées à l'aspect des pièces elles-mêmes ; complétée, dans la mesure du possible, par l'apport des textes arabes contemporains, dont l'intérêt peut être considérable pour une connaissance rationnelle de la production matérielle de la Civilisation islamique, puisqu'ils aident à replanter l'oeuvre d'art dans son cadre socio-historique (3).

Par leur bon état de conservation, la qualité des procédés d'exécution, la facture du décor autant que de l'écriture et le contenu des textes, les deux pièces étudiées, classées parmi les documents provenant respectivement du Maghreb-Extrême (Maroc) et du Proche-Maghreb (Tunisie) (4), permettent de saisir, de manière favorable, quelques caractéristiques de la production maghrébine.

Dans la présente étude, et avant de donner une définition de la couverture de tombeau, nous nous proposons de tracer une esquisse du cadre historique auquel semblent appartenir les documents, essayant de dégager ensuite l'intérêt que présente la couverture de tombeau dans l'histoire des arts industriels du Monde islamique, en nous appuyant en cela sur l'apport de l'épigraphie et sur les qualités esthétiques des deux pièces.

L'époque à laquelle sont attribués les deux voiles de tombeaux (fin XVIe - début XVIIIe s.) est d'un intérêt notoire pour l'histoire méditerranéenne. Elle voit se lever en effet, en partie sur les ruines des dynasties héritières de la Civilisation arabo-andalouse, deux nouvelles puissances, espagnole et turque, qui vont se partager le bassin méditerranéen (5). Le Maghreb échappe finalement à la domination espagnole et entre partiellement sous celle des Ottomans. L'influence turque, nettement implantée à l'est (Tunisie) où la présence physique de la société ottomane réintroduit les us et coutumes

d'un Proche-Orient se conformant lui-même aux convenances nouvelles, n'est cependant pas absente de l'ouest (Maroc) malgré l'échec catégorique de la pénétration militaire ottomane. Elle s'y remarque, de manière accessoire mais effective et cotoie la vieille tradition arabo-maghrébine, laquelle avait atteint son expression la plus achevée depuis les XIIe et XIIIe siècles, sous l'égide des Almohades (1130-1269). Nous assistons alors à une sorte d'engouement plus ou moins marqué pour les choses turques que confirme la production artistique de cette époque et que reflètent nettement les pièces choisies pour cette étude (6).

La couverture de tombeau (en arabe : *kiswa* = costume, vêtement) est un voile destiné à recouvrir, soit la tombe (Qabr) d'un saint (ou d'un personnage important), soit le monument en bois (tābūt) que l'on élève au-dessus de la tombe, à l'intérieur d'un mausolée (7). Elle est généralement dotée d'une inscription d'inspiration religieuse, tissée ou brodée en couleur (d'or, d'argent, de soie ou de coton) dont l'emploi, quel que soit le style de l'écriture adoptée (anguleuse ou cursive), s'accorde avec la nature à la fois abstraite et mystérieuse du monument désigné. Le voile de tombeau appartient donc simultanément aux domaines des arts textiles et de l'épigraphie : deux champs d'investigation distincts mais de première importance pour la connaissance de la Civilisation islamique. Attesté de longue date chez les peuples du Proche-Orient ancien, son usage connut une large diffusion en terre d'Islam, notamment au Maghreb à partir de la fin du XIe et le début du XIIe siècle (8).

L'appellation de *kiswa* en soi, comprenant l'idée de vêtement, s'applique primitivement au voile du plus important sanctuaire de l'Islam, la Ka'ba (9) à la Mekke. L'usage d'"habiller" ce sanctuaire serait dû à un ancien roi yéménite, et semble se rattacher à une vénérable coutume sémitique, totalement étrangère en tout cas aux traditions du monde gréco-latin (10). "Habiller" une maison et, en l'occurrence la tombe d'un saint personnage, laquelle est considérée comme la dernière demeure du défunt sur terre, revient dans un sens à la traiter ainsi qu'un corps vivant ou qu'une arche dotée d'un pouvoir spirituel. C'est virtuellement ce à quoi répond l'usage du voile de tombeau en Islam.

De même que la *kiswa* de la Ka'ba et plusieurs autres productions textiles d'ailleurs -tels que notamment les robes d'honneur, certaines coiffures masculines, les étendards, etc...- nous savons que les voiles de tombeaux étaient périodiquement distribués par le souverain ou son représentant. De ce fait, ils devaient être confectionnés dans ces célèbres institutions d'Etat que furent les manufactures textiles, ou *Tirāz*, figurant parmi les trois principales marques distinctives du califat (11), et dont le rôle économique, politique, diplomatique, voire artistique (12) était considérable.

Touchant comme nous l'avons vu au domaine de l'épigraphie dont l'intérêt documentaire et artistique en Islam a été signalé par J. Sauvaget (13), le voile de tombeau peut se classer parmi les documents qualifiés d'"authentiques, contemporains des faits et de première main" (14).

En ce qui concerne la pièce étudiée ici (MN.AM. 1961.5.1.) (15), nous savons qu'elle a été confectionnée à Fès (16) pour la ville sainte de Budjād (17). L'importance du Budjād apparaît en rapport étroit à la fois avec le renforcement de l'esprit mystique marocain face à la pénétration étrangère (18) et le prestige permanent qu'a pu y acquérir, à partir de la fin du XVIe siècle, la confrérie religieuse des *Sharqāwī* (19) groupés autour de leur célèbre Zawiya (20) laquelle attire depuis un flot impressionnant de visiteurs et de pèlerins.

Le déchiffrement des textes révèle de prime abord un de ces ensembles type d'inscriptions religieuses dont la "banalité" a entraîné, trop hâtivement peut-être, la méfiance de certains spécialistes, notamment par comparaison aux inscriptions grecques et latines, lesquelles semblent supérieures, il est vrai, par la somme de renseignements qu'elles fournissent d'emblée aux chercheurs. Elles furent ainsi plus ou moins écartées de la documentation épigraphique arabe.

Pourtant, en ce qui concerne l'Islam, nous devons savoir d'une part que dans cette civilisation où "le politique et le religieux interfèrent sans fin et, sans fin, imprègnent les oeuvres" (21), l'intérêt documentaire obéit à un concept diamétralement opposé aux concepts grec et latin, et de ce fait, nécessite une interprétation appropriée ; et d'autre part, qu'un document authentique (comme l'est la couverture de tombeau) n'est jamais pleinement "banal" dès que l'on renonce aux manières banales de l'utiliser.

Ainsi sans trop chercher à exploiter le rôle de l'épigraphie dans l'étude des arts industriels en Islam, un examen plus attentif des textes nous révèle un ensemble de formules propitiatoires aux nombreuses variantes (énoncé de la profession de foi complétée par COR. CXII : Le Culte ; invocations de l'assistance divine et de la bénédiction du Prophète contre les dangers ; affirmation de la victoire finale tirée de COR. XLIII : La Victoire) dont la source ne saurait échapper à un chercheur familiarisé avec les données socio-historiques si particulières à cette époque, dans un Maroc vivant une période d'incertitude, de confusion et de doutes politique et religieux, face à l'action espagnole, portugaise, voire turque (22). Or, comme nous l'avons dit, dans ce milieu complexe, l'influence des confréries religieuses, notamment à Budjād, était grande. Et ces répétitions des formules, empruntant sur le plan de la mise en oeuvre ainsi que nous le verrons un agencement rigoureusement ordonné des inscriptions autant que des figures, et des qualités esthétiques d'une extrême originalité, ne peuvent être fortuites. Elles semblent manifester des intentions réfléchies qui sont bien le résultat logique des événements évoqués.

Considéré enfin de ce même point de vue, le texte de la couverture de tombeau (MN.AM. 1862.827) attribuée à la Tunisie (23) -de manière moins précise que ne l'est au Maroc le document précédent- utilise exclusivement des citations coraniques extraites de trois chapitres différents, respectivement : COR. II, 247 : *al-Baqara* (La vache) ; COR. III, 181 : *'ālī 'Umrān* (La famille de 'Imrān) et COR. IV, 77 : *al-Nisā* (Les femmes).

Le texte des versets n'est, à aucun moment, cité dans son intégrité, soit par manque de place, soit peut-être, selon un emploi stylistique arabe ancien qui consistait à s'acquitter d'un message, grosso-modo, par le procédé mental de l'induction et la déduction (24). Et l'on est tenté de chercher, à travers ce choix de versets utilisant des exemples bibliques dont le centre d'intérêt semble vouloir rappeler la colère divine devant les brusques retournements de ceux qui avaient accepté de combattre dans la voie de Dieu, quelques rapports

avec des événements historiques tunisiens parmi lesquels les déviations et les défections étaient courantes dans une région partagée sans doute alors entre son entité arabo-maghrébine menacée et les aléas de l'implantation ottomane (25).

Cependant, la facture si parfaitement orientale de l'inscription (style de l'écriture, disposition des points diacritiques) ainsi surtout que l'attribution indéfinie de la pièce, engagent à voir dans ces formules un texte édifiant dont l'intérêt se situe plus sûrement du point de vue esthétique.

L'étude esthétique des deux pièces enfin, révèle deux types de décor radicalement différents à la fois par la composition, le thème et le style.

La pièce marocaine (MN.AM. 1961.5.1) est en soie naturelle d'un rouge carmin, dont l'ensemble de la décoration, tissée, utilise du fil d'or (Fig. 1). Elle met en oeuvre, sous un large bandeau épigraphique bordé horizontalement de deux fines frises florales et végétales, occupant ainsi le tiers du champ, une constellation de figures géométriques d'une riche diversité de tailles et de formes (quadrangulaires, étoilées et circulaires). Cette constellation se développe dans son ensemble sur trois lignes meublées, à certains intervalles, de figures de dimensions plus réduites.

Il se dégage de cette composition d'une part une impression d'équilibre et d'homogénéité, due à l'emploi de figures géométriques importantes symétriquement agencées sous le large bandeau épigraphique aux grandes lettres anguleuses ; et d'autre part, une sorte de mouvement général lié à la variété des constructions, à la combinaison du décor avec l'écriture et à la présence de motifs décoratifs d'origine orientale.

Dans certains cas, les figures géométriques peuvent former de simples cartouches enfermant les inscriptions ; tandis que dans d'autres, les hampes des lettres constituent elles-mêmes un réseau de lignes dessinant soit le rebord extérieur des figures, soit de manière plus ou moins savante, l'ensemble de la surface ornée. Ainsi en est-il par exemple de ce motif de rosace dont les branches sont régulièrement supportées par les hampes des lettres droites du texte (COR. CXX, 1-4) (Fig. 2).

Un des aspects les plus caractéristiques de cette couverture de tombeau est dû en effet à l'usage d'inscriptions ornementales d'une très grande diversité réunissant des spécimens d'écriture anguleuse et cursive, d'une heureuse venue.

Enfin une des particularités déjà signalées réside dans l'adoption de motifs ornementaux ottomans aussi typiques que la tulipe et l'églantine et dont l'exécution, soumise ici à la rigoureuse stylisation maghrébine, devient un facteur d'enrichissement et de réelle originalité esthétique.

Si, malgré une influence ottomane incontestable, la couverture de tombeau marocaine conserve son cachet maghrébin, on ne peut avancer pareille affirmation au sujet de la pièce attribuée à la Tunisie (Fig. 3). Exécutée en soie naturelle de couleur carmin et dotée d'un texte également tissé au fil d'or, son trait distinctif est la calligraphie cursive qui en occupe toute la surface dans

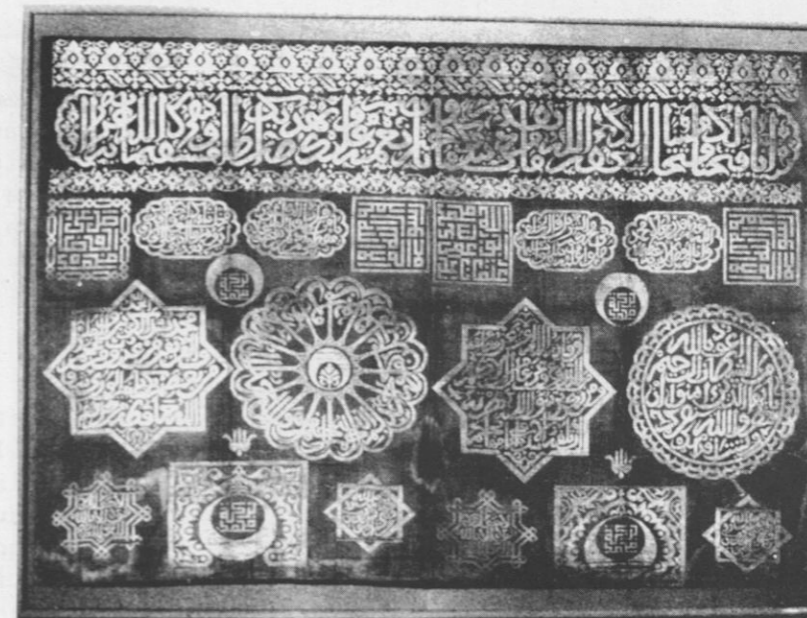


Fig. 1 - MN.AM. 1961-5-1

Couverture de tombeau marocain en soie naturelle rouge carmin et fil d'or, dotée d'un décor géométrique, épigraphique (écriture anguleuse et cursive), floral et végétal comportant des motifs d'inspiration ottomane mais de facture maghrébine. (fin XVII<sup>e</sup> - début XVIII<sup>e</sup> siècle ?).

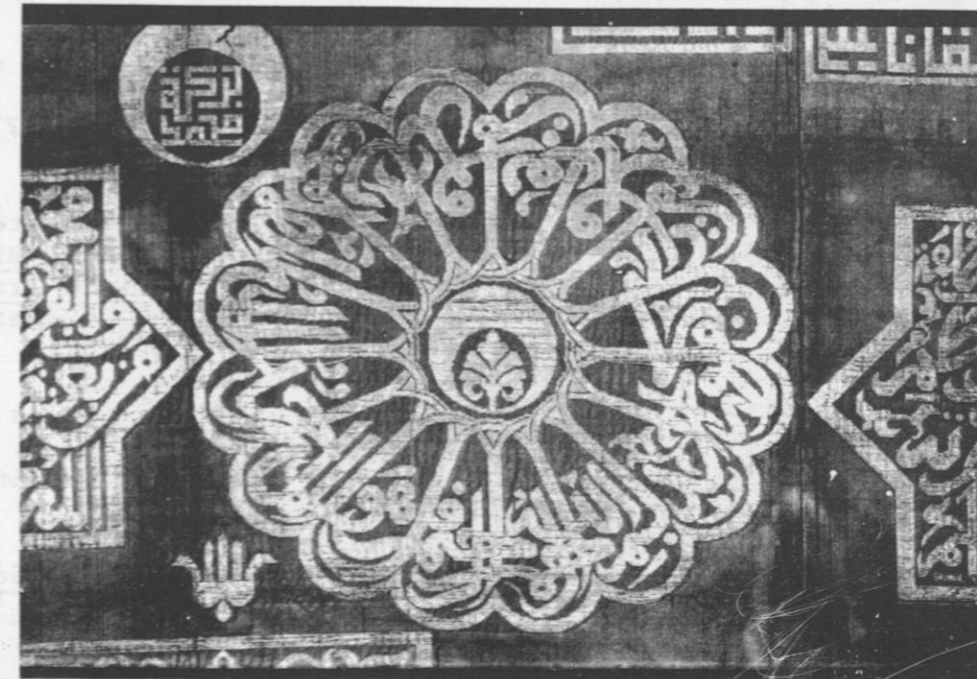


Fig. 2 - Détail de la Fig. 1 -

Exemple illustrant les qualités esthétiques de l'écriture arabe, composant ici un motif de rosace dont les branches notamment sont supportées par les seules hampes des lettres longues du texte (COR. CXII 1-4).

la belle tradition des créations attestées en Tunisie dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle (Fig. 4). Dans ces lignes aux grandes lettres d'un tracé régulier malgré l'extrême finesse du support et dont l'élégance est le fruit d'un accord parfait entre le dessin des caractères et le reste des éléments de l'inscription (signes diacritiques, motifs de remplage) rien ne distingue plus cependant cette oeuvre de celles qui étaient confectionnées à la même époque en Orient.

Ainsi, que ce soit du point de vue documentaire ou esthétique, ce type d'objets atteste un intérêt certain. L'exploitation méthodique de l'ensemble des données concernant la production matérielle de la civilisation islamique (arts industriels et beaux-arts) permettrait de dégager définitivement du stade de l'analyse quantitative dans laquelle se maintiennent trop souvent encore les travaux sur l'art islamique, pour imposer une étude rationnelle d'une discipline fondamentale qui pourrait nous aider à mieux saisir l'originalité d'une Civilisation encore si mal connue

#### NOTES

- 1 - Indépendamment des procédés techniques qui ne sont pas de notre ressort.
- 2 - Cf. L'Islam dans les collections nationales, 2 mai - 22 août 1977, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1977.
- 3 - Sur l'apport des textes arabes dans l'étude de la production matérielle de la Civilisation islamique, cf. M. EL HABIB, Remarques sur l'Histoire de l'Art islamique d'après quelques études récentes de textes arabes anciens, dans les Actes du 2<sup>e</sup> Congrès International des Civilisations méditerranéennes, mai - juin 1976 (sous presse).
- 4 - Sur les dénominations accordées par les Arabes aux trois parties du Maghreb dès la fin du VII<sup>e</sup> et le début du VIII<sup>e</sup> siècle, cf. A.G. CHEJNE, Muslim Spain, its History and Culture, Minneapolis, The University of Minnesota press, 1974, p. 5.
- 5 - Sur cette époque; cf. F. BRAUDEL, La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II, Paris, A. Colin, 1966 ; A. MIQUEL, L'Islam et sa civilisation, Paris, A. Colin, 1968, p. 198 et ss.
- 6 - Il convient de dire que cet engouement trouve son pendant en Turquie même, où l'art reproduit certaines particularités arabo-maghrébines, tel que l'attrait de prédilection pour les compositions géométriques d'une extrême rigueur, propres au classicisme almohade, au détriment des figures plus proches de la nature et que développera au contraire l'art ottoman.

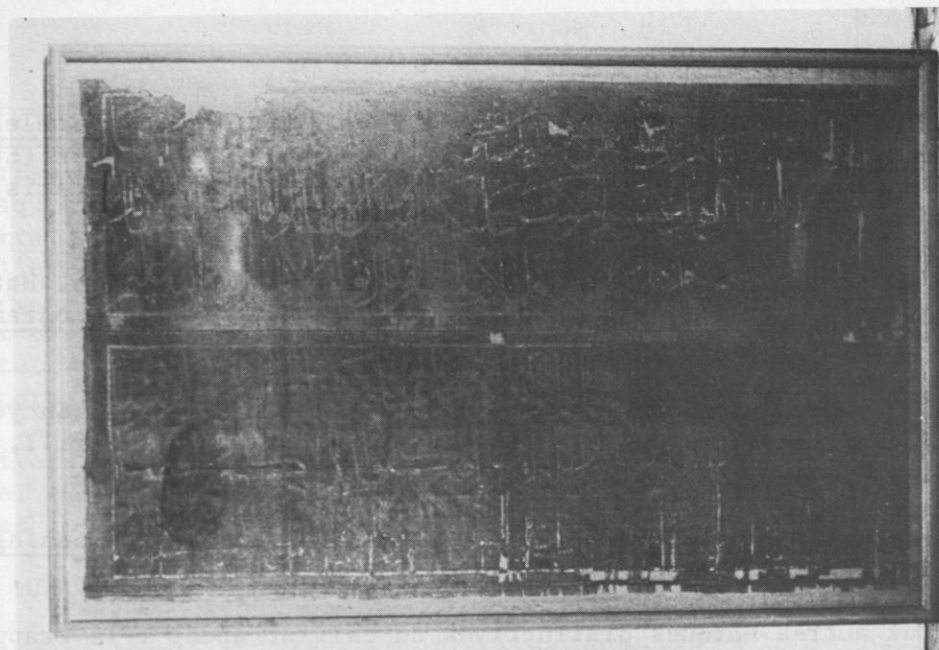


Fig. 3 - MN. AM. 1862-827. Don Joseph SOUSTIEL  
Couverture de tombeau attribuée à la Tunisie. Soie naturelle rouge carmin et fil d'or. Le décor est formé par l'inscription cursive elle-même de facture parfaitement orientale (fin XVI<sup>e</sup> siècle ?). La recherche esthétique s'effectue à la fois par le moyen du graphisme des lettres et leur agencement dans les lignes.



Fig. 4 - Détail de la Fig. 3 -  
La différence fondamentale qui distingue cette écriture cursive (naskhi) de l'écriture anguleuse (coufique) visible sur la Fig. 1 (bandeau épigraphique au sommet) réside dans le fait que la première associe des lettres souples en une sorte de ligne ondoyante ininterrompue, tandis que la seconde cherche à maintenir avant tout l'aspect statique de ses lettres anguleuses.

Nous prions l'auteur de bien vouloir excuser la qualité des photographies dont la reproduction n'a pas produit l'effet espéré.

- 7 - Sur les tombes islamiques et leur décor, cf. M. EL HABIB, Stèles funéraires kairouanaises du IIIe/IXe au milieu du Ve/XIe siècles (Etude typologique et esthétique), dans *Revue des Etudes Islamiques*, Paris, Geuthner, fasc. II, 1975 (sous presse).
- 8 - Cf. à ce sujet, Histoire du Maroc, ouvrage collectif, Paris, Hatier, 1967; cf. également la récente publication de D.F. EICKELMAN, Moroccan Islam, U.S.A., University of Texas Press, 1976, p. 19 et s.
- 9 - Cf. à ce sujet, J. JOMIER et A.J. WENSINCK, art. S.V. dans *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Leyde, Maisonneuve et Larose, et E.J. Brill, 1974, t. IV, p. 333, 2e colonne.
- 10 - Cf. à ce sujet T. BURCKHARDT, Art of Islam, language and meaning, World of Islam Festival Trust, 1976, p. 4.
- 11 - Les deux autres marques distinctives du califat étant : la frappe des monnaies (Sikka) et la khutba ou prône du vendredi tenu dans les mosquées cathédrales, en mémoire des temps où les premiers califes dirigeaient eux-mêmes la prière en la terminant par des invocations à la gloire du Prophète et de ses successeurs. La mention du souverain devint ainsi l'affirmation du pouvoir politique.
- 12 - Sur le tirāz d'une manière générale, cf. M. EL HABIB, Note sur un tirāz, dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1973, p. 299-302.
- 13 - Cf. J. SAUVAGET, Introduction à l'Histoire de l'Orient musulman, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1961.
- 14 - Cf. Idem, p. 57
- 15 - Dimensions 2,150 m. X 1,600 m.
- 16 - Sur la ville de Fès vers cette époque, cf. L. L'AFRICAIN, Description de l'Afrique, 2. Vol., trad. Epaulard, Paris, Maisonneuve, 1956, pp. 182-205.
- 17 - Située dans le Tadla, plaine du Maroc occidental. Sur cette ville, cf. D.F. EICKELMAN, Moroccan Islam, Tradition and Society in a Pilgrimage Center, U.S.A., University of Texas Press, 1976, passim; Cf. également G. DRAGUE, Esquisse d'Histoire Religieuse du Maroc, dans *Cahiers de l'Afrique et de l'Asie*, II, Paris, J. Peyronnet et Cie, s.d.
- 18 - Cf. à ce sujet notamment, Histoire du Maroc..., op. cit., p. 199.
- 19 - Du nom de son fondateur Sayyidī (Sidi) Muḥammad al-Sharqāwī (M. vers 1600) descendant du célèbre calife et compagnon du Prophète : 'Umar (Omar) b. al-Khattāb (m. en 644 ap. J.C.). Sur ce personnage cf. D.F. EICKELMAN, op. cit., passim; G. DRAGUE, op. cit., p. 75.
- 20 - En arabe, proprement : angle, et de là, selon R. DOZY (Supplément aux dictionnaires arabes, 2 vol., Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1967, 3e éd. s.v.) : cellule, oratoire ; demeure d'un homme pieux ; chapelle, petite mosquée. Par ailleurs, le mot : zāwiya a acquis un sens plus général au Maghreb où il désigne un édifice ou un groupe d'édifices, destiné au culte.

Une excellente description de Zāwiya maghrébine qui pourrait servir d'exemple, nous a été laissée par DAUMAS et FABAR (La Grande Kabylie, Paris, 1847) citée par R. DOZY, ibid. : "Toute zaouïa se compose d'une mosquée, d'un dôme (koubba) qui couvre le tombeau du marabout dont elle porte le nom, d'un local où on ne lit que le koran, d'un second réservé à l'étude des sciences, d'un troisième servant d'école primaire pour les enfants, d'une habitation destinée aux élèves et aux tolbas (étudiants) qui viennent faire ou perfectionner leurs études ; enfin d'une autre habitation où l'on reçoit les mendiants et les voyageurs ; quelquefois encore d'un cimetière destiné aux personnes pieuses qui auraient sollicité la faveur de reposer près du marabout. La Zaouïa est tout ensemble une université religieuse et une auberge gratuite : sous ces deux points de vue, elle offre avec le monastère du Moyen-Age, une multitude d'analogies".

- 21 - A. MIQUEL, op. cit., p. 8.
- 22 - Cf. à ce sujet, H. TERRASSE, Histoire du Maroc, 2 vol., Casablanca, Ed. Atlantides, 1950, et notamment p. 159 et ss. et passim. Cf. également G. WIET, op. cit.
- 23 - Dimensions : 1,520 m. X 0,920 m. Don Joseph Soustiel 1945.
- 24 - Cf. à ce sujet G. ZAYDAN, Histoire de la Civilisation islamique, 5 vol. (en arabe), édition annotée par H. Monès, sans date ni lieu d'éditions, t. III, p. 90 et ss.
- 25 - Sur cette question, cf. G. WIET, Les Puissances musulmanes, dans *L'Encyclopédie de la Pléiade, Histoire Universelle*, t. III, Paris, Gallimard, 1967, p. 1174 et s., et 1202 et s.

#### Summary

Among the considerable branches of Islamic material production, the art of textile holds a very important place. Nevertheless, it seems that no work had been undertaken about covering tombs.

This paper intends to furnish historical and aesthetical indications on this kind of production, on demonstrating its interest for textile specialists. Enquiries had been realised in the same time from the documents themselves and both on modern works and contemporary Arabic texts, which interest is often determinative to place objects in their real social and historical context.



SPANISH-MOSLEM TEXTILE

By Cristina Partearroyo  
 Instituto Valencia de Don Juan  
 Madrid - 1977

The textile we are studying here is composed of a central panel of 4'30 m. long and 0'38 m. wide, and two pieces joined to this panel measuring 4'30 m. by 1'14 m. (Fig. 1).

The central strip or panel has only one decorated face (1) of white, yellow, red and green over dark blue (Fig. 2). Technically speaking, the background is satin (2) whilst the decoration is a long piece of taffeta (3). This technique is the same as that used in the Spanish-Moslem textiles in the Instituto Valencia de Don Juan.

The decoration is divided into nine symmetrically arranged strips on either side of the main panel which consists of a design of lobe shaped rhombs composed of non-symmetrical leaves and pointed pod shapes (4), and at joints there are young vegetable shoots over a series of interlacery, arabesques and two inscribed medallions, the biggest ones signifying "God is the only vanquisher". The smallest could be the mark of the Royal Granada weavers, according to Bermúdez..

Another very narrow strip follows the main panel, having a simple geometrical decoration which is very typical of Granada work (5), after this is another strip containing Kufic inscriptions "Prosperity to God", and another with the same geometrical decoration and finally a border of small merlons and small trefoiled leaves.

A fragment of this same textile, or very similar, is kept in the Musée Historique des Tissus in Lyon, classified by Cox in his book "Soieries d'Art" as a death shroud of Spanish-Moorish origin of the fourteenth century. Miquel y Badía also catalogues it in the same way but slightly earlier, perhaps the latter thirteenth or early fourteenth century. According to Felipa Niño, this textile would be fourteenth or fifteenth century Granada.

The two pieces of large curtains joined to the central panel are identical and perhaps belong to the same piece using the same technique, although rather thicker thread is used. The background is scarlet forming an irregular satin and the decoration is predominantly yellow combined with dark blue, white and green. This is comprised of six ornamental motifs, containing interlacery and arabesques in a framework of constantly repeated inscribed medallions "Praise to the Unique God". These medallions are yellow. Yellow is also the colour of a series of rectangular and square shaped panels decorated with palmettes and spiralling and simple interlacery. Here the yellow silk replaces the gold so frequently used in Arabic and Moorish textiles (6).

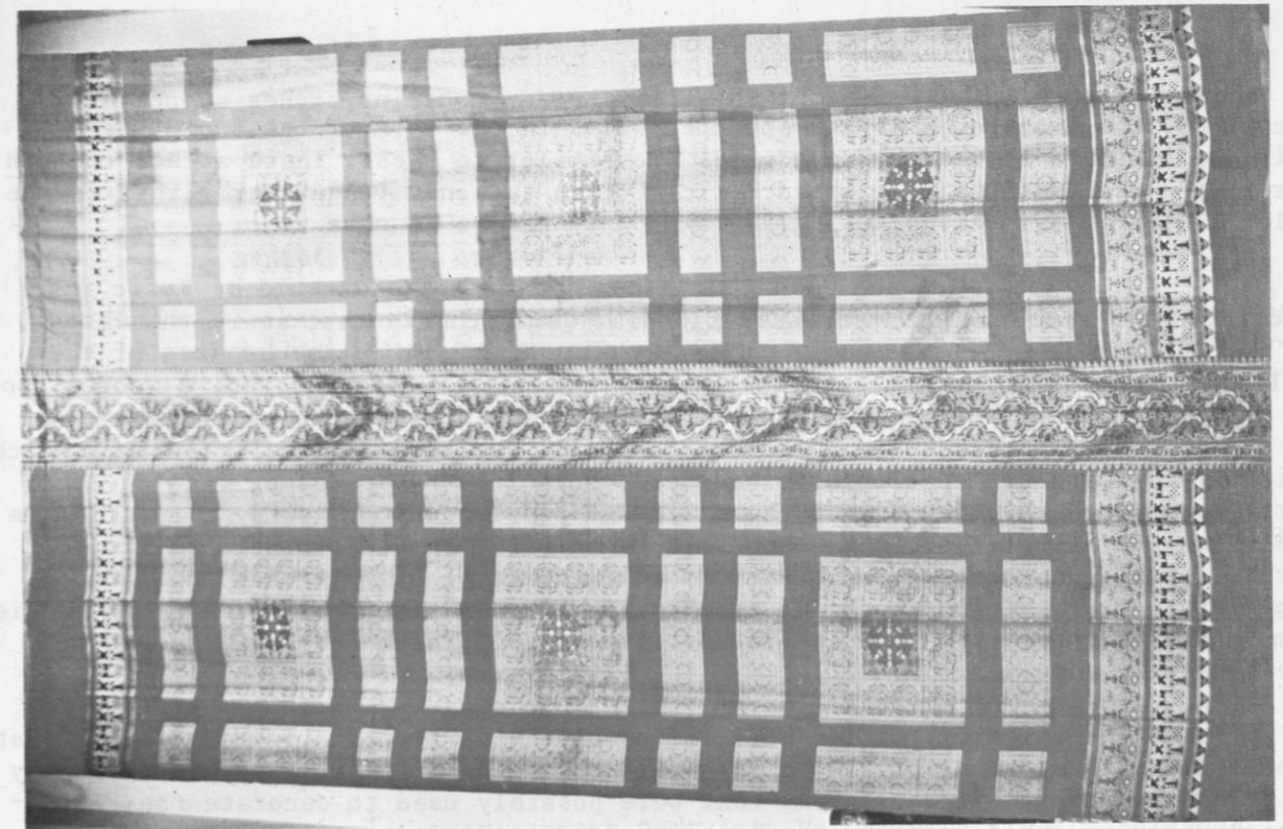


Fig. 1 - Spanish-Moslem Textile

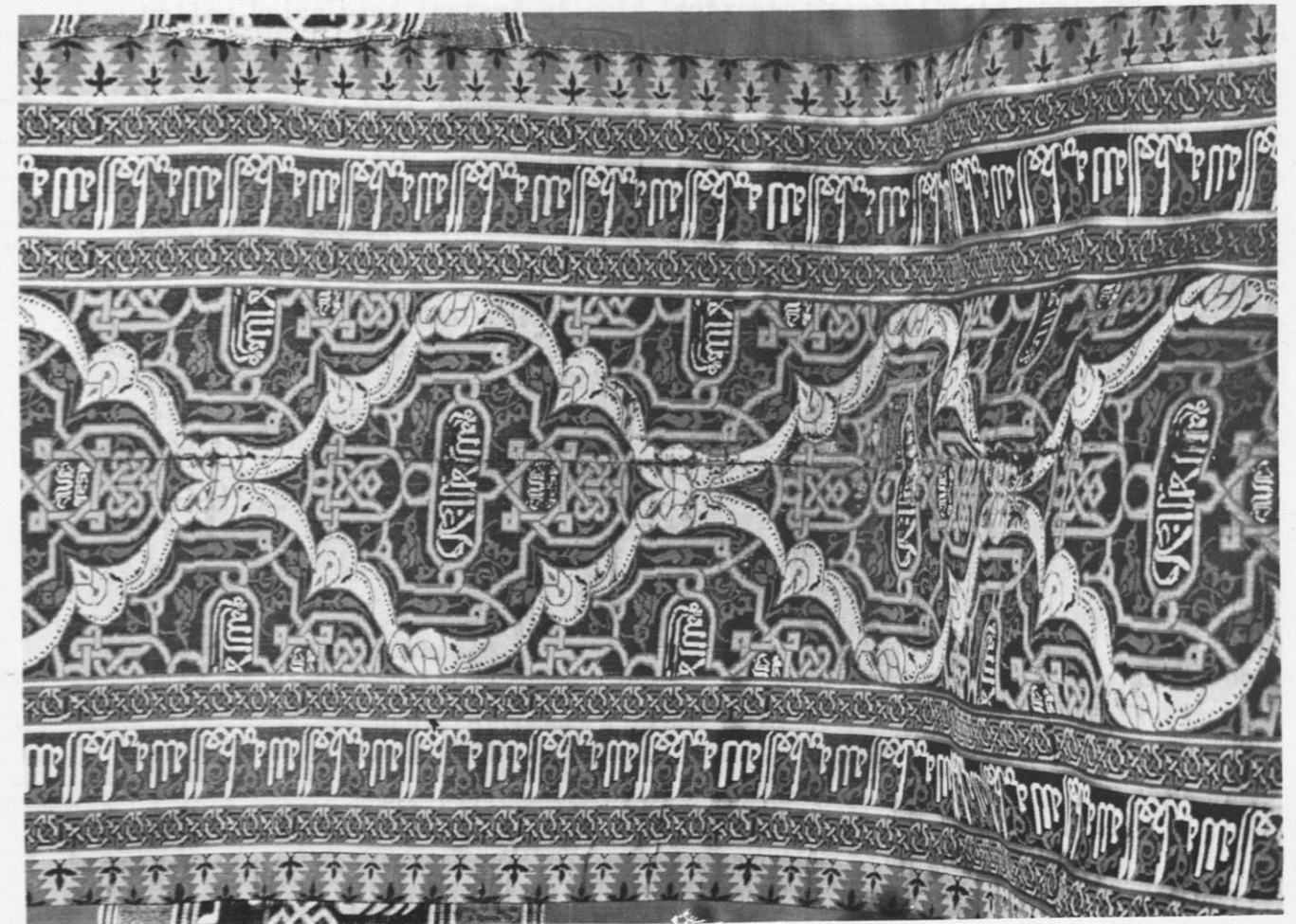


Fig. 2 - Central strip or panel

The decorative band of the upper border contains arches supported on columns, the arabesques of the stuccoed walls in the room of the Two Sisters in the Alhambra Palace in Granada (7) are similar to these. These arches contain repeated inscriptions in knotted Kufic "God is the only vanquisher", this is the lemma of the Nasrid kings.

The motifs on the ends of the textile or curtain could be Kufic inscriptions terminating in stylized flowers. Garín thinks that it is the letter "Sin" in arabic. The same motif appears on the Spanish-Moorish bronzes of the Instituto Valencia de Don Juan which were probably used to decorate a wooden door.

The Cooper-Hewitt Museum of Design in New York has a silk curtain which is very similar to the one described here, both from the point of view of decoration as well as of colour of the strip and panels, which Mrs May classifies as Spanish-Moorish of about the fourteenth century (9). Miquel y Badía thinks that this textile in the New York Museum is an interesting example made in Granada perhaps during the last years of the Nasrid reign. Although Kühnel and Mrs Mackie maintain that this kind of textile was also made in Fez in the seventeenth and eighteenth centuries.

The inventory of the possessions belonging to the King Martin the first of Aragón listed among others, several silk curtains of this type, predominantly in red with Moorish inscriptions that were possibly used to decorate the ceremonial rooms or other rooms in the Arabic Palace in Zaragoza, as it appears that when King Martin and his wife María de Luna were crowned, several silk and gold tapestries and curtains were hung (10).

Miss Felipa Niño, on looking closely at the two large pieces on either side of the central panel or strip of curtain, thought that they were made in Granada or Morocco in the fifteenth or sixteenth century. As an example we can quote the textile used for Saint Catherine's dress, work of the Spanish artist Fernando Yanez de la Almedina, Leonardo da Vinci's pupil; is interesting to note the arabesque origin of the surname, as only the Moorish people could keep Moorish things in their houses. This picture was made in the first third of the sixteenth century, which is kept in the Prado Museum. In the following years there were still in Granada some weavers of veils, turbans and curtains whose manufacture was forbidden in 1567. They were also made to decorate the Alhambra, they would be hung in the high rooms, where the kings used to stay in winter, in order to cover the cold walls; because only around the doors and windows are stucco embellishment. We keep traces of this; Bermúdez found in the bedhead of the Two Sisters' bedroom some nails with thin silk thread still attached. This demonstrates that over the wall a silk curtain was placed, that was torn away at the time of despoilment; on account of the height they did not pull out the nails (11).

Analysing this piece of textile in its entirety, we see that it is an example of Spanish-Moorish work, having the characteristics described by Cox pertaining to this kind of work. "... With regard to colours, red on yellow or yellow on red are mainly used, accompanied by dark blue, green and white silks. Religious inscriptions are often included in the architectural decorations, as well as some curved interlacy which at times are made with leaves, thereby completing the characteristic forms of Spanish-Moorish art".

According to Mrs. Shepherd this piece is of Granada, about fourteenth or fifteenth century.

#### NOTES

1. Face : right side of a cloth which shows the most perfect and beautiful aspect of its execution.
2. Satin : Smooth cloth of which binding points remain invisible among the adjacent floats of warp threads.
3. Taffeta : Woven silk cloth, characterised by the uniform passage of each of the weft threads over and under, alternatively, of all and each of the warp threads and viceversa. The visibility of the weft and its artistic effect are predominant on the large taffeta.
4. This motif is similar to that of a Kashan tile (Iran), thirteenth century in the Instituto Valencia de Don Juan.
5. There are similar decorations on the ceramic base in the Two Sisters' room of the Alhambra Palace in Granada, which belongs to the reign of Muhammad V, second half of the fourteenth century.
6. Miquel y Badía quotes a letter from Juan Mercader to King D. Fernando the first, written in Valencia on June 4, 1414, in which the fact of yellow being used instead of gold in Arabic decoration is confirmed. General History of Art, Volume VIII, Barcelona 1897, page 248.
7. May Lewis F. "Silk Textiles of Spain", New York 1957, fig. 97.
8. Garín Ortiz de Taranco, F. M<sup>a</sup>. "Letreros y Letroides" in A.E.A. Volume XLIV, page 276, Madrid 1971.
9. May Lewis F. Op. cit. fig. 111, 112, 113.
10. May Lewis F. Op. cit. pages 166 and 181.
11. Fernandez-Puertas, A. Cuadernos de la Alhambra n. 9, 51. Granada 1973.

#### BIBLIOGRAPHY

- Cox R. Les Soieries d'Art depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris 1914.
- Garín Ortiz de Taranco, F. M<sup>a</sup>. "Letretos y Letroides", Spanish Archive of Art. Volume XLIV, Madrid 1971.
- May Lewis, F. Silk Textiles of Spain, Eighth to Fifteenth Century. New York, 1957.
- Miquel y Badía, F. "Historia del Tejido, del Bordado y del Tapiz". in the General History of Art, Volume VIII, Barcelona 1897.

TISSU HISPANO-MAURESQUE

traduit par Madame CO VAN

Le tissu dont nous allons faire ici l'étude se compose d'un panneau central de 4,30 m de long sur 0,38 m de large, entouré de deux pièces mesurant respectivement 4,30 m de long sur 1,14 m de large (Fig. 1).

Le panneau ou bande centrale n'a qu'une face décorée (1), en blanc, jaune, rouge et vert sur bleu sombre (Fig. 2). Techniquement parlant, le fond est du satin (2) alors que la décoration est constituée d'un long morceau de taffetas (3). Cette technique est la même que celle utilisée dans les tissus hispano-mulsumans de l'Instituto Valencia de Don Juan.

La décoration se divise en neuf bandes disposées symétriquement de chaque côté du panneau principal qui consiste en un motif de losanges en forme de lobes composés de feuilles non symétriques et de gousses pointues (4) ; aux joints on remarque de jeunes pousses végétales sur une série d'entrelacs, des arabesques et deux médaillons à inscriptions sur le plus grand duquel on peut lire "Dieu est seul vainqueur". Le plus petit pourrait être la marque des tisserands royaux de Grenade, selon Bermúdez.

Une autre bande très étroite suit le panneau principal, elle n'a qu'une décoration géométrique toute simple, tout à fait typique des oeuvres de Grenade (5) ; la suivante est décorée d'inscriptions coufiques "Toute gloire à Dieu", puis vient une autre bande avec la même décoration géométrique et enfin la bordure avec des petits merlons et des petites feuilles de trèfle.

Un fragment de ce même tissu, ou d'un tissu tout à fait similaire, est conservé au Musée Historique des Tissus de Lyon, et catalogué par Cox dans son livre "Soieries d'Art" comme linceul mortuaire d'origine hispano-mauresque datant du 14<sup>ème</sup> siècle. Miquel y Badía lui prête la même origine, mais en le datant légèrement plus tôt, peut être fin du 13<sup>ème</sup> ou début du 14<sup>ème</sup> siècle. Selon Felipa Niño, ce tissu serait de Grenade, 14<sup>ème</sup> ou 15<sup>ème</sup> siècle.

Les deux grands panneaux latéraux de ce tissu sont identiques et appartiennent peut être à la même pièce, car ils emploient la même technique, bien que le fil utilisé soit plus gros. Le fond est écarlate et forme un satin irrégulier ; la décoration est à dominante jaune combinée avec du bleu sombre, du blanc et du vert. Elle comprend six motifs ornementaux, contenant des entrelacs et des arabesques dans un cadre formé de médaillons où se lit l'inscription répétée "Louange au Dieu Unique". Ces médaillons sont jaunes. Jaune également une série de panneaux rectangulaires et carrés décorés de palmettes, spirales et entrelacs simples. Ici la soie jaune remplace l'or si fréquemment utilisé dans les tissus arabes et mauresques (6).

La bande décorative du bord supérieur contient des arcades soutenues par des colonnes : les arabesques des murs enduits de stuc de la salle des Deux Soeurs du Palais de l'Alhambra de Grenade (7) sont semblables à celles-ci. Ces arcades contiennent des inscriptions répétées en coufique noué "Dieu

est seul vainqueur" qui est la devise des rois nasrides.

Aux extrémités du tissu ou du rideau, les motifs pourraient être des inscriptions coufiques se terminant en fleurs stylisées. Garín pense que c'est la lettre "Sin" (péché) en arabe. Le même motif apparaît sur les bronzes hispano-mauresques de l'Instituto Valencia de Don Juan qui étaient probablement utilisés pour décorer une porte en bois.

Le Cooper-Hewitt Museum of Design de New York possède un rideau de soie qui ressemble beaucoup à celui que nous décrivons, tant du point de vue décor que du point de vue couleur de la bande et des panneaux ; Mrs. May le catalogue comme hispano-mauresque du 14<sup>ème</sup> siècle environ (9). Miquel y Badía pense que le tissu du New York Museum est un exemple intéressant de tissu fait à Grenade, peut être durant les dernières années du règne Nasride. Cependant Kühnel et Ms. Mackie soutiennent que ce genre de tissu était également fabriqué à Fès aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles.

L'inventaire des biens appartenant au Roi Martin 1<sup>er</sup> d'Aragón énumérait, entre autres, plusieurs rideaux de soie de ce type, à dominante rouge avec inscriptions mauresques ; ces rideaux étaient peut être utilisés pour décorer les salles de cérémonie ou les autres pièces du Palais Arabe de Saragosse, car il semble que, lors du couronnement du Roi Martin et de sa femme María de Luna, plusieurs tapisseries et rideaux de soie et d'or furent suspendus (10).

En étudiant de près les deux grands panneaux latéraux du rideau, Miss Felipa Niño a estimé qu'ils avaient été fabriqués à Grenade ou au Maroc au 15<sup>ème</sup> ou au 16<sup>ème</sup> siècle. Comme exemple, nous pouvons citer le tissu utilisé pour la robe de Sainte Catherine, oeuvre de l'artiste espagnol Fernando Yañez de la Almedina, élève de Léonard de Vinci ; il est intéressant de noter l'origine arabe du nom de famille, car seuls les maures pouvaient garder des objets maures dans leurs maisons.

Ce tableau fut réalisé dans le premier tiers du 16<sup>ème</sup> siècle, il est conservé au Musée du Prado.

Dans les années qui suivirent il y eut encore à Grenade quelques tisserands de voiles, turbans et rideaux dont la fabrication fut interdite en 1567. Ils étaient également fabriqués pour décorer l'Alhambra ; on les suspendait dans les pièces hautes -dans lesquelles les rois se tenaient en hiver- afin de recouvrir les murs froids car seul le tour des portes et des fenêtres est embelli d'ornements de stuc. Nous en conservons des traces ; Bermúdez a trouvé dans le chevet de la chambre à coucher des Deux Soeurs des clous qui portaient encore du fil de soie fin. Cela prouve que, sur le mur, était placé un rideau de soie qui fut déchiré au moment de la destruction ; car, en raison de la hauteur, on n'enleva pas les clous (11).

En analysant à fond ce tissu, nous voyons qu'il s'agit d'un exemple de travail hispano-mauresque, qui possède les caractéristiques décrites par Cox comme appartenant à ce genre de travail. "... En ce qui concerne les couleurs, on utilise principalement des soies rouges sur jaune et jaunes sur rouge, accompagnées de bleu foncé, vert et blanc. Des inscriptions religieuses sont souvent incluses dans les décorations architecturales, ainsi que des entrelacs courbes qui sont parfois faits de feuilles,

ce qui complète les formes caractéristiques de l'art hispano-mauresque.

Selon Mrs. Shepherd, cette pièce serait de Grenade, vers le 14<sup>ème</sup> ou le 15<sup>ème</sup> siècle.

#### NOTES

1. Endroit : Face du tissu présentant l'aspect le plus séduisant et choisie pour sa présentation (Définition Vocabulaire Français CIETA).
2. Satin : Tissu dont les points de liage demeurent invisibles parmi les flottés de fils de chaîne adjacents (Extrait du Voc. Français du CIETA).
3. Taffetas : Tissu de soie exécuté d'après une armure dans laquelle les fils impairs et pairs alternent à chaque coup au-dessus et au-dessous de la trame (Ext. Voc. Français CIETA).  
La prédominance de la trame contribue à son effet artistique dans la partie taffetas.
4. Ce motif est similaire à celui d'un carreau de Kashan (Iran) du 13<sup>ème</sup> siècle conservé à l'Institut Valencia de Don Juan.
5. On retrouve des décorations similaires sur la partie inférieure en céramique dans la chambre des Deux Soeurs du Palais de l'Alhambra à Grenade qui appartient au règne de Muhammad V, seconde moitié du 14<sup>ème</sup> siècle.
6. Miquel y Badía cite une lettre de Juan Mercader au Roi D. Fernando Premier, écrite à Valence le 4 Juin 1414, lettre dans laquelle il est confirmé que la couleur jaune remplace l'or dans la décoration arabe. General History of Art, Volume VIII, Barcelone 1897, page 248.
7. May Lewis F. "Silk Textiles of Spain", New York 1957, fig. 97.

8. Garín Ortiz de Taranco, F. M<sup>a</sup>. "Letreros y Letroides", in A.E.A. Volume XLIV, page 276, Madrid 1971.
9. May Lewis F. Op. cit. fig. 111, 112, 113.
10. May Lewis F. Op. cit. pages 166 et 181.
11. Fernandez-Puertas, A. Cuadernos de la Alhambra n. 9, 51. Grenade 1973

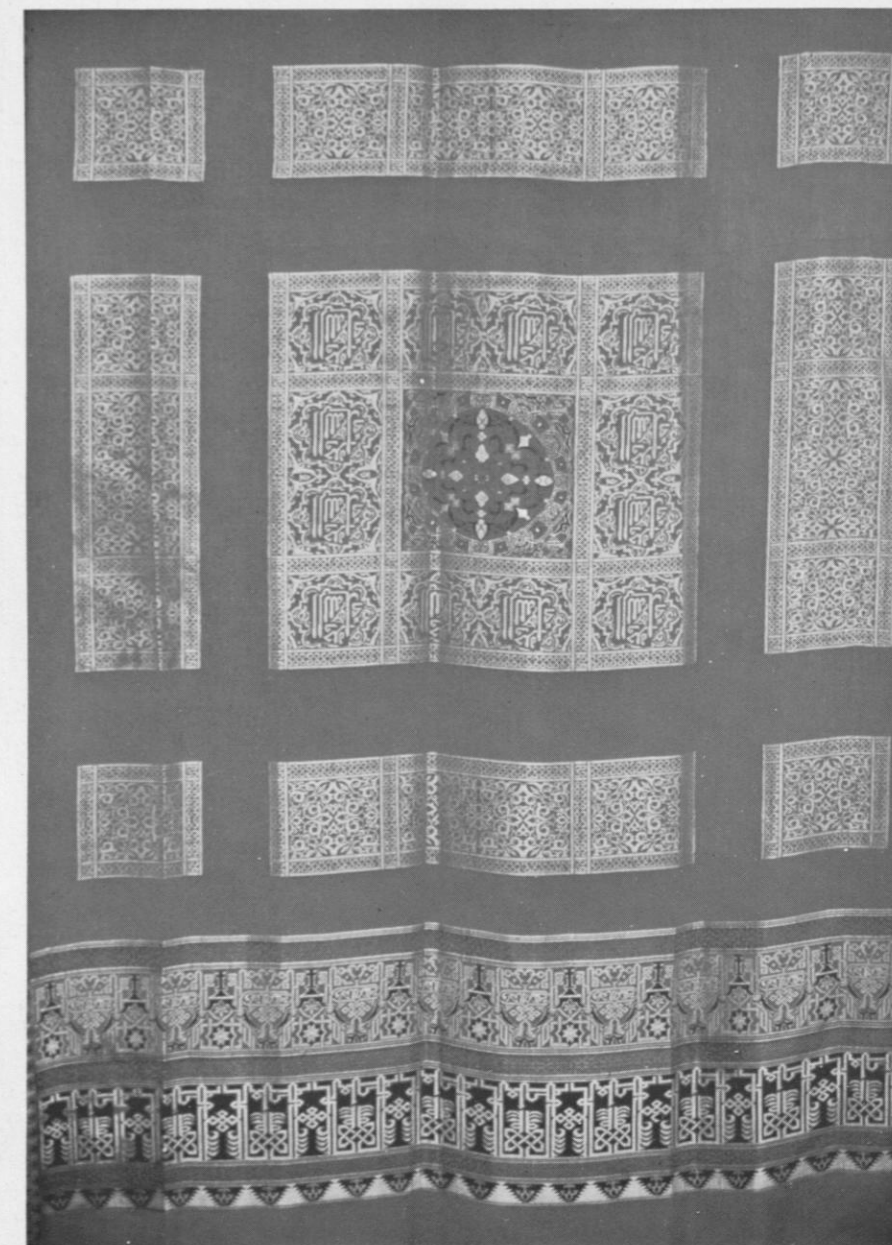


Fig. 3 - Spanish-Moslem Textile (detail)