N° 49 1979-1

BULLETIN DE LIAISON

DU

CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE DES TEXTILES ANCIENS

34, rue de la Charité — 69002 LYON

N° 49 1979 - 1

BULLETIN DE LIAISON
du
CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS

34, rue de la Charité
69002 - LYON

S O M M A I R E

Pages

INFORMATIONS

- Informations Générales / General Informations 5
- Informations Culturelles / Cultural Informations 6

CONSEIL DE DIRECTION et ASSEMBLEE GENERALE 1979

- Effectif du Centre 8
- Publications 9
- Sessions Techniques 9
- Situation financière - Cotisations 11
- Nouveau Conseil de Direction 12

QUESTIONS AUX SPECIALISTES / REQUESTS FOR INFORMATION 15

CONFERENCES DONNEES à L'ASSEMBLEE GENERALE 1979

- Some early 18th century needlework pictures in search of their origin
  par Jenny SCHNEIDER 18
- The Berch Collection Textiles
  par Elisabet STAVENOW-HIDEMARK 21
- Une serviette damassée aux armes de France et de Navarre conservée à la Conciergerie
  par Marguerite PRINET 25
- La collection de tapisseries du château de Bourdeilles
  par Madeleine JARRY 31
- Un métier à tisser primitif d'Extrême-Orient
  par Danïel de JONGHE et Marcel TAVERNIER 39
- Quelques problèmes techniques concernant une célèbre soierie façonnée polychrome Han (Lou-Lan)
  Ière partie par Krishna RIBOUD 51
- Exposé Technique LC.07 a + b
  IIe partie par Gabriel VIAL 59

Pages

- Icelandic loop-braided bands : Krílud Bönd
par Elsa E. GUDJÓNSSON 65

- Les collections de textiles des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Etat actuel et perspectives
par Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE 69

- Etude, Traitement de conservation et de restauration de l'Etendard Royal de Ceuta
par Socorro MANTILLA DE LOS RIOS Y ROJAS 73

- Knitted Caps
par K. G. PONTING 79

- Notes pour la clarification de quelques problèmes relatifs aux tissus de soie byzantins
par Laura d'ADAMO 82

ETUDE

- Le Cirsaka d'après les textes du XVIIIe siècle
par Anne-Marie WIEDERKEHR 90

INFORMATIONS

INFORMATIONS GENERALES / GENERAL INFORMATIONS

Cotisations / Subscriptions

L'appel annuel des cotisations sera adressé à tous les membres du CIETA avec le Bulletin de Liaison 1979 - II - n° 50 qui paraitra au mois d'octobre 1980.

The yearly subscription renewal form will be addressed to all our CIETA members along with the 1979 Bulletin de Liaison, n° 50, to be published in October 1980.

Bulletin de Liaison 1980 - I - n° 51

Cette publication paraitra en Décembre prochain dans la mesure où les derniers textes des conférences de Lyon seront parvenus à Madame King à Londres.
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 les adresser rapidement à Madame King.

This publication is to come out next December under the condition that copies of the last Lyon lectures should have reached Mrs King in London. Moreover we would be most grateful to anyone among our members willing to send Mrs King as quickly as possible any other article concerning various subjects to be enclosed in the same Bulletin.

INFORMATIONS CULTURELLES / CULTURAL INFORMATIONS

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- Ausstellung von Sammlerteppichen
  Freunde des Orientteppichs Basel
  Gewerbemuseum
  Spalenvorstatt 3. Basel. Suisse.
  April 19 to August 3, 1980.

- Mariano Fortuny (1871-1949)
  . Musée Historique des Tissus
  34 rue de la Charité. Lyon. France.
  du 18 Avril au 13 Juillet 1980.
  . Brighton Museum (à côté du Royal Pavillion) Brighton. Grande-Bretagne.
  une partie de l'exposition de Lyon complétée de pièces de collections anglaises.
  du 1er Octobre au 30 Novembre 1980.
  . Fashion Institute of Technology. New York. U.S.A.
  printemps 1981
  . The Art Institute of Chicago. Chicago. U.S.A.
  automne 1981

- Tapestry : Henry Moore and West Dean
  The role of the weaver as interpreter of an artist's design, explored in this exhibition of eight tapestries, woven at the West Dean Studio, from a series of drawings by Henri Moore.
  Victoria and Albert Museum. London. Great Britain.
  July 16 to August 25.

- Motifs hispano-mauresques dans les textiles et la céramique
  du XIIIe au XIXe siècle
  Fondation Abegg. Riggisberg. Berne. Suisse.
  du 4 Mai au 19 Octobre 1980.

- Hommage aux Donateurs
  Modes françaises du XVIIIe siècle à nos jours.
  Musée de la Mode et du Costume, Galliera. 10, avenue Pierre Ier de Serbie.
  Paris. France.
  à partir du 6 Juin 1980.

- Old Oriental Flatwoven rugs and embroidery
  Ferenc Nadasdy Museum
  Castle Sarvar - Hungary
  June 13 to December 31, 1980.

CONSEIL DE DIRECTION 1979

Le Conseil de Direction s'est réuni le 24 Septembre 1979 à LYON, France. 22 Membres du Conseil participaient aux séances de travail organisées par le Président du CIETA, Monsieur Donald KING. 31 Membres s'étaient fait représenter.

La matinée fut consacrée à la présentation puis à la discussion du rapport moral et financier, tandis que la séance de l'après-midi faisait l'objet d'une étude (1) sur le devenir du CIETA.

Les décisions prises par le Conseil de Direction furent soumises à l'approbation des Membres du CIETA présents à l'Assemblée Générale.

(1) Un certain nombre de propositions analysées au cours de cette étude seront rapportées par le Président KING dans le Bulletin de Liaison 1979 - II - n° 50.

ASSEMBLEE GENERALE 1979

La huitième Assemblée Générale du CIETA s'est tenue à la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon - Salle des Séances - à LYON, France, le 27 Septembre 1979. 94 Membres du CIETA représentant 21 nations y assistaient ; 41 Membres s'étaient fait représenter et une vingtaine de personnes invitées, parmi lesquelles une représentante de l'Allemagne de l'Est, assistaient également à cette réunion.

RAPPORT MORAL

Ce rapport concerne la période écoulée depuis la précédente Assemblée Générale qui s'est tenue à Londres le 26 Septembre 1977.

Effectif du Centre

Les effectifs comprennent les 72 dernières adhésions qui ont été ratifiées par le Conseil de Direction lors de sa séance du 24 Septembre 1979

République Fédérale d'Allemagne	8
Belgique	3
Canada	2
Danemark	2
Etats Unis d'Amérique	10
Finlande	1
France	15
Grande-Bretagne	8
Hongrie	1
Israël	2
Italie	9
Japon	1
Norvège	3
Pays-Bas	1
Suède	3
Suisse	2
Taïwan	1

Le nombre des Membres du CIETA s'élève à 364 personnes morales ou physiques représentant 35 nations.

. Personnes Morales (Musées ou Institutions)	79
. Personnes Physiques	225
. Membres Abonnés	51
. Membres Correspondants 6 et Honoraires 3	9

Ce chiffre marque une augmentation par rapport à l'Assemblée Générale de Londres -312 Membres- .

Nous avons eu le regret d'enregistrer la disparition de 2 de nos Membres et la radiation de 7 Membres par cessation de paiement depuis 1973, malgré les deux lettres de rappel que nous avons envoyées. A ce propos, nous voudrions exprimer notre reconnaissance à tous les Membres du CIETA qui ont réglé le retard de leurs cotisations, d'autant que le montant de cet arriéré a représenté pour certains une charge supplémentaire.

Nous avons appris avec peine la mort subite de Madame Veronika GERVERS du Royal Ontario Museum, Toronto, que la plupart d'entre vous ont connue. Elle est décédée au cours du mois de Juillet 1979, ainsi que la disparition de Monsieur Josef DUVERGER de Gent dont nous avons appris le décès les premiers jours du mois d'Août 1979.
Un hommage leur sera rendu dans le prochain Bulletin de Liaison 1979.

Publications

. Bulletins de Liaison

Depuis notre dernière Assemblée Générale, nous avons publié 2 Bulletins de Liaison 1977. I. N° 44, 1977. II. N° 45.

Le Bulletin de Liaison 1978 - I et II - N° 46-47 devait être remis aux participants de notre Assemblée Générale. Malheureusement la relecture de la bibliographie a nécessité plus de temps que nous le prévoyions et le bulletin ne sera prêt que dans le courant du mois d'octobre 1979.

Le Conseil de Direction a insisté sur la publication bi annuelle du Bulletin de Liaison. Madame KING remplira la fonction d'éditeur ; tous les articles ou les conférences des Membres du CIETA devront être envoyés au Victoria Albert Museum à Londres, à l'attention de Madame KING.

. Vocabulaires des Termes Techniques Textiles

Un certain nombre de vocabulaires épuisés ont fait l'objet d'un retirage. Nous avons actuellement disponibles à la vente des vocabulaires en langue française, anglaise et italienne.

. Notes Techniques et Tracés Techniques

Les notes techniques de Monsieur GUICHERD ont été traduites en langue anglaise. Leur tirage est prévu pour la fin de l'année.
Une réédition des notes techniques en langue française est également prévue dans le courant de l'année 1981.

Il convient cependant de noter que les tracés de ces notes, réalisés par Monsieur VIAL ont été édités ; ils sont disponibles à la vente.

. Répertoire des Membres

L'édition 1979 du Répertoire des Membres du CIETA est à la disposition des participants à l'Assemblée Générale.
Il sera envoyé, avec le prochain Bulletin de Liaison, aux Membres du CIETA absents aujourd'hui.
Nous remercions les Membres du CIETA de bien vouloir excuser les erreurs qui auraient pu se glisser dans l'édition de ce Répertoire.

Sessions Techniques

Le nombre des participants aux Sessions Techniques organisées par Monsieur VIAL s'accroît rapidement.
20 personnes participaient au cycle n° 1 de l'année 1979 et poursuivront le cycle n° 2 en 1980.
Les Sessions 1981-1982 sont déjà complètes ; il ne reste que quelques places pour les Sessions prévues en 1983-1984.

C'est pourquoi nous envisageons de doubler les Sessions et d'organiser deux cycles n° 1 en 1981 et deux cycles n° 2 en 1982. Ce qui nous permettra de ne pas dépasser le nombre de 15 participants à chaque session et d'éviter une trop longue attente aux Membres du CIETA désireux de suivre les Sessions Techniques.

COMPTE DE GESTION

PERIODE 1977 - 1978

CHARGES / EXPENSES		
- PUBLICATIONS (1)		78 888,07
- CONGRÈS		6 200,16
- DÉPLACEMENTS		1 670,90
- AFFRANCHISSEMENTS		10 883,80
- FRAIS DE BUREAU		3 336,57
- SESSIONS TECHNIQUES		4 598,52
- DOCUMENTATION		534,26
- PHOTOGRAPHIES		729,12
- ACHAT PIÈCE DE COLLECTION (MÉTIER À TISSER)		600,00
- FRAIS FINANCIERS		1 894,70
- IMPAYÉS À RECOUVRER		520,00
PRODUITS / INCOME		
- COTISATIONS 1978 (26 724,62)		
- COTISATIONS 1977 (27 612,37)		
- COTISATIONS 1973 À 1976 (31 523,24)	85 860,23	
- PUBLICATIONS	12 222,73	
- SESSIONS TECHNIQUES	243,50	
- VENTES ACTIONS SLIVARENTE ET PRODUITS FINANCIERS	11 119,20	
- RACHAT DEVISES	1 361,20	
RÉSULTAT PÉRIODE 1977 - 1978 EXCÉDENT		950,76
	110 806,86	110 806,86

(1) LES CHARGES PUBLICATIONS CONCERNENT LES RÈGLEMENTS DES BULLETINS N° 41 - 42 ANNÉE 1975 LES N° 43 - 44 ANNÉE 1976 ET LES N° 45 ET N° 46 ANNÉE 1977. LA CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE DE LYON A VERSÉ UNE SUBVENTION AU CIETA DE 50.000 F POUR L'ÉDITION DU BULLETIN N° 47 - 48 ANNÉE 1978.

RAPPORT FINANCIER

Les Comptes de gestion ci-joints appellent les réflexions suivantes :

Année 1977

Cette année là s'est marquée par un solde débiteur de FF. 5.278,37.

Nous avons eu des frais de publications très élevés 37.654,35 FF correspondants aux règlements des Bulletins de Liaison 41/42 - Année 1975 et 43/44 - Année 1976. Ces derniers Bulletins ayant été réglés en partie seulement.
Nous avons cependant, pu remarquer une forte rentrée des cotisations antérieures qui avaient été appelées en Juin 1977 :

Cotisations 72 à 76 à recouvrer ..... FF. 47.145,42
Cotisations 72 à 76 recouvrées ..... FF. 22.456,27

Il faut noter en outre un maintien du Dollar américain avec une moyenne de 4,75 F. et des commissions bancaires inchangées par rapport à 1976.

Année 1978

Notre situation paraît améliorée puisque nous présentons un solde créditeur de FF. 6.229,13.

Il faut noter une importante rentrée des cotisations antérieures :

Cotisations 72 à 76 à recouvrer ..... FF. 47.145,42
Cotisations 72 à 76 recouvrées (22.456,27 + 9.086,97)... FF. 31.543,24

et noter également une augmentation sensible des ventes de publications : vocabulaires, Bulletins de Liaison etc...
Il convient cependant de signaler la vente des Titres : Actions Slivarente qui a permis de solder le règlement des Bulletins 43 - 44, Année 1976 et de régler en totalité les Bulletins de Liaison 45 et 46 - Année 1977.

Pour finir, ajoutons que nos charges s'accroissent en raison de la baisse sensible du Dollar américain, (avec une moyenne de 4,50 F) et une augmentation des commissions bancaires.

Le Conseil de Direction a approuvé les comptes de gestion des exercices 1977 et 1978. Toutefois devant l'accroissement des charges dues à la baisse du dollar américain et l'augmentation des commissions bancaires, il a été décidé de demander le réglement des cotisations annuelles en Francs Français nets de tout frais bancaire.

Cotisations payables au 1er Janvier 1980

- Personnes Morales (Musées ou Institutions) FF 270
- Personnes Physiques FF 135
- Membres Abonnés FF 100

NOUVEAU CONSEIL DE DIRECTION

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

Parmi les Membres démissionnaires, il y a lieu de citer

- Madame Carmela SIMONS (Israël) remplacée par THE L.A. MAYER MEMORIAL MUSEUM
- Monsieur Pierre VERLET (France) qui devient Membre d'Honneur

Ont été nommés

- Monsieur John E. VOLLMER pour remplacer Madame Veronika GERVERS (Canada) malheureusement disparue
- Madame Inger ESTHAM représentant la Suède.

Statutairement élu pour 4 ans par l'Assemblée Générale le nouveau Conseil de Direction est constitué des 53 Membres ci-après :

REPUBLIQUE FEDERALE ALLEMANDE	M. Fritz VOLBACH Melle Dr. Ruth GRÖNWOLDT Mme Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN Mme Dr. L. von WILCKENS
REPUBLIQUE ARGENTINE	M. Charles TRESCA
AUSTRALIE	NATIONAL GALLERY OF VICTORIA
AUTRICHE	Mme Dora HEINZ
BELGIQUE	MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE (Mme J. LAFONTAINE-DOSOGNE)
BRESIL	M. Almir PAREDES CUNHA
CANADA	M. John E. VOLLMER
DANEMARK	M. Georg GARDE
EGYPTE	M. Mirrit Boutros GHALI
ESPAGNE	M. Francisco TORRELLA-NIUBO Melle Felipa NINO Y MAS Melle Pilar TOMAS
ETATS-UNIS	METROPOLITAN MUSEUM OF ART Mme Eleanor B. SACHS M. Larry SALMON Mme Dorothy SHEPHERD M. Milton SONDAY

FINLANDE	Mme Riitta PYLKKÄNEN
FRANCE	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 (Membre d'Honneur) M. François VERZIER
GRANDE-BRETAGNE	M. Donald KING Mme Donald KING M. John BECKWITH
GRECE	MUSEE BENAKI
HONGRIE	M. Walter Georg ENDREI
INDE	NATIONAL MUSEUM Mme Krishna RIBOUD
ISLANDE	Mme Elsa E. GUDJONSSON
ISRAEL	THE L.A. MAYER MEMORIAL MUSEUM
ITALIE	Mme Colette DUFOUR-BOZZO
JAPON	M. Tomoyuki YAMANOBE
MEXIQUE	Mme Irmgard W. JOHNSON
NORVEGE	Mme Marta HOFFMANN
PAYS-BAS	M. C. BURGERS Mme de JONG Melle J.E. LEENE
POLOGNE	MUSEE NATIONAL DE CRACOVIE
PORTUGAL	Melle Marie José de MENDONCA Melle Manuella MARTIN do PILAR
ROUMANIE	MUSEE D'ART DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE
SUEDE	Mme Agnes GEIJER Mme Inger ESTHAM
SUISSE	M. Alfred BÜHLER Mme Mechtild FLURY-LEMBERG Melle Dr. Jenny SCHNEIDER
YOUGOSLAVIE	MUSEE DES ARTS DECORATIFS (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 Sigrid MULLER-CHRISTENSEN (République Fédérale Allemande)
Mme Krishna RIBOUD (Inde)
M. Larry SALMON (Etats-Unis)
M. Francisco TORELLA-NIUBO (Espagne)
M. Jean-Michel TUCHSCHERER (France)
M. François VERZIER (France)
M. Fritz VOLBACH (République Fédérale Allemande)

Secrétaire Général Technique : M. Gabriel VIAL
Secrétaire Générale Administrative : Melle Marie-Dominique FRIEH

Les Conférences limitées au nombre de 25 se sont poursuivies les 25 et 26 Septembre.

A l'occasion du vingt cinquième anniversaire du CIETA, un concert a été offert aux participants le Mercredi 26 Septembre, au Musée Historique des Tissus de Lyon, avec Madame Anne CHAPELIN-DUBAR au clavecin et Madame Loïs BELTON à la flûte baroque. Un dîner organisé au Musée clôturait cette soirée.

La journée du 27 Septembre a été consacrée à un voyage dans les environs de Lyon avec une visite de l'Eglise de St Rambert sur Loire (XIe siècle) et du prieuré qui abrite actuellement un Musée. Nous tenons à remercier la Municipalité et les responsables du Musée de St Rambert qui nous ont notamment fait découvrir la Chasuble dite de St Rambert sur Loire ; cette chasuble figure dans le groupe des plus anciens et des plus précieux vêtements liturgiques français qui nous soient parvenus. L'après-midi fut réservée à la visite de 2 fabriques de soieries à Saint Etienne.

QUESTIONS AUX SPECIALISTES

Cette rubrique nous a été suggérée par plusieurs membres du C.I.E.T.A. et nous pensons qu'elle aurait l'avantage de renseigner certains adhérents en difficulté, tout en renforçant les liens qui les unissent et en rendant le Bulletin de liaison encore plus attrayant.

Nous présentons donc aujourd'hui à nos lecteurs les deux photographies ci-dessous qui concernent des broderies au point passé empiétant faites sur taffetas de soie. Ce taffetas est seulement visible dans la partie du décor qui représente le ciel nuageux. La broderie couvre donc entièrement le tableau d'une véritable peinture à l'aiguille d'une teinte camaïeu de marron clair.

Ces deux tableaux ont été achetés en 1922 chez un antiquaire de Moscou mais on n'en connaît ni le thème, ni la source d'inspiration.

On suppose que le travail est du 19ème siècle et qu'il pourrait avoir été inspiré par des gravures plus anciennes : peut-être du 17ème siècle.

Quelqu'un pourra-t-il nous dire ce que représentent ces broderies et de quelles anciennes gravures elles pourraient être la reproduction ?

REQUESTS FOR INFORMATION

Several members of C.I.E.T.A. have suggested that a section in which members can submit particular problems to the attention of their colleagues would be an attractive addition to the Bulletin and a useful forum for the exchange of specialised information.

With this in mind, we submit to our readers these two illustrations of embroideries in long and short stitches on silk taffeta. The latter is visible only in the parts of the design which represent a cloudy sky. The embroidery covers the whole of the rest of the surface, forming a true needle-picture in a variety of shades of pale chestnut.

These two pictures, in a private collection, were purchased in 1977 from a Moscow antique-dealer, but we know neither the subject nor the source of inspiration.

The work appears to date from the 19th century and was perhaps based on engravings of earlier date, possibly 17th century.

Can any member tell us the subject of these embroideries and identify the engravings on which they are based ?

Fig. 1

Fig. 2

Left : The Rape of Europa - Right : Cephalus and Pocris
Musée National Suisse - Droits de reproduction réservés.

SOME EARLY 18TH CENTURY NEEDLEWORK PICTURES IN SEARCH OF THEIR ORIGIN

par Jenny SCHNEIDER

The Swiss National Museum in Zurich has recently been presented with a room from a late 17th century house in Zurich. The furniture includes five wool-embroidered hangings, each measuring c. 280 x 140 cm. Scene from Ovid's Metamorphoses are surrounded by heavy flower-shaped foliage. Unfortunately the search for the engravings in which these panels originate has been without result. Only the panel with Andromeda shows a slight relationship with a print by Hendrick Goltzius (Haarlem 1558-1617). The original prints for the other four scenes cannot be found : the Rape of Europa, Cephalus and Procris, Mercury and Argus, Vertumnus and Pomona. Two more panels of the same series are in a private collection in Switzerland : Meleager and Atalanta, Orpheus and the animals.

The bright coloured foliage is a petit point embroidery and shows motives known from the bizarre silks from the early years of the 18th century. The Swiss National Museum would be very grateful for any further information, especially from those museums or collections where similar pieces might be found.

Andromeda
Musée National Suisse
Droits de reproduction réservés

Résumé

Les panneaux de broderie de laine remis au musée national à titre de don et représentés ici, datent de 1700 environ et proviennent d'une maison zurichoise. A notre regret, nous n'avons pas été en mesure de trouver les dessins ou gravures qui ont servi de modèle à ces représentations mythologiques. L'auteur pourrait en être Hendrick Goltzius, dont la gravure avec Andromède montre certaines similitudes. Nos recherches, orientées vers un maître probablement hollandais qui aurait créé des illustrations d'Ovide pouvant être considérées comme les véritables modèles, sont malheureusement restées sans succès jusqu'ici. Aussi vous serais-je très reconnaissante s'il vous était possible de m'aider dans mes investigations.

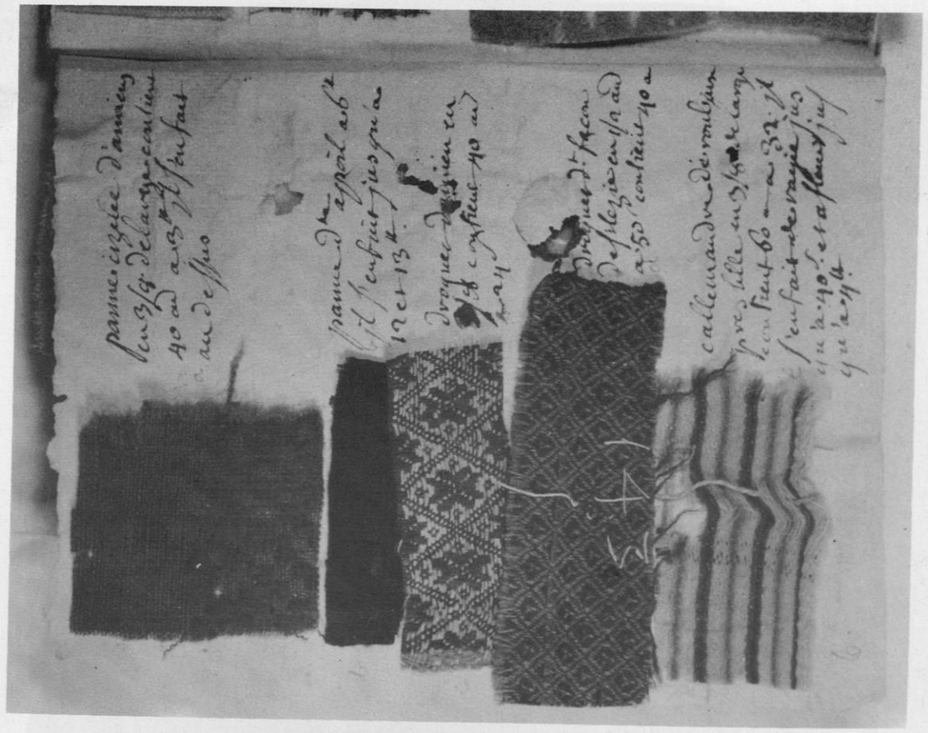


Fig 2 - A page from a French sample book, containing wollens and half-wollens. From top to bottom : "panne ciselée d'Amiens", "panne dite à poil", "droguet d'Amiens", "droguet dit façon de Silezie" and "callemandre de Roubaix près Lille". Mid 18th Century. The Berch Collection, Nordiska museet, Stockholm.

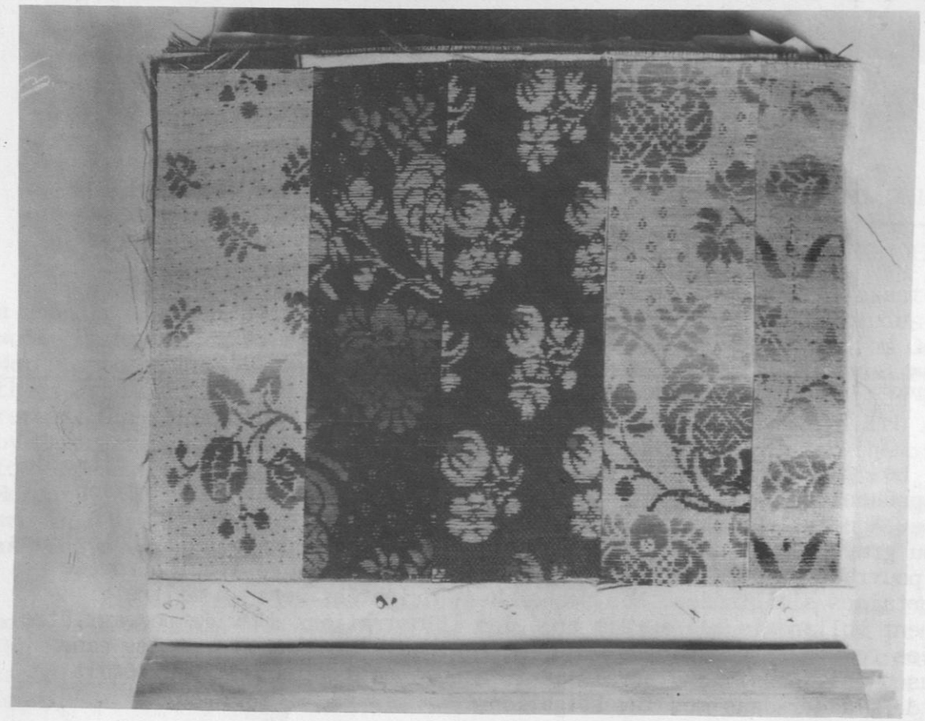


Fig 1 - Glazed patterned worsteds, called "Shaded Brilliants". The design is composed of a separate warp floating over and under a tabby ground weave. England, mid 18th Century. The Berch Collection, Nordiska museet, Stockholm.

THE BERCH COLLECTION TEXTILES

par Elisabet STAVENOW-HIDEMARK

The Berch Collection was created by Anders Berch, who was the first holder of the professorship in economics at Uppsala University 1741-1770. His professorship was one of the first of its kind in Europe. Swedish political policy during the mid 18th century was dominated by the idea of mercantilism. The aim was that the country should be self-sufficient in the highest degree possible, that agriculture, mining and industry should prosper and that foreign trade should be balanced in such a way that the value of exports exceeded that of imports. The professorship in economics was created to benefit and promote Swedish commercial and industrial life. In that respect, Berch's famous collection was appropriate material for studies.

The collection was given to the Nordiska museet in 1876 by the University of Uppsala. It now consists of about 3 300 items, but originally it was certainly larger. The main part of it consists of textiles, numbering more than 1 700 samples ; most of them are woven, but a few are knitted or bobbinlace. The samples were manufactured in England, France, Portugal, Russia, Denmark, Sweden, China and India. In order to illustrate the whole process of manufacture from the raw material to the readymade product, he even collected samples of wool, flax, silk and hemp of different kinds and in different stages of fabrication. The textiles, however, formed only a part of his collection. Agricultural models, samples of wood, stones, pigments, metals, ceramics, glass, paper, playing cards, teas and even designs for printed textiles are included. His collection was supposed to be one of the things worth seeing in Uppsala. I would like to remind you that this was the time when the famous Linnaeus was visited in Uppsala by scientists from all over the world. Berch's lecture manuscripts - still kept in Uppsala University Library - deal with economic theories, organisation of manufacture, hallmarking of material, etc.. Manufacture, trade, mining and agriculture are his main spheres of interest. The collection and the manuscripts complement each other and are both of his educational program.
This is the background to the collection of samples. These are often very small, mounted in books with annotations or wrapped in paper with a written text. For most of the samples, we know the name of the material and the country of origin ; we often know the width and length of a piece, and the price, but very rarely the name of the manufacturer. Very few samples are dated, but they were all made within a 30 year period, i.e. 1741-1772.

For many years the staff of the Nordiska Museum and other specialists have been working on the analyses of these samples. The late Dr Anna-Maja Nylén did the main part of the work. I took over the responsibility in 1976. We hope to issue a large catalogue entirely in colour in 1981 or 1982. Ulla Cyrus-Zetterström, an expert on weaving techniques, has studied

every sample and made very clear verbal analyses. When needed she has also made diagrams of the bindings. Natalie Rothstein of the Victoria & Albert Museum has gone through all the samples and corrected our English translation. Information about size, number of threads per cm, twisting, presence or absence of selvage and measurements of repeat when possible to make, are given in tabular form. One chapter about Anders Berch, by professor Gösta Berg, one chapter about the textile collection by me and one about the main different bindings by Ulla Cyrus-Zetterström will form an introductory section. Footnotes and an index will complete the publication. Most of the samples are made of wool ; many of them are worsted. One book contains highly glazed worsteds called floretts, brilliants, satins, grogrinettes, camblets, calamancoes and moreens. One recognizes samples similar to those in the Kelly books of the Victoria and Albert Museum and to those in the Castle Museum in Norwich and in the Winterthur Museum, Delaware. There are many different sorts of cloth, mainly English, Danish and Swedish. Another book contains 58 samples of French woollens and half-woollens, all with useful information. One sample of cloth is said to have been manufactured at the famous factory of Van Robais of Abbeville.

There are a number of English silks, mainly in one colour, and some French silks with small figured patterns made for gentlemen's suits. Most of the silks were woven in Swedish factories. We also find samples of Chinese silks and Indian cottons brought to Sweden by the vessels of the Swedish Eastindian Company. We find pieces of hemp but no linen tabbies, linen damasks or linen diapers, though they might have been included.

This collection is of course inferior to the famous Richelieu Collection in Bibliothèque Nationale in Paris. But so far I have not come across a collection from this period with such a number of samples of so many different qualities, manufactured in so many different countries and giving a survey of a great part of the fabrics made at that time. If anyone of you knows an equivalent collection I would be most grateful to know. Of course I am acquainted with Mrs Florence Montgomery's work. I know of the John Halker sample book in Musée des Arts décoratifs in Paris and the Maurepas papers in Winterthur. My colleagues or I have studied the Kelly books in the Victoria & Albert Museum and the sample books in the Castle Museum in Norwich and in Winterthur.

It is our hope that this collection, when published, will be useful for the identification of old fabrics and for the understanding of textile terms found in old inventories. The international character may give to the collection an interest far beyond the borders of Sweden.

Fig 4
Swedish brocaded silk, manufactured in 1768 by Abraham Ekstedt, Stockholm. It was made from silk from Swedish mulberry plantations, grown under the supervision of the queen. The silk has a brocaded pattern of chenill, silk, gold metal thread, silver strip and silver frost on a damask ground. The Berch Collection, Nordiska museet, Stockholm.

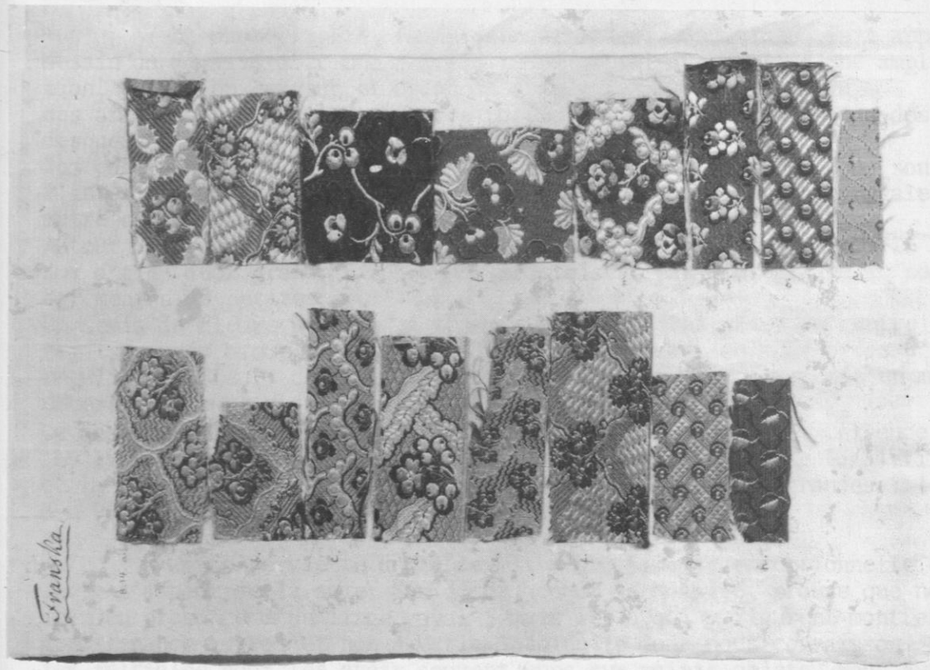


Fig 3
Samples of figured silks obviously meant for gentlemen's suits. The word "Franska" is Swedish and means French. The fabrics have two warps and three wefts. One warp is for the background structure, the other forms a pattern of floats in the background weave. The three wefts alternate floating on the right side to form a pattern. The Berch Collection, Nordiska museet, Stockholm.

Résumé

LES TEXTILES DE LA COLLECTION D'ECHANTILLONS DE A. BERCH

La collection fut créée par Anders Berch (1711-1774), le premier titulaire de la chaire d'Economie à l'Université d'Upsal, fondée en 1741. La majeure partie de cette collection se trouve maintenant au Musée Nordique (Nordiska Museet) à Stockholm. Elle compte plus de 1 700 échantillons textiles ; la plupart sont tissés, un petit nombre sont tricotés et d'autres sont des dentelles au fuseau. La plupart des échantillons sont pourvus d'indications concernant leur appellation et leur provenance. La largeur ainsi que la longueur et le prix de la pièce sont souvent mentionnés. Un petit nombre seulement sont datés, mais ils furent tous recueillis entre 1741 et 1772. La plupart sont des tissus de laine ou de soie, mais certains sont de fil, de chanvre ou de coton. Ils furent fabriqués en Angleterre, France, Portugal, Russie, Danemark, Suède, Inde et Chine. La collection comporte aussi de la laine, du lin et de la soie dans leurs différents stades de traitement, depuis les matières premières jusqu'aux produits finis. Les échantillons textiles ont été analysés et seront publiés sous forme de catalogue avec illustrations en couleur accompagnées d'un texte en suédois et en anglais.
L'ensemble de la collection était conçu comme matériel d'instruction en Economie. L'enseignement avait pour but d'encourager l'économie suédoise. Les manuscrits du professeur Berch -conservés à Upsal- traitent des théories économiques de l'organisation du travail, de l'agriculture, de l'industrie minière, du commerce et de l'industrie. Outre les échantillons illustrant l'industrie textile, la collection contient des échantillons de bois, de pierres, de minéraux, de matières colorantes, de papiers, de thé, et même des cartes à jouer et des dessins pour les étoffes imprimées.

UNE SERVIETTE DAMASSEE AUX ARMES DE FRANCE ET DE NAVARRE CONSERVEE A LA CONCIERGERIE

par Marguerite PRINET

Tous les jours, les quelques centaines de personnes qui visitent la Conciergerie, examinent une vitrine où sont exposés plusieurs objets liés au souvenir de la reine Marie-Antoinette. Parmi ceux-ci se trouve une serviette, soigneusement pliée dont on devine à peine le décor de fleurs de lys. Une note apporte quelques explications :

"serviette ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette,
"conservée plus de quatre-vingt-dix ans dans la famille
"de Volz. C'est une personne du service de la Reine qui
"l'a donnée en 1830. La duchesse de Vendôme l'a achetée
"en 1920. Don de Mme la duchesse de Vendôme."

Donc cette serviette n'est aucunement liée au séjour de la reine à la Conciergerie en 1793.

Description

La photographie, faite dans de bonnes conditions, fait apparaître le dessin du damassé avec une netteté saisissante. Il s'agit d'une ample composition, conçue en largeur et ordonnée autour :
des armes de France et de Navarre posées en deux écus ovales, au-dessous desquels s'inscrit un L traversé d'une branche de laurier,
les colliers de St Michel et du St Esprit qui entourent les écus sont à l'intérieur d'une sorte de cartouche qui supporte la couronne royale et n'est autre que la stylisation du manteau royal.
Autour de ce cartouche, une rangée de fleurs de lys forme un cercle incomplet ; aux angles deux grands L couronnés se croisent par leur milieu et sont agrémentés de petites feuilles.
Un semis de fleurs de lys, la tête tournée vers les armes du centre et quelques petits carrés occupent l'espace libre. Les bordures sont décorées d'un semis régulier de fleurs de lys, et une de ces grandes fleurs traitée en motif décoratif occupe chaque coin de la serviette.
Le dessin, très régulier, a une netteté qui témoigne de l'excellence du tissage. Les lisières sont serrées et régulières. La chaîne comporte 33/34 fils au cm. et la trame : 64/68 fils au cm. Les dimensions sont très grandes : 1 m 20 x 0 m 90 environ.

Cette serviette de table est d'une finesse exceptionnelle qui lui donne l'aspect de la soie. Son décor, comme sa qualité, prouve que nous sommes bien en présence d'un linge royal ; mais les L qui y figurent montrent son appartenance au roi et non à Marie-Antoinette dont nous connaissons fort bien les initiales pour les avoir souvent vues sur maints objets. Nous avons donc

acquis la conviction qu'il s'agit d'un linge -utilisé par Marie-Antoinette- mais tissé pour l'un des rois qui se sont succédé sur le trône de France entre 1661 et 1792.

Le classement à l'inventaire des objets d'art

A la vue de la photographie, la Commission des Monuments Historiques a classé cette serviette dans l'inventaire des objets d'art, mais avec une note surprenante :

séance du 13 mars 1967 : "la Commission a donné un avis favorable au classement d'un objet historique conservé à la Conciergerie. C'est une serviette qui a servi à la reine Marie-Antoinette mais qui date de l'époque de Louis XIV. Le linge est damassé et marqué de la lettre L."

Nous avons vainement cherché à établir des rapprochements entre les motifs de cette serviette et ceux qui décorent les reliures, les médailles et les tarisseries de l'époque de Louis XIV. La forme des L était tout à fait différente.

En datant de l'époque de Louis XIV la serviette dite de Marie-Antoinette, la Commission des Monuments Historiques avait sans doute relevé l'archaïsme que présentaient les deux écus de France et de Navarre, souvent employés pendant le XVIIe siècle depuis l'avènement des Bourbons, et rarement au XVIIIe siècle. La Commission évoquait sûrement la fin de l'époque de Louis XIV entre 1700 et 1715, période que l'on peut étendre à tout le premier quart du siècle.

Voici par exemple une "chancellerie" qui a figuré dans une vente chez Sotheby à Londres en 1967. On y voit les armes de France et de Navarre se détachant sur le manteau royal soutenu par deux anges. Les bordures contenant toutes sortes d'emblèmes et même des coquillages permettent de la rattacher au premier quart du XVIIIe siècle. Mais dans les angles les L se croisent d'une façon bien différente de ceux de notre serviette.

Pour résoudre le problème des L croisés en leur milieu qui semblait déterminant dans la datation de la serviette, nous avons consulté M. Pierre Lemoine, Conservateur en Chef du Château de Versailles, qui nous a immédiatement conduit dans le vestibule de la chapelle, devant les statues de la "Gloire" par Antoine Vassé et de la "Magnanimité" par Jacques Bousseau dont les socles portent deux L exactement traités comme ceux de notre serviette. Ces statues ont pu être mises en place vers 1730.

Dans le salon d'Hercule qui fait immédiatement suite au vestibule, le cadre de la grande peinture de Véronèse "le Repas chez Simon", comporte au milieu de la partie supérieure, un cartouche ailé dans lequel s'inscrivent deux L croisés en leur milieu. Ce cadre doré fut exécuté par Jacques Verberckt et mis en place avant l'arrivée de la peinture en 1730. (1)

Grâce à ces rapprochements nous pouvons dater le décor de la serviette des années proches de 1730, par conséquent du début du règne de Louis XV, c'est-à-dire une quinzaine d'années après la mort de Louis XIV.

Le linge du Roi.

Nous avons ensuite cherché à justifier l'existence de cette serviette, à la situer dans le linge royal, quelque part entre 1730 et 1792. Or, le premier document que nous avons trouvé à la bibliothèque de Versailles était un rapport sur la Maison du Roi publié en 1789 où il était clairement expliqué que le roi n'avait pas de linge lui appartenant personnellement, voici le texte : (2)

> "Il a toujours été de principe dans la Maison du Roi de n'avoir "pas de linge au compte de Sa Majesté, parce qu'on ne se faisait "aucun scrupule de le déchirer, brûler et piller. Deux fois on a "tenté de monter une lingerie aux dépends de Sa Majesté, mais il "a été fait un tel dégât, on en a tellement reconnu l'abus, qu'on "est bientôt revenu à l'Entreprise comme étant le seul régime qui "convienne à une grande administration. Tout le linge appartenait "donc en propriété à l'Entrepreneur et le Roy n'en payait que le "loyer pour tous les objets concernant le service de la Table de "Sa Majesté et de celle de la Famille Royale, ainsi qu'il suit :
>
> "la nappe damassée..... 10 s.
> "la serviette damassée..... 5 s."

L'absence de linge "au compte de Sa Majesté" et le système de "l'entreprise" telle que nous venons de l'évoquer semblaient mettre sérieusement en doute l'appartenance de la serviette à Marie-Antoinette. D'autant plus que cette location nous a été confirmée par la découverte d'un marché conclu entre le Prince de Condé et David, marchand-linger, en 1732, et un autre passé plus tard en 1780. Si le roi n'avait pas de linge de table, comment cette serviette pouvait-elle exister, qui présente d'une façon si évidente des liens avec la Maison des Bourbons ?

A la suite de recherches trop longues à rapporter ici, nous avons découvert l'existence d'une administration parallèle et totalement indépendante de celle de la Maison du Roi.

C'est celle des "petits appartements" créés par Louis XV vers 1730, et que Louis XVI transforma en 1780 en "service intérieur du Roi" ou "deuxième division de la Bouche". Cette administration ne fut définitivement supprimée qu'en 1790. Le Grand Chambellan en était responsable et c'est sous le nom de ce dernier que sont conservés aux Archives Nationales les comptes et les notes administratives concernant les "petits appartements". (3) Malheureusement tous les papiers qui survivent datent du règne de Louis XVI. C'est parmi ceux-ci que nous avons pu exhumer le seul document datant de l'époque de Louis XV : c'est la facture d'un marchand-linger de Courtrai, dénommé Laviolette, et datée du 26 Avril 1769. (4) Il y est question de huit douzaines de serviettes damassées à 66 livres la douzaine, soit 51.10 s. la pièce. Une précision d'importance est mentionnée : "pour le service du Roy dans ses cabinets" (autre dénomination des petits appartements). La présence de cette facture, dans les papiers du règne de Louis XVI laisse supposer qu'elle était utilisée comme référence pour des commandes postérieures à la mort de Louis XV en 1774. Et lorsqu'on pense au coût que représentait la création d'un modèle et sa mise sur le métier, on peut supposer que le même modèle servit pour les quarante et quelques années du régne de Louis XV et pendant celui de Louis XVI, où tous les efforts furent déployés pour réduire les dépenses.

L'existence des salles à manger, créées en 1735 dans les petits appartements, selon M. Pierre Verlet (5), justifie également l'usage de linge de table destiné à ce service indépendant. A partir de 1745, M. Racinays y place une lingerie : (6)

"Au-dessus de la nouvelle rôtisserie et de la petite pièce "servant de décharge à la pâtisserie, se situent respectivement "une office avec une armoire et une grande table au centre et "une lingerie éclairée supplémentairement par un chassis pratiqué "dans la toiture."

Il a pu y en avoir une dix ans auparavant, dès la création des salles à manger et des célèbres petits soupers du roi. C'est donc de cette époque, 1735, que nous daterions le dessin de la serviette dite de Marie-Antoinette, mais pas son tissage, car son état est excellent et nous savons que le linge était renouvelé dès que la moindre défaillance d'une fibre se manifestait.

Les lingeries ont dû se succéder dans les "petits appartements", constamment modifiés, et nous connaissons par un plan d'octobre 1787, (7) la lingerie du Garde-Meuble de Versailles qui révèle l'ordre et l'économie que Louis XVI voulait faire régner dans son service. Chaque armoire a son affectation et est "garnie de serrure", ouvrant par une seule et même clé qui est entre les mains de Mme Dreux.

Dès 1784, des ordres sont donnés pour dresser des inventaires du linge qui se trouve dans les différentes résidences royales et l'on procède à une répartition dans les divers châteaux suivant les besoins. Tout le reste est concentré entre les Garde-Meubles de Versailles et de Paris. Les inventaires sont dressés régulièrement, c'est pourquoi nous connaissons le nombre des serviettes damassées existant au Garde-Meuble de Versailles le 22 mai 1789 : (8) 115 douzaines. Nous savons que les 30,31 janvier et le 1er février 1792 (9) 105 douzaines et 10 serviettes ont été expédiées de Versailles à Paris avec presque tout le linge entreposé au Garde-Meuble. En 1788 la douzaine de serviettes damassées était estimée 84 l. En 1792 la douzaine de serviettes damassées était estimée 72 l. Cette baisse de 12 livres dans le prix de la douzaine de serviettes peut s'expliquer par le manque de renouvellement entre 1788 et 1792, car dans la première estimation le linge était "comme neuf", il n'est plus ainsi désigné en 1792. Nous connaissons aussi les dimensions : une aune de long sur 3/4 de large, si l'on sait que l'aune de Paris était d'un mètre 20, les 3/4 sont donc égaux à 0 m 90 : ce sont les dimensions mêmes de la serviette de la Conciergerie.

Conclusion.

La serviette que nous venons d'étudier faisait bien partie du linge que le roi utilisait dans ses "petits appartements". Le modèle en avait été créé vers 1730 époque de la création des "petits appartements", et le linge constamment renouvelé jusqu'en 1788, date à laquelle une serviette valait 7 livres.

Cette serviette, utilisée par Marie-Antoinette et recueillie par une personne de son service, est le dernier vestige du nombre considérable de serviettes damassées ou autres qui existaient au moment de la chute de la

royauté. Il est vraisemblable qu'elle a été tissée à Courtrai, renommé pour la finesse de son linge. Son identité qui semble acquise maintenant justifierait plus d'honneur. Elle pourrait, par exemple, être exposée, soigneusement tendue et éclairée dans une des pièces des "petits appartements" de Versailles.

NOTES

1 - Pierre Verlet, Versailles. Fayard 1961 p. 373-374.

2 - La Maison du Roi, ce qu'elle était, ce qu'elle est, ce qu'elle devrait être. Examen soumis au Roi et à l'Assemblée Nationale. Paris 1789. Bibl. munic. de Versailles I 328d in 4°.

3 - A.N. Oi820 à 850.

4 - A.N. Oi 837 12

5 - Pierre Verlet, op. cit. p. 551.

6 - Racinays Henri, Un Versailles inconnu. Les petits appartements des rois Louis XV et Louis XVI au château de Versailles. Versailles 1950. évol. in 4°. tome I p. 97, fig. 76.

7 - A.N. Oi 3377

8 - A.N. Oi 3377

9 - A.N. Oi 3377

Conciergerie - Serviette de Marie-Antoinette

Summary

A NAPKIN WITH THE ARMS OF FRANCE AND NAVARRE IN THE CONCIERGERIE OF PARIS

According to a note, this piece of linen damask was used by Marie-Antoinette and preserved by a maid. It was bought by the Duchess of Vandôme who presented it to the Conciergerie in 1920.

The Commission des Monuments Historiques registered it among the works of art dating from the time of Louis XIV. The comparison with the Ls on the bases in the vestibule of the Chapel at Versailles allows to date the pattern about 1730.

A document published in 1789 explains the reasons why the king never owned any linen : it was torn, burnt or lost ; so all the linen he used was hired from a merchant who had to supply all the king's tables with tablecloths and napkings twice a day for 35 ℔.

Beside the "House of the King" there was a parallel organization created by Louis XV about 1730 and called "petits appartements". It existed until 1790. In the "petits appartements" the King owned his linen and some of the lists of the tablecloths and napkins preserved in "the lingeries" still exist for 1789 and 1792. In 1789 there were One hundred and fifteen dozen "serviettes damassées" in the "lingerie" of the Garde Meuble at Versailles. Unfortunately there is no mention of pattern, but the measurement of these napkins is exactely the same as the one in the Conciergerie.

It is very likely that Marie Antoinette (probably before she left the Tuileries) used this napkin which is the only surviving piece of all the king's linen traditionnally woven at Courtrai in Belgium.

Versailles - Socle de la Magnanimité par Bousseau.
Vestibule Chapelle

LA COLLECTION DE TAPISSERIES DU CHATEAU DE BOURDEILLES

par Madeleine JARRY

Situé en Périgord, non loin de Brantôme, le château de Bourdeilles comporte une partie médiévale avec son donjon et un château renaissance qui a été meublé, il y a une dizaine d'années, par Monsieur Robert Santiard et Madame Balteau les derniers propriétaires. D'origine bourguignonne, Monsieur Santiard s'était installé au château de Tresne qui surpomble la Dordogne en amont de Souillac ; c'est en 1968 qu'il transporta l'ensemble de ses collections dans le château de Bourdeilles.

Bourdeilles appartient aujourd'hui au département de la Dordogne. Nous donnons ci-après le résultat d'une étude sur la collection des tapisseries.(x)

(x) Note. Nos remerciements s'adressent à Monsieur Jean Secret conservateur du château de Bourdeilles ainsi qu'au Service des Archives Photographiques de la Direction de l'Architecture.

TAPISSERIES FLAMANDES

1) Numéro d'Inventaire 108
Tenture de la VIE D'ABRAHAM. Le Sacrifice d'Isaac

(Isaac n'est pas visible sur la Tapisserie.)

Fragment d'une tapisserie plus grande entouré d'une bordure ancienne rapportée.
Dimensions : Hauteur 3 m, 30 x 2 m, 45
Matériaux : laine et soie. Chaîne, 7 fils au centimètre
Etat. Bon état avec quelques restaurations. Belles couleurs. La bordure représentant des chutes de fleurs et de fruits a été adaptée pour encadrer ce morceau de tapisserie. La bordure inférieure est d'un modèle différent des trois autres.
Sujet : Je ne crois pas que le sujet représenté soit Moïse et le Buisson ardent je pense qu'il s'agit plutôt de l'histoire d'Abraham et du sacrifice d'Isaac, tiré de la GENESE chapitre 22. La scène est ici incomplète et il manque sans doute à gauche le groupe d'Abraham et d'Isaac cheminant pour "l'holocauste". On voit ici, au premier plan, Abraham agenouillé pour écouter l'Eternel qui lui dit de ne pas sacrifier son fils Isaac. Au second plan Abraham est représenté (même costume) en prière devant le bûcher sur lequel se consume le bélier offert à Dieu à la place d'Isaac.
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier.
Cette pièce a sans doute été tissée à Bruxelles, vers le milieu du XVIe siècle. Elle présente des analogies de style avec la fameuse suite de l'Histoire d'Abraham tissée plusieurs fois à Bruxelles sur les cartons de Bernard van Orley.

2) Numéro d'Inventaire 154
Diane Chasseresse ou le Sanglier de Calydon
Dimensions : Hauteur 3 m, 55 x 3 m, 85
Matériaux : laine et un peu de soie. Chaîne, 7 fils au cm ;
Etat. Plusieurs restaurations dans les parties claires principalement dans la robe de Diane. La bordure n'est peut-être pas celle d'origine.

Sujet. Il se rapporte à l'Histoire du Sanglier de Calydon, tiré des Métamorphoses d'Ovide. Livre 8. Diane a été oubliée par Oénée, roi de Calydon qui a offert des sacrifices à tous les dieux sauf à elle-même. Pour se venger de cette injure, Diane envoie dans les champs d'Oénée "un sanglier si énorme que l'Epire herbeuse n'a pas de taureaux plus grands mais que les campagnes de la Sicile en ont de plus petits..." Il dévaste tous les champs. On voit ici, à droite, le jeune Méléagre armé d'un épieu qui vient de tuer le sanglier. L'animal est achevé par d'autres chasseurs. A gauche l'un des compagnons de Méléagre a été blessé. Au centre se dresse la figure imposante de la déesse Diane brandissant un cor de chasse.
Pourquoi Diane n'a-t-elle pas son emblème dans les cheveux, le croissant ? Une restauration (impossible à voir car la tapisserie est très haute) a peut-être transformé cet attribut ?
Epoque. Atelier. Peintre du carton.
Cette tapisserie a été probablement tissée au XVIe siècle dans un atelier flamand, peut-être Bruxelles.
Peintre cartonnier inconnu.

3) Numéro d'Inventaire 237
Scène de bataille
Fragment d'une tapisserie beaucoup plus grande.
Bordure rapportée.
Dimensions 1 m,80 x 2 m, 20
Matériaux laine, et soie dans les parties claires.
Etat. Bon. Des restaurations en bas, à gauche, rendent difficile la compréhension de la scène.
Sujet. Il s'agit d'une scène de bataille représentée dans le fond d'une tapisserie qui sans doute montrait au premier plan des personnages beaucoup plus grands. Ce genre de tapisserie est courant. S'agit-il d'une histoire de Scipion ou d'une histoire d'Alexandre (au centre sur un cheval blanc) ou d'un autre héros ? Les interprétations, en l'état actuel de la tapisserie, ne peuvent être qu'approximatives. Il semble cependant d'après les vêtements, que certains combattants soient orientaux, (turbans sur la tête).
Epoque. Atelier.
Deuxième moitié du XVIe siècle. Tissage Flamand.

4) Numéro d'Inventaire 189.
Verdure dite aux Aristoloches.
Dimensions : 1 m,60 x 1m,90
Matériaux. laine
Etat. Beaucoup de restaurations apparentes. La partie inférieure a été rentrayée par une mauvaise restauration.
Sujet. Ce genre de tapisserie qui représente de grandes feuilles recourbées plus ou moins découpées au milieu desquelles on voit des fleurs et des oiseaux remonte au XVIe siècle. Ces tapisseries ont connu un vif succès ; en grande partie parce qu'il s'agissait le plus souvent de pièces d'usage courant, donc bon marché, commandées généralement en "chambres entières" pour couvrir tous les murs de la pièce.

Fig. 1 Tenture de la Vie d'Abraham - Le Sacrifice d'Isaac - Château de Bourdeilles.

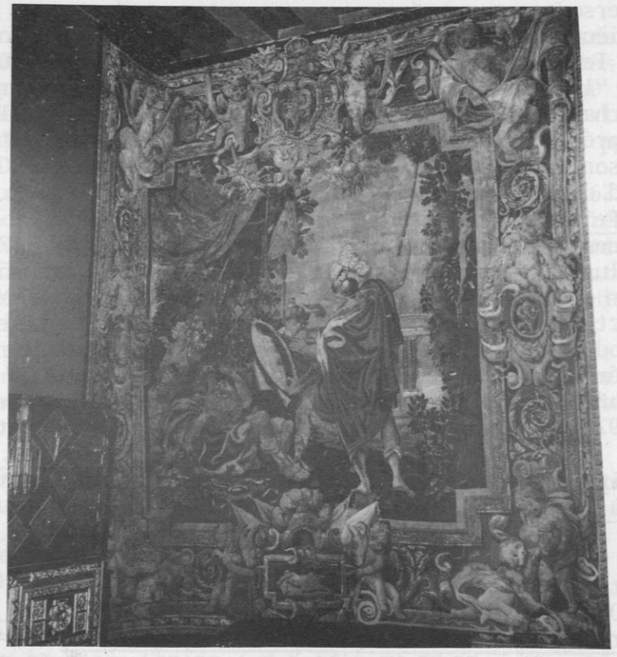


Fig. 2 Tenture de l'Histoire de Renaud et Armide : Renaud voit son image dans le bouclier de diamant. Château de Bourdeilles.

Tissage : 2e moitié du XVIe siècle. Atelier flamand, probablement Audenarde.
Tapisseries analogues
De nombreuses tapisseries de ce type sont conservées dans les collections françaises et étrangères. Citons celles du château de Langeais, du musée des Tapisseries d'Angers, du château de Chenonceaux, du musée des Gobelins, etc...

Bibliographie : Madeleine Jarry. La collection des tapisseries du château de Langeais. Histoire de l'Art français 1972.
Madeleine Jarry. Ces tapisseries que l'on appelle Aristoloches. Plaisir de France juillet-août 1973.

TAPISSERIES FRANÇAISES

5) Numéro d'Inventaire 122
Tenture de l'Histoire de RENAUD ET ARMIDE.
Renaud voit son image dans le bouclier de diamant.
Dimensions. Hauteur 3 m,40 x 3 m,14
Matériaux : laine et un peu de soie. Chaîne, 8 fils au cm.
Etat. A droite dans la bordure inférieure, la tapisserie a subi une grande restauration et l'un des amours a été refait. On voit d'autres restaurations dans les grands personnages.
Sujet. Les huit pièces composant la tenture de RENAUD et ARMIDE ont été exécutées d'après les peintures de Simon Vouet pour l'Hôtel de Bullion. Le sujet est tiré de "la Jerusalem délivrée". Renaud est assis contre un arbre dans un jardin enchanté. Il contemple avec effroi son visage reflété dans le bouclier que lui présente Charles tandis qu'Ubald lève la baguette magique. Charles et Ubald sont les deux chevaliers chrétiens envoyés par Godefroy pour guérir Renaud de l'enchantement dans lequel il est détenu.
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier.
Les tentures de Renaud et Armide dont les cartons sont dus à SIMON VOUET ont été tissées plusieurs fois pendant la Ière moitié du XVIIe siècle, à la fois par l'atelier du LOUVRE et par l'atelier du faubourg SAINT MARCEL qui a précédé la manufacture royale des GOBELINS. De nombreuses tapisseries comportant des bordures de modèles différents appartiennent à des collections publiques et privées ; elles témoignent du succès que remporta cette tenture.
Bibliographie : dans le catalogue de l'Exposition, Chefs d'oeuvre de la Tapisserie parisienne 1597-1662 Orangerie de Versailles 1967. Page 68 et suivantes.

Il existe à l'Ermitage de Leningrad, une tapisserie de cette tenture, Charles et Ubald à la fontaine du rire elle possède la même bordure que celle de Bourdeilles.

6) Numéro d'Inventaire 35.
Tenture de l'HISTOIRE DE FRANCE
Les Milanais apportent les clés de leur ville à François Ier.
Dimensions : 3 m, 10 x 2 m, 75.
Matériaux : laine. Chaîne 8 fils au cm.
Etat. La tapisserie qui devait être plus grande à l'origine est très réparée.

La partie gauche comporte de très mauvaises restaurations. La bordure a disparu.
Sujet. L'inventaire de la succession de François de la Planche. 1627 publié par Fenaille (tome I.page 42) fait état dans le magasin des tapisseries de plusieurs tentures représentant l'HISTOIRE DE FRANCE. L'un des sujets s'intitule les Milanais apportent les clés de leur ville au roi François.
On sait par l'Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV publié par J. Guiffrey, tome 1 page 332, que le Garde Meuble royal possédait une tenture, fabrique de Paris, dessin de Guyot, "représentant les actions principales d'anciens de nos Roys."
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier
Cette tapisserie dont je ne connais pas d'autre exemplaire a sans doute été tissée dans l'atelier de la Planche à Paris, faubourg Saint Marcel, dans la première moitié du XVIIe siècle.
Le peintre du carton, Laurent Guyot, reçut en 1610 le titre de peintre pour les tapissiers du Roi. Il a donné plusieurs séries de carton dont les Chasses du Roi François (voir tapisserie suivante) et le Pastor Fido.

7) Numéro d'Inventaire 636
Tenture des CHASSES DU ROI FRANÇOIS.
Le Départ pour la Chasse.
Dimensions 3 m, 20 x 4 m,94
Matériaux, laine et un peu de soie. Chaîne, 7 fils au cm.
Etat. Pas de restaurations à part celles de la bordure
La partie supérieure (fond de paysage en soie) est en mauvais état. Les laines foncées dans les chevaux et les personnages sont très usées et laissent apercevoir la chaîne. La bordure, réparée à de nombreux endroits, surtout dans les parties latérales, ne me paraît pas être la bordure d'origine.
Sujet.
Les Inventaires du XVIIe siècle signalent à plusieurs reprises des tentures des CHASSES DU ROI FRANCOIS dont les dessins auraient été exécutés par le peintre Laurent Guyot qui vivait au début du siècle. Mais celui-ci ne fit sans doute que recopier des modèles anciens ou peindre des cartons pour les tapisseries d'après des tableaux ou des gravures du XVIe siècle, car les personnages portent des costumes du règne de François Ier.
Dans l'Inventaire dressé à la mort de Fr. de la Planche en 1627, deux de ces tentures sont mentionnées. Une tenture complète restée dans les collections royales se trouvait en 1789 à Versailles mais elle est aujourd'hui perdue.
On connait plusieurs tentures tissées au XVIIe siècle. La tenture de l'ancienne collection de la Forêt Divonne qui appartient aux Monuments Historiques comprend huit pièces. Les scènes représentées sont totalement différentes de celles qui figurent sur les tapisseries de l'ex-collection Gaston Menier publiées par Fenaille. Dans les deux séries, les détails de la chasse sont indiqués avec une précision digne d'illustrer les traités de vènerie et de fauconnerie.
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier.
Atelier parisien. Ière moitié du XVIIe siècle. Laurent Guyot peintre cartonnier.

8) Numéro d'Inventaire 278
HISTOIRE DE DAPHNE
La métamorphose de Daphné en laurier
Dimensions : Hauteur 3 m,10 x 4m,50
Matériaux, laine et soie. Chaîne 7 à 8 fils au cm.
Etat. Cette tapisserie ne peut être que difficilement visible dans son ensemble, car elle est placée en coin sur deux plans perpendiculaires. Il me semble que

la composition n'est pas très équilibrée et que nous nous trouvons en présence d'un "arrangement". Ou bien il manque une partie au centre de la tapisserie, ou bien la pièce que nous avons sous les yeux est faite de deux tapisseries juxtaposées. La figure de Daphné changée en laurier sert de centre à la nouvelle composition. La bordure qui doit être la bordure d'origine confirme cette hypothèse : les médaillons du centre qui montrent "soi disant la figure de Janus" à deux profils ne se retrouvent pas dans d'autres bordures de tapisseries de la même époque. Au centre de la composition, on aperçoit la main d'un amour.
La tapisserie montre de nombreuses restaurations dans les parties claires. Tout ce qui est "verdure" est très bien tissé.

Sujet. Le sujet de la métamorphose de Daphné est tiré des métamorphoses d'Ovide, livre I. Daphné, fille de Poénée poursuivie par Apollon est représentée au moment où elle est transformée en laurier, l'emblème du dieu. Deux groupes de nymphes préparant des ablutions encadrent Daphné. A droite deux lévriers sont attachés à un arbre. Le lévrier est le chien d'Apollon.

Epoque. Atelier. Peintre du Carton.
Manufacture de Paris. Atelier de la Planche (?) première moitié du XVIIe siècle. L'inventaire de l'atelier de Raphaël de la Planche daté de 1661 (cf. Fenaille) mentionne 5 cartons peints sur toile de l'Histoire de Daphné et 6 tentures tissées. L'auteur du carton n'est pas indiqué. Nous proposons le nom de Laurent de la Hire, auteur de la tenture des Scènes Mythologiques. Le style est très proche de celui de la tenture de Daphné.
D'autres tentures de Daphné existent à Paris, en Suède, à Boston (Museum of Fine Arts), Virginia museum of Richmond. etc...

9) Numéro d'Inventaire 191
HISTOIRE DES FEMMES ILLUSTRES de L'ANCIEN TESTAMENT
Rachel
Dimensions 2 m, 90 x 4 m, 45.
Matériaux : laine et un peu de soie dans les restaurations ; 4 à 5 fils au centimètre.
Etat. Très bon état. Des restaurations ont été faites dans les parties claires.
Sujet.
Le sujet est tiré de la GENESE, Chapitres 31 à 33. La scène se place au moment où Rachel, deuxième fille de Laban et épouse de Jacob est rejointe dans sa fuite par Laban et ses guerriers qui recherchent les "théraphim" (idoles) que Rachel a dérobés. Les serviteurs de Laban ont ouvert un coffre dont une partie du contenu a été posé sur le sol. A gauche, Rachel proteste de son innocence. A droite, des guerriers dirigés par Esaü venu à la rencontre de Jacob. Costumes fantaisistes des personnages.
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier
XVIIe siècle. Aubusson.
Auteur du carton non identifié. La série des Femmes Illustres de l'Ancien Testament dont le modèle a sans doute été tiré d'une gravure a été souvent tissé à Aubusson.

10) Numéro d'Inventaire 300.
VERDURE avec OISEAUX.
Dimensions. Hauteur 2 m,66 x 4 m,74.
Matériaux. Laine et un peu de soie dans le fond clair.
Chaîne 4 fils au centimètre.
Etat. Bon. Mais beaucoup de restaurations. Le galon bleu du pourtour a été remplacé par un reps.

Sujet. Les verdures de ce genre ont été très souvent tissées à Aubusson. Il en existe de nombreux exemples dans les collections françaises et étrangères.
Epoque. Atelier.
XVIIe siècle. Aubusson.

11) Numéro d'Inventaire 242.
APPARITION DU CHRIST AUX BERGERS.
Dimensions 2 m,45 x 2 m,85.
Chaîne, 6 fils au centimètre.
Etat. Bon. Galon bleu remplacé.
Sujet. Le sujet est tiré des Evangiles. Après la Résurrection, le Christ apparaît à un groupe de bergers.
Epoque.Atelier.
Felletin (?). XVIIe siècle.

12) Numéro d'Inventaire 297
HISTOIRE DE LA GUERRE DE TROIE.
L'enlèvement d'Hélène.
Dimensions. Hauteur 3 m,10 x 5 m,20
Matériaux. Laine et beaucoup de soie.
Chaîne 6 fils au centimètre.
Etat. Des restaurations :
La partie supérieure très bleue indique sans doute une restauration. Restaurations à droite dans la bordure. Couleurs très particulières : bleu, vert, jaune, beige.
Sujet.
Tapisserie très curieuse et intéressante : la composition a été faite d'après une tapisserie beaucoup plus ancienne (premières années du 16e siècle) dont on connait deux exemples.
On voit au centre Hélène surprise par le chevalier Pâris au casque orné de plumes. Il la saisit par sa robe. Les suivantes d'Hélène ont des expressions et des attitudes effrayées. A droite, le navire des Grecs est appareillé pour l'enlèvement d'Hélène.
Epoque. Atelier. Peintre cartonnier.
XVIIe siècle. France (?)
Une tapisserie tout à fait semblable appartient à une collection allemande elle porterait la marque de la manufacture de Beauvais. J'attends un complément d'information.

TAPISSERIE ANGLAISE

13) Numéro d'Inventaire 298
Tenture des METAMORPHOSES D'OVIDE.
Les filles de Minyas.
Dimensions. Hauteur 2 m x 3 m,37
Matériaux. Laine et soie. Chaîne, 7 fils au centimètre.
Etat. Bon. Beaucoup de restaurations dans les parties claires en soie. Pas de bordure. La tapisserie devait être plus grande.
Sujet.
Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide, livre 4. Les filles de Minyas repoussent le culte de Bacchus. Pendant l'une des fêtes célèbrant le culte de Bacchus (à gauche) elles refusent d'interrompre leurs occupations domestiques

et tout en travaillant la laine, elles se racontent à tour de rôle des histoires romanesques.

Epoque. Atelier. Peintre cartonnier.

Deuxième moitié du 17e siècle. Londres.
Il y eut à Londres à cette date des ateliers de lissiers venus d'Aubusson et d'Oudenarde travaillant avec des Anglais. Ils exécutèrent de nombreuses tapisseries d'après des sujets empruntés aux Métamorphoses d'Ovide. D'où le nom de l'Atelier des Métamorphoses d'Ovide. Le tissage est caractéristique : technique lâche et molle surtout visible dans le traitement des arbres. Carton inspiré d'un modèle italien (?). (1)

(1) Nous remercions Wendy Hefford conservateur au Victoria and Albert Museum de nous avoir signalé une tapisserie tissée vraisemblablement d'après le même carton dans la collection de Burghley House en Angleterre.

Fig. 3

Tenture des Métamorphoses d'Ovide : Les filles de Minyas

Summary

THE COLLECTION OF TAPESTRIES AT THE CHATEAU OF BOURDEILLES (DORDOGNE)

The collection consists of 13 woven tapestries and one tentstitch table-carpet. It includes 4 Flemish tapestries of the 16th century, 8 French tapestries of the 17th century and one English tapestry of the second half of the 17th century. The table-carpet is dated 1561.

UN METIER A TISSER PRIMITIF D'EXTREME-ORIENT

par Daniël DE JONGHE et Marcel TAVERNIER

En 1960 Anne Blinks publia dans le n° 60 du Bulletin of the Bobbin and Needle Club un métier à baguettes inhabituel et toujours en usage à Bangkok.

Nous avons eu l'occasion de prendre connaissance de cette étude à la fin de l'année passée seulement. Anne Blinks décrit fort bien le mode opératoire de ce métier, de sorte que nous soupçonnions que le système de façonnage permettait la réalisation de tissus et de dessins ayant les caractéristiques techniques qui se retrouvent dans les tissus façonnés de la Dynastie Han.

Nous décidâmes d'aller sur place pour fixer de façon précise le mode opératoire. Bien que le film que nous avons pris soit loin d'être une réalisation professionnelle, nous sommes heureux de vous le présenter afin d'attirer l'attention des spécialistes sur ce métier particulier. Pour situer un peu le métier dans le contexte des divers systèmes de façonnage, nous diviserons les métiers à baguettes en deux groupes : d'une part les métiers à baguettes sans boucles et d'autre part les métiers à baguettes avec boucles.

En 1957 Walter Endrei pour désigner ces derniers métiers a employé le terme "baguettes à lacs". Nous lui emprunterons donc ce terme dans le cours de l'exposé.

Dans les deux groupes ce sont les baguettes qui concourent à la formation des foules de décor.

Le métier particulier de Bangkok (fig 3b) appartient aux métiers dont le système de façonnage consiste en un nombre variable de baguettes sans boucles. Nous croyons qu'on peut poser en principe que, pour la réalisation des tissus de la Dynastie Han, les spécialistes ne croient plus au métier à la tire. Ils sont d'avis que le métier sur lequel ces tissus ont été tissés, était un métier à baguettes à lacs. Nous mentionnerons : Walter Endrei, Harold Burnham, Donald King, Krishna Riboud et Gabriel Vial. Personnellement, nous étions également du même avis.

Comme nous le verrons plus loin, nous croyons qu'il sera nécessaire de prendre en considération le métier que nous voulons présenter ici, comme un candidat sérieux à la production des tissus Han, du moins pour un certain groupe d'étoffes. Examinons d'abord comment on travaille sur les différents types de métiers à baguettes.

Le métier à baguettes à lacs (fig 1)
Il s'agit ici de la confection d'un broché (trame blanche) sur fond toile. On remarque que chaque foule de décor est formée au moyen d'une seule baguette.

Fig. 1

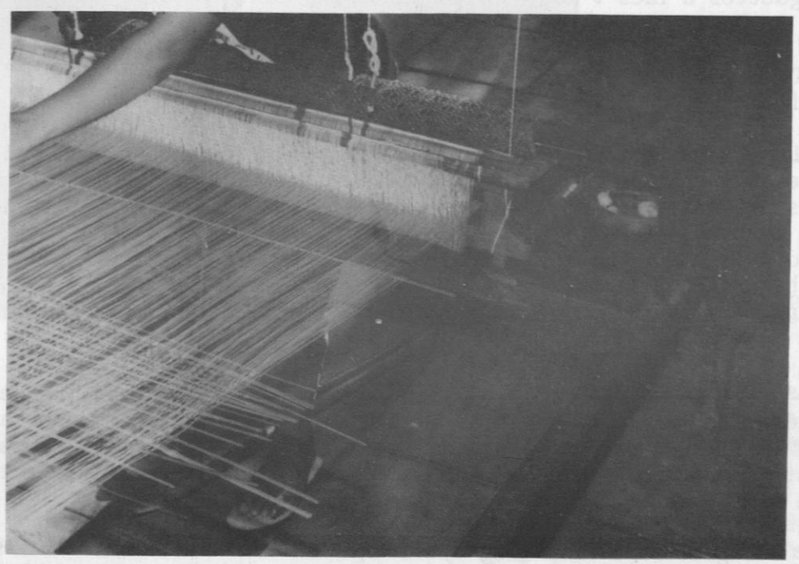


Fig. 2

Ces baguettes à lacs fournissent la sélection pour les foules de décor successives, chaque baguette peut être utilisée pour un ou plusieurs pas de décor. La sélection réalisée est conservée pendant tout le tissage ; le rapport de dessin est donc reproduit intégralement en hauteur (sauf le cas d'erreur de manipulation des baguettes). Les défauts de sélection se retrouvent dans chaque rapport sens chaîne ; dans le sens trame les défauts ne se répètent pas.

La largeur du rapport de dessin n'est pas limitée par le système de façonnage ; elle peut porter sur toute la largeur du tissu.

La confection des baguettes à lacs demande une attention et une vigilance soutenues. On peut bien imaginer que le contrôle des sélections accomplies est peu facile. Sur les baguettes à lacs les erreurs de sélection ne sont pas faciles à détecter.

Le nombre de baguettes restera normalement restreint. La hauteur du rapport de dessin est petite, mais peut être doublée par l'emploi à retour des baguettes à lacs. L'important, à notre avis, est que, dans l'ensemble du mode opératoire, l'emploi à retour des baguettes à lacs ne cause pas de gain de temps. A ce point de vue l'emploi à retour des baguettes à lacs n'est pas à préférer à l'emploi suivi.

Le tisserand n'entre pas directement la latte. Il travaille progressivement en introduisant la latte au fur et à mesure que le pas est assez bien formé à l'endroit où se trouve la pointe de la latte.

Il ouvre et stabilise le pas de décor par le redressement de cette latte.

Le métier à baguettes introduites dans la chaîne (fig 2)

Il s'agit à nouveau de la confection d'un tissu broché sur fond toile. Chaque foule de décor est formée à l'aide d'une seule baguette. Les rapports de dessin sont symétriques ; les baguettes sont introduites dans la chaîne lors de la construction de la première partie du rapport et elles seront utilisées une deuxième fois lors de la confection de la partie symétrique (à retour). Les baguettes fournissent la sélection pour les pas de décor successifs. On emploie une baguette pour un ou plusieurs pas de décor.

La sélection n'est pas conservée pendant tout le tissage. Elle peut être gardée pour le retour en hauteur d'un rapport seulement. Pendant le tissage les baguettes seront retirées après l'usage à retour et réintroduites pendant la construction du rapport suivant. Ce procédé peut causer les erreurs de sélection qui se retrouvent dans les deux parties symétriques d'un rapport seulement. La largeur du rapport de dessin n'est pas limitée par le système de façonnage ; elle peut porter sur toute la largeur du tissu. Dans le sens trame les défauts de sélection ne se répètent pas.

Le nombre de baguettes sera normalement restreint ; la hauteur du rapport est donc petite. Normalement elle sera doublée par l'emploi à retour des baguettes. Cet emploi à retour cause un gain de temps précieux de manipulation au cours du tissage. Réaliser un dessin avec un axe horizontal de symétrie est préférable à la réalisation de rapports asymétriques.

L'introduction des baguettes de sélection demande elle aussi une attention soutenue.

C'est par le redressement de la latte par laquelle le tisserand remplace les baguettes de sélection qu'il ouvre et stabilise le pas de décor.

Le métier à baguettes introduites dans les allongements des branches des mailles simples (fig. 3a. 3b)

Il s'agit de la confection d'un tissu dont le décor est formé par une trame lancée sur un tissu de fond en toile.
Sur ce métier la chaîne est remise tout d'abord sur deux lisses de fond et ensuite sur de longues mailles simples. C'est dans les allongements des branches de ces boucles supérieures et inférieures des mailles que les baguettes sont introduites.

Pour former la foule de décor, le tisserand opère d'abord au moyen d'une baguette une sélection dans les boucles allongées. (Fig. 3a) Ce travail accompli, il glisse cette baguette dans l'ouverture inférieure des mailles et garde ainsi la sélection pour la partie à retour du rapport de dessin.
Ensuite, il introduit la latte dans la chaîne en soulevant les boucles allongées qui se présentent le plus près de lui. (Fig. 3b) Il continue progressivement, au fur et à mesure que le pas est assez bien formé à l'endroit où se trouve la pointe de la latte.
Il redresse enfin la latte pour ouvrir et stabiliser la foule de décor.
Les baguettes fournissent la sélection pour les foules de décor successives ; on emploie une baguette pour une ou plusieurs foules de décor. La sélection est conservée pendant tout le tissage. En principe, le rapport de dessin est reproduit intégralement en hauteur (sauf le cas d'erreurs de manoeuvre des baguettes). Les défauts de sélection se retrouvent dans chaque rapport de dessin sens chaîne. Cependant pendant le tissage les baguettes seront extraites des allongements supérieurs et réintroduites dans les allongements inférieurs et vice-versa. Ce procédé peut être la cause d'erreurs supplémentaires de sélection, qu'on retrouvera dans les deux parties symétriques de tous les rapports suivants.

La largeur du rapport de dessin n'est pas limitée par le système de façonnage. Elle peut porter sur toute la largeur du tissu. Dans le sens trame les erreurs de sélection ne se répètent pas.

Le nombre de baguettes restera normalement restreint, déterminant donc une faible hauteur du rapport de dessin ; elle sera normalement doublée par l'utilisation "à retour" des baguettes ; cette utilisation à retour cause un gain de temps de manipulation assez important, bien que la réalisation d'un décor suivi en hauteur n'est pas à exclure.

L'introduction des baguettes pendant la sélection initiale demande également une attention soutenue.
Le décor est plus ou moins visible sur les baguettes.
La confection des mailles simples à boucles longues peut être également une occasion supplémentaire d'erreurs.

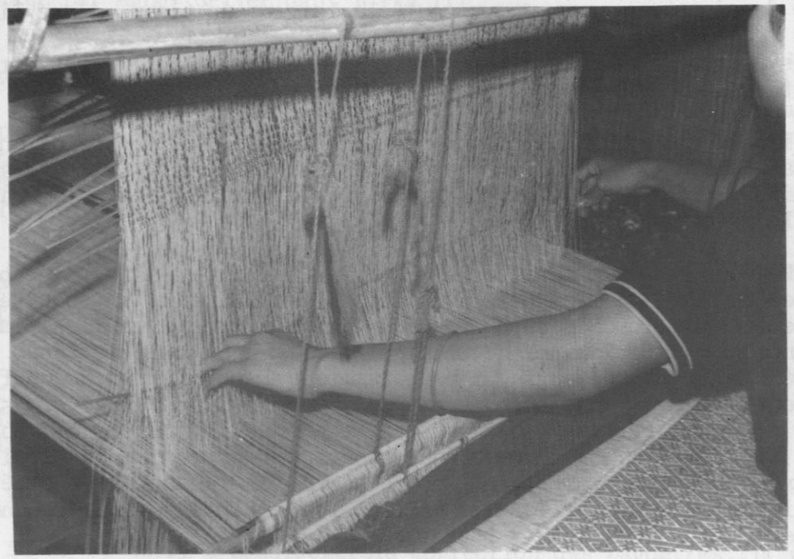


Fig. 3a

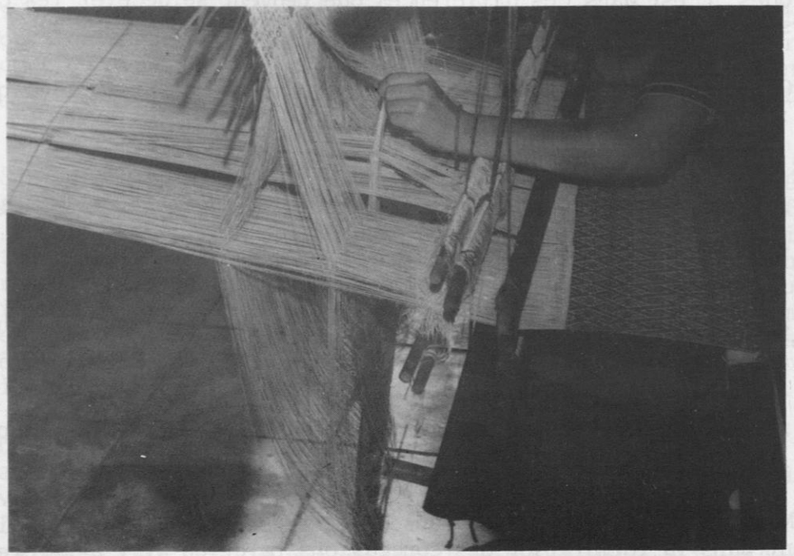


Fig. 3b

Caractéristiques des tissus de la Dynastie Han

- Une première caractéristique commune aux tissus de la période Han est que le rapport de dessin porte souvent sur toute la largeur du tissu, d'une lisière à l'autre.
Les trois systèmes de façonnage que nous venons de commenter permettent cette caractéristique.

- Une deuxième caractéristique commune est que les défauts de sélection se répètent dans chaque rapport, dans le sens chaîne seulement. Cette caractéristique élimine le métier à baguettes introduites directement dans la chaîne, ainsi que le métier à la tire.

Puisque ces deux caractéristiques sont réalisées aussi bien par l'emploi des baguettes à lacs que par l'emploi des baguettes introduites dans les allongements des boucles supérieures et inférieures des mailles simples, il serait nécessaire d'examiner de plus près les tissus eux-mêmes dans l'espoir de trouver des défauts qui permettraient d'éliminer ou de confirmer l'un des deux systèmes. Nous n'avons pas encore eu le temps, ni l'occasion, d'examiner à ce point de vue des tissus de la période Han. En ce qui concerne les tissus bicolores et polychromes nous constatons qu'une grande partie d'entre eux possède un décor qui ne montre pas d'axe horizontal de symétrie. Cette particularité n'exclut pas les mailles longues mais elle fait pencher toutefois en faveur du système à baguettes à lacs.

Mais parmi les tissus monochromes, nous n'en connaissons aucun dont l'exécution n'exige pas l'emploi à retour des organes du système de façonnage. Cette particularité n'exclut pas les baguettes à lacs mais elle est toutefois en faveur du système à baguettes sans boucles.

Puisque les deux systèmes de façonnage présentent des différences technologiques, c'est dans ces différences que peuvent se déceler les causes des erreurs caractéristiques.

Comme causes d'erreurs basées sur des différences technologiques on trouve :

- pour les baguettes à lacs :
  - . la confection des baguettes à lacs (l'aménagement de la sélection)
  - . la manipulation des baguettes à lacs.
- pour les baguettes sans boucles (système à branches longues) :
  - . la confection des mailles simples avec des boucles à branches allongées.
  - . l'introduction initiale des baguettes (l'aménagement de la sélection)
  - . la réintroduction des baguettes pendant le tissage, de la partie haute à la partie basse, et vice-versa.

Mais l'interprétation des causes est très difficile et on doit être très prudent dans la formulation des conclusions parce qu'il y a encore des facteurs inconnus qui peuvent, à leur tour, causer les mêmes erreurs. Par exemple, jusqu'ici on ne sait pas encore comment a été préparée la chaîne

avant l'exécution de la confection des baguettes à lacs. C'est sous ces réserves que nous discuterons quelques défauts que nous avons trouvés en examinant les photos prises par Pfister sur les tissus de Palmyre ainsi qu'une photo publiée par Agnès Geijer dans Birka III.

Le tissu à décor de losanges découvert par Aurel Stein à Lou lan montre divers défauts. Une rangée verticale de losanges montre un déplacement du centre vers la gauche. (Fig 4) Le défaut est causé par le déplacement de deux groupes à gauche du groupe de trois fils de chaîne dans la croisure réalisée par les organes de façonnage. Dans le sens chaîne on remarque que ces trois fils ont été actionnés ensemble partout où les organes de façonnage ont dû travailler.

Ainsi ce n'est pas seulement le centre des losanges qui est déplacé, mais en même temps la pointe droite de la rangée des losanges voisins se trouve déformée.

Dans le cas des baguettes à lacs le tisserand aurait dû commettre six défauts lors de la confection des baguettes :
deux sur la baguette N° 1
deux sur la baguette N° 3
un sur la baguette N° 5
un sur la baguette N° 7.

Si on se borne à considérer la confection des baguettes, il paraît peu probable que le tisserand ait commis tant de défauts dans un ordre si parfait.

Dans le cas des baguettes à branches longues, il est normal que le défaut se présente partout où il y a du décor. Une fois que les mailles simples de sélection sont confectionnées elles contiennent l'erreur. Le tisserand a beau introduire correctement les baguettes, l'erreur est commise et réapparait dans le tissu partout où le décor se présente (Fig. 5). Mais il faut être prudent. Pour les baguettes à lacs l'erreur semble beaucoup moins surprenante quand on admet qu'avant la confection des baguettes à lacs on a mis dans la chaîne une envergure 223/222 et qu'on a commis l'erreur de mettre une fois 232/222.

Sur la photographie du tissu S9 de Palmyre nous avons observé qu'au lieu de trouver les flottés alternatifs habituels il se présente deux flottés juxtaposés (Fig. 6). L'erreur se présente sur une longueur verticale limitée. Elle se retrouve de l'autre côté de l'axe horizontal de symétrie et dans les deux rapports visibles du fragment. Ce qui est curieux dans cette erreur c'est sa limitation. L'erreur n'a donc pu se produire lors d'un groupement éventuel des fils de chaîne, effectué avant la confection des baguettes à lacs. Elle a dû être commise pendant le tissage. Il est possible qu'après la casse des deux fils on les ait noués sur des baguettes erronées.

Le tissu S 10 montre aussi une erreur qui est plus difficile à commettre avec les baguettes sans boucles, tandis qu'elle est plus facile à réaliser avec le système des baguettes à lacs.

Le tracé (Fig. 7 - 1) est un détail montrant comment le défaut se présente dans le fragment. L'oeil gauche de la figure inférieure est déformé, et ceci se produit également avec l'oeil droit de la figure supérieure.

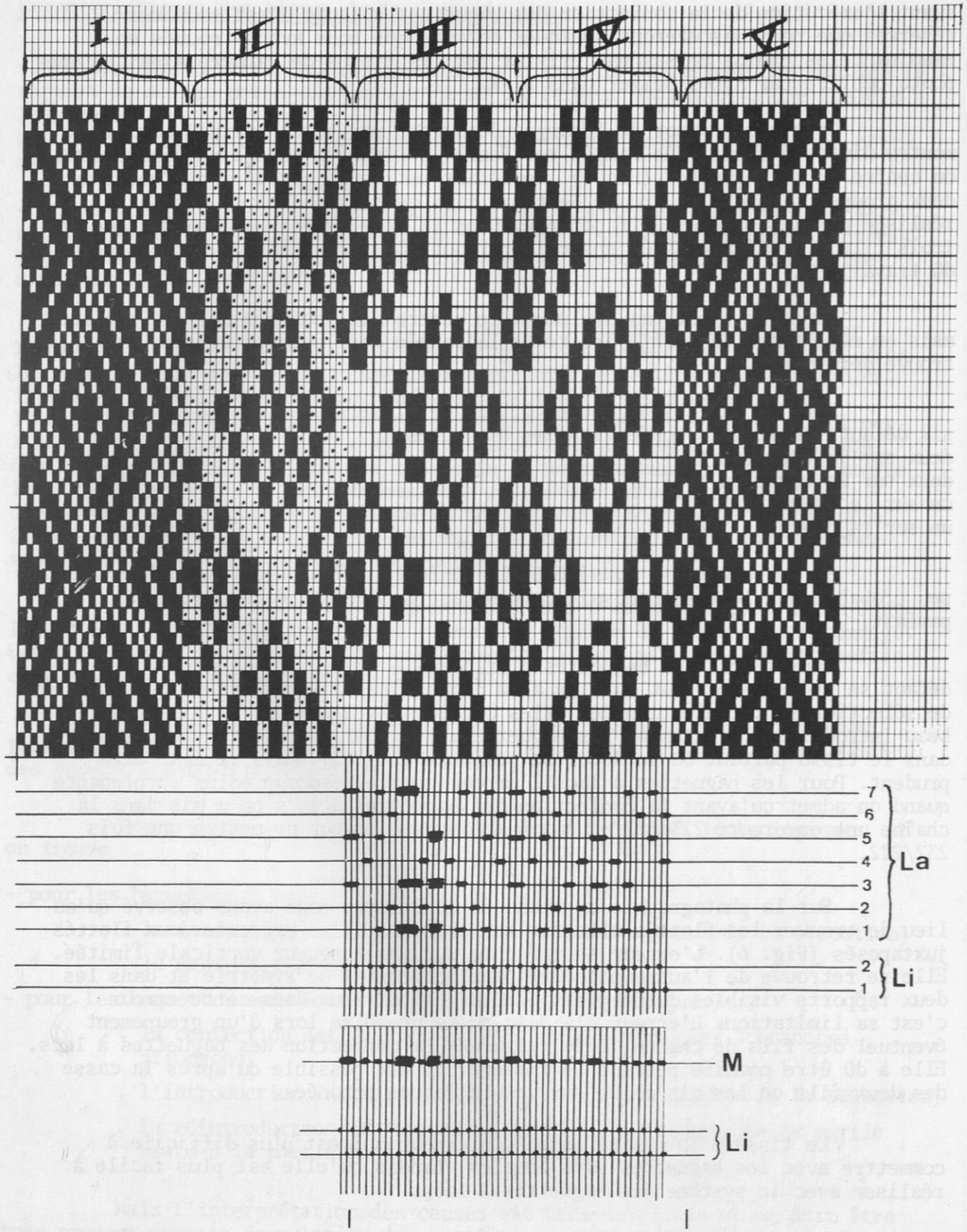


Fig. 4

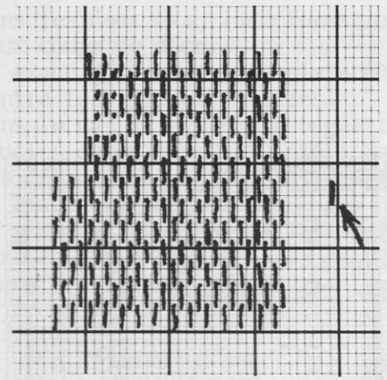


Fig. 8

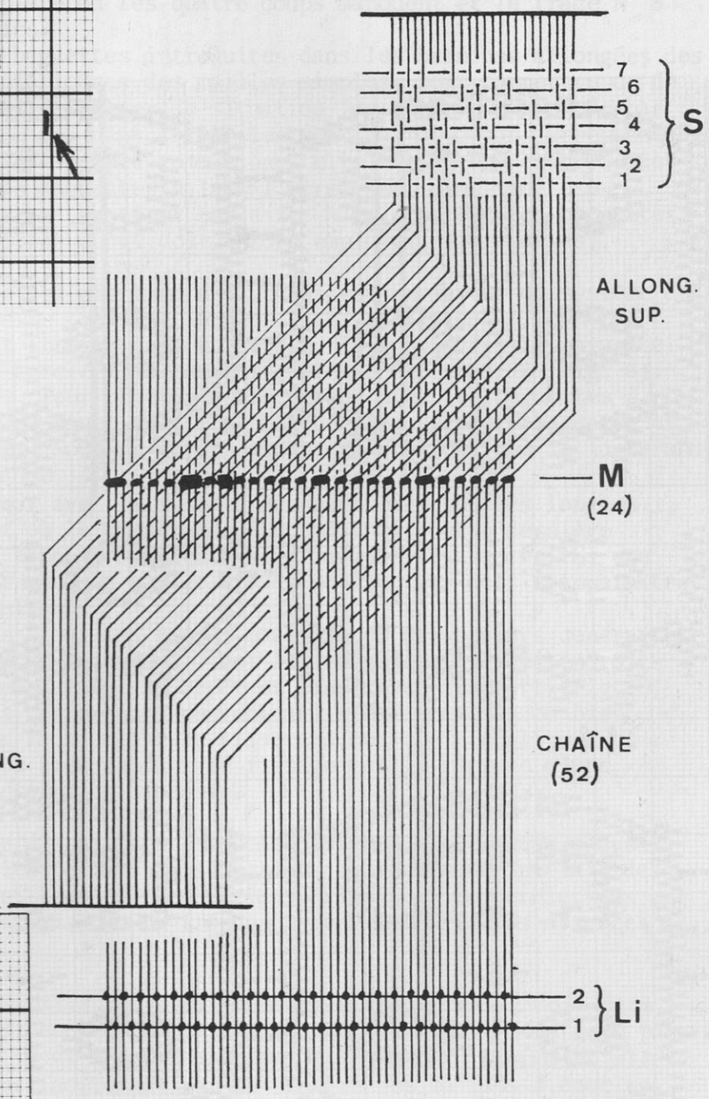


Fig. 5

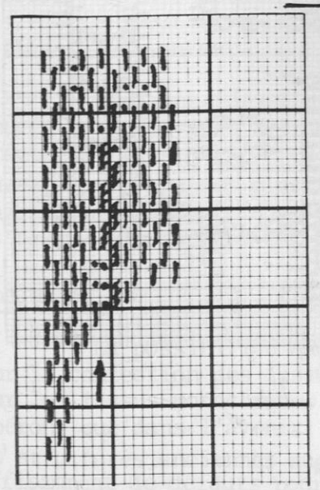


Fig. 6

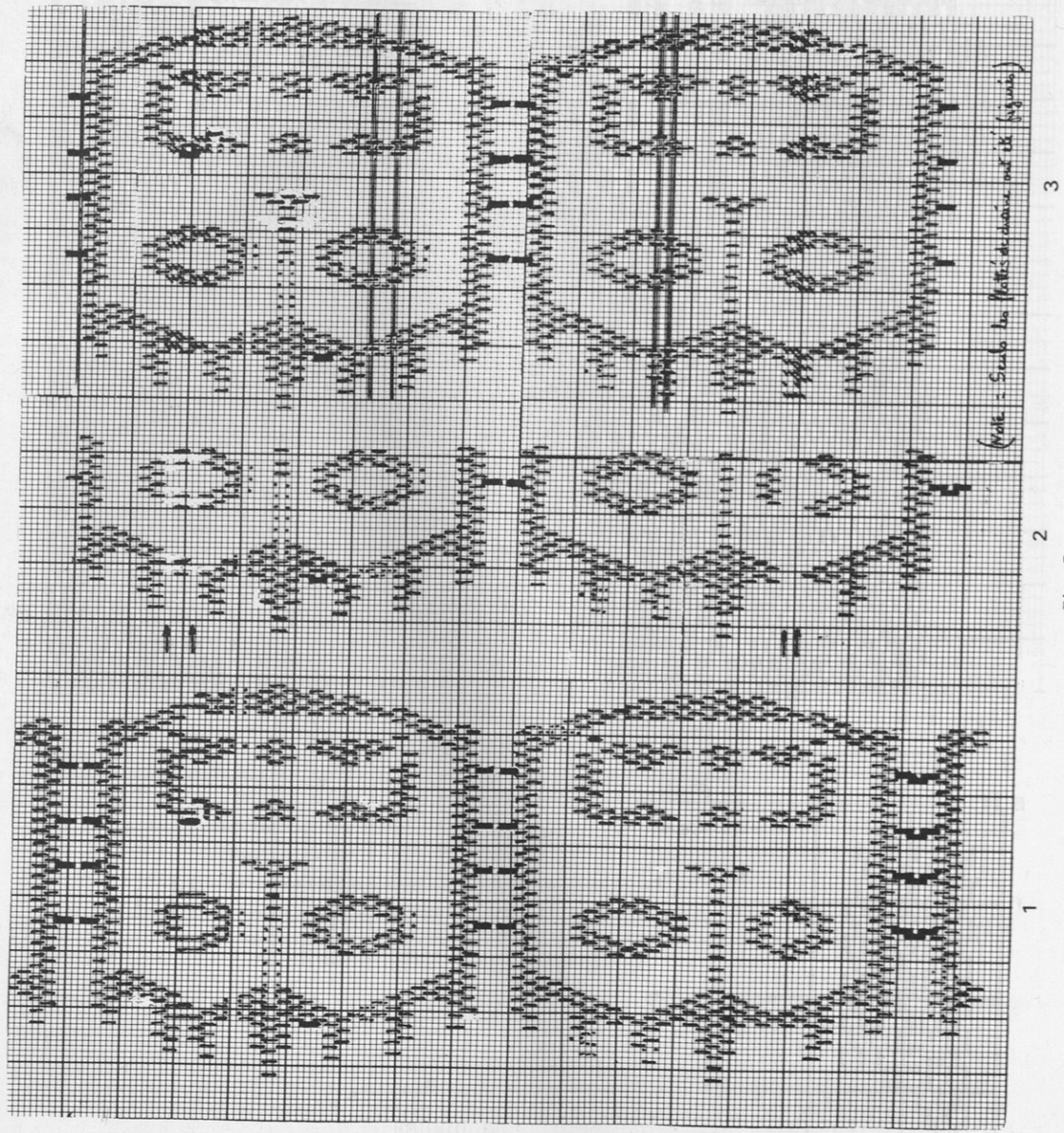


Fig. 7

Dans les deux cas, la déformation est due à l'omission de quatre coups, dont deux coups de décor.
Le tracé N° 2 montre la place où les quatre coups manquent et le tracé N° 3 montre les figures normales.
Dans le cas du système à baguettes introduites dans les branches allongées des boucles supérieures et inférieures des mailles simples, pour commettre un de ces défauts, il aurait fallu changer de situation (de haut en bas ou de bas en haut) une ou deux baguettes sans former les deux pas de décor correspondants. La probabilité que le tisserand ait commis une telle négligence est réduite.
Dans le cas du système des baguettes à lacs l'erreur est plus facile à commettre. Quand le tisserand ne tient pas assez bien séparées les baguettes déjà employées, des baguettes qu'il doit encore employer, l'erreur est inévitable.
Mais ce tissu S 10 montre également un défaut qui est en faveur du système des mailles à boucles longues.
A droite du carré qui est inscrit dans un cercle, il y a un flotté parasite dans la partie "fond" du cercle à la hauteur de l'axe de symétrie (Fig. 8).
Ce flotté n'est pas voulu. Pour obtenir cette erreur avec les baguettes à lacs le tisserand aurait dû nouer ce fil de chaîne à la dernière baguette et à cette baguette seulement. Nous ne voyons aucune raison pour que le tisserand ait commis une telle méprise.
Pour obtenir la même erreur avec le système des mailles à boucles longues il aurait suffi qu'au moment où le tisserand réintroduirait cette dernière baguette une corde de la nappe postérieure se trouvât trop avancée. Si une telle méprise n'est pas remarquée par le tisserand l'erreur doit réapparaître dans tous les rapports suivants.
Ajoutons qu'on trouve dans tous ces tissus monochromes des erreurs contraires au défaut que nous venons de signaler. C'est à dire qu'à plusieurs endroits on remarque des flottés manquants, se répétant dans chaque rapport.(Fig. 9)
Avec des baguettes à lacs ces erreurs peuvent avoir été commises ou bien pendant la confection des lacs, c'est le tisserand qui a été négligent et a oublié de nouer le fil, ou bien pendant le tissage par la rupture d'une boucle ; ce dernier cas est moins probable.

Avec le système des mailles à boucles longues les erreurs peuvent avoir été commises, ou bien pendant la sélection (introduction initiale des baguettes) ou bien pendant leur réintroduction périodique. Le dernier cas est très réel et peut être la cause de la fréquence avec laquelle les absences de flottés se présentent.

L'absence des flottés, ou leur présence occasionnelle, doit être imputée à la mauvaise introduction de la latte. Ces erreurs ne sont donc pas caractéristiques de l'un ou de l'autre système de façonnage. Néanmoins elles peuvent être commises plus facilement par le système des mailles à boucles longues. La grande fréquence avec laquelle ces erreurs se présentent dans les tissus monochromes est par conséquent en faveur de ce système de façonnage.

Conclusion

La possibilité que le métier à baguettes présenté ici ait été employé pour la confection des tissus de la Dynastie Han, n'est peut être réelle que pour les tissus monochromes. Jusqu'ici il y a des arguments pour et contre. Espérons que dans l'avenir, le nombre de personnes s'intéressant à la recherche des structures anciennes augmentera, de sorte qu'on arrive un jour à détecter suffisamment de défauts pour trancher le problème.

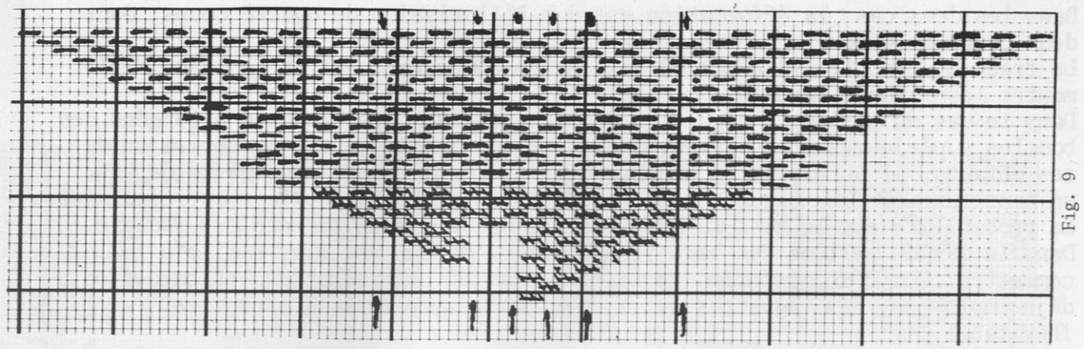


Fig. 9

Summary

In order to clarify the operating technique of the pattern-rod loom described in 1960 by Ann Blinks in the Bulletin of the Needle and Bobbin Club, the author travelled to Bangkok, where he was able to see various types of pattern-rod looms in operation, with or without loops, as well as the loom described. A first type of pattern-rod loom with loops permits the exact repetition of the design in the length of the textile (apart from errors of manipulation) ; it generally has a limited number of pattern-rods, but the height of the repeat may be doubled by using the rods in reverse order. In a second type of loom, rods without loops are introduced directly into the warp and are withdrawn after being used in reversed order for the production of a symmetrical repeat. The pattern is thus invariably symmetrical about an axis in the weft direction and must be reconstructed for each repeat.

A third type of loom (that described in the Bulletin of the Needle and Bobbin Club) has a very long simple heddles, into the upper part of which rods are introduced during the reading-in of the pattern. During weaving, each rod, having served for the selection, is introduced and retained in the lower part of the same heddles. It is subsquently re-used for the second part of the pattern and then replaced in the upper part of the same heddles, and so on.

The author applies his method of research on typical weaving faults to certain textiles from Palmyra, S.9 and S.10, studied by Pfister, and concludes that this third type of loom could well be of the same type as that used in the execution of these textiles. Nevertheless, a larger number of faults needs to be studied to solve the problem.

QUELQUES PROBLEMES TECHNIQUES CONCERNANT UNE CELEBRE SOIERIE FACONNEE POLYCHROME HAN (LOU-LAN)

Ière PARTIE

par Krishna RIBOUD

A very well-known, and frequently illustrated polychrome figured silk, in four colours, showing a dynamic procession of six mythical beasts in the lateral sense, in attitudes of either self-defense or of attack, is preserved at the National Museum, in New Delhi (Ref. N° L.C. 07 a, N.M. 23). (fig 1). It was discovered by Sir Aurel Stein in Loulan in 1914 during his expedition into Chinese Turkestan, which is present-day Sinkiang. Since Andrews first described it in his 1920 article in the Burlington Magazine, various authors have marvelled at the verve and imagination embodied in the pattern, but no detailed technical analysis regarding its weave or its technical execution had so far been attempted.

The specimen measures approximately 21 cm in length and 48 cm in width. Both selvages are present, allowing us to determine its full width. It has a single repeat in the width. The decor is repeated in the vertical sense only, and the height of repeat is approximately 5 cm. Since 1925, Museum experts had decided to paste down the fragment on a natural silk ground on board for purposes of preservation. It is plausible that due to the climatic extremes in India, the nearly 2000 years silk fragment, had it not been thus preserved, may well have disintegrated. Since that time, the specimen has never been disturbed or changed. Having studied it on several occasions and over the years, I can vouch for one thing - that is, its colors remain as vibrant and luminous as if it were a product of more recent years. It is comforting to note the pasting down has in no serious way affected its condition ; it is perhaps due to the judicious method and use of subtances which were employed for the pasting-down process in those days, details of which are unknown.(‡)

This patterned silk fabric, like several others in this collection, dates from the Han Dynasty, which lasted from 206 B.C. to 220 A.D. Archaeological evidence and expert studies have proved that the artefacts emanating from the L.C. group of Lou-lan site, where mass burials were found, fall roughly between 1st century B.C. and early 3rd century A.D. Certain stylistic components in the pattern had previously incited one or two authors to attribute to it a post-Han date- but in view of the recent archaeological discoveries made in China, and which have their sources dated tombs, we are inclined to consider this piece as belonging to the Han period.

(‡)According to Stein, at the time of its discovery the ground colour was crimson-brown ; the decor is formed in three colours : buff, blue and tan.

Monsieur Vial and I have so far been in the habit of presenting our joint studies based on my observations of the full specimens, together with Mr Vial's meticulous study of samples which were given for technical analysis, and with the help of detailed photographs. In this case, no sample had been asked for or given. The technical analysis that Mr Vial has provided has been based on my own sustained observations of the specimen, and a detailed photographic documentation. In 1972, I had published an article in the Archives of Asian Art dealing with this specimen and had given some information : that it had three warps per series, 135 warp threads per cm. and four colours.

(fig. 2) With the collaboration of Dr Loubo-Lesnichenko, and other sinologists, we had also proposed a slightly revised interpretation of the ten characters in the ancient li-shu script which form a full inscription on this fragment. This is the only example of an inscription on textile, during Han period, where a proper named is used indicating either the weaver, or the acquirer. The interpretation of the inscription given by Mr Aurousseau in 1920 and by Dr Lionel in 1928 were : "May this decorative pattern of Han Jen bring great good fortune to his descendants without end". In my 1972 article, we had proposed the following : "Han Jen decorated this patterned dress. May you Sir, have sons and grandsons without end".

Later on further studies incited me to look more closely into the weave of the inscriptional characters themselves. The characters are reproduced at least four times vertically. While the ten characters in the lateral sense are each different from the other, I found that at times some vertically repeated characters showed considerable difference in their execution which were weave faults. The same character is at times very well executed (or woven) and is decipherable, and at other times very hapharzadly executed, and in such instances, undecipherable. (fig. 3-4, 5-6) You will see these differences clearly on the slides. I began to wonder as to how, or why, such differences could occur, especially on a patterned silk which seemed so sophisticated from every other point of view. I proceeded to make a magnified photographic documentation and asked Mr Vial to look into this matter. Mr Vial will explain himself in his exposé the technical factors which are involved and will discuss some new aspects on the execution of this silk, especially with reference to what is known as the "pattern-rod loom". Many of us had previously believed that the loom used for the execution of Han figured silks -a type corresponding to pattern-rod looms- could only belong to one category , with loops. Some of the authors who had previously dealt with the characteristics of the Han "pattern-rod" type of loom are Walter Endrei, Harold Burnham and Donald King. According to Mr Vial, who has studied several Han samples, the observation of this piece seems to suggest that another type of execution may have been used for the production of this Han figured silk. While the type of pattern-rod loom with loops enabled to maintain a warp selection for the décor throughout the weaving, and reproduced a certain type of weave faults, the weave faults detected on this specimen seem to suggest a different type of execution. It suggests a patterning without the use of loops, where each time the vertical repeat, instead of being maintained throughout by the means of a system of selection (viz. the loops), needed a totally new reconstitution at the start of each new repeat. It is only thus that the faults detected on this specimen can be accounted for - and the excellent exposé just made by Mr de Jonghe proposing the different possibilities of the pattern-rod loom convincingly supports our theory.

We plan to publish a full article based on this specimen L.C.07 a, dealing with its historical, iconographic, inscriptional and technical occurrences.

SLIDES SHOWN

SLIDE 1 : Lou-lan, in the region of Lob-nor, present-day Sinkiang, based on the southern route of Silk Road

SLIDE 2 : Main fragment, measuring 21,1 cm in length and 48 cm in width, shown with scale. Stein mentions that before pasting it measured 50.3 cm in width, conform to standard Han widths as expressed in ancient texts. Right-hand slide shows the diagram of the pattern. Pattern and ten inscriptional characters read from right to left.

SLIDE 3 : Left hand slide shows left selvage, right-hand the right.

SLIDE 4 : Main fragment is joined to two other fragments

a) part of the same fabric, sewn on to the main fragment measuring 12.9 cm in length and 24.2 cm in width, has left selvage.

b) a polychrome patterned silk with a different pattern constituting the second fragment sewn on the main fragment.

SLIDE 5 : Left-hand : Balanced or plain weave. Right-hand : Han Dynasty plain tabby silk, lining of the figured silk L.C. 07 a.

SLIDE 6 : Weave diagram of "warp-faced compound tabby", and illustration showing the intersection of the weave. The décor or patterning is formed by the floating the warps over three wefts, leaving the weft invisible. Very ingenious type of weave, described in Harold Burnham's article in BL CIETA n° 28.

SLIDE 7 : Left : An illustration showing surface of warp-faced compound tabby weave
Right : a Han specimen showing in macrophoto its surface woven in this technique.

SLIDE 8 : Décor and inscriptional characters read from right to left. Left slide shows a stylised tiger with open jaws, set in convoluted cloud bands ; Right : character Han, part of a proper name.Right hand slide shows Mr Vial's mise en carte, thread by thread of the same character, vertically represented, showing great difference in its reproduction due to fault in the selection and reconstitution of the vertical repeat.

SLIDE 9 : Second animal, characters Jen and Hsiu, Jen being part of the proper name, hsiu meaning : "embroidered, or decorated"
Right : Mr Vial's mise en carte of the two characters.

SLIDE 10: Left : Third crouching animal ; showing fourth, fifth, sixth and seventh inscriptional characters : wen, i, yu, tzu.
Right : Here we are concerned with the fourth and fifth characters, interpreted as meaning "decorated patterned dress".

SLIDE 11 : Left : This is the last and sixth animal, and the characters shown here are the ninth and tenth ; wu and chi "without end".
Right : Mr Vial's reconstruction of wu.

SLIDE 12 : Slides in colour. The approximate width of each animal is 4 to 5 cm ; height 3,5 cm to 4 cm.
Right : first animal ; left : second animal.

SLIDE 13 : Right : 4th character wen and third animal
Left : fourth animal and corresponding character.

SLIDE 14 : Right : fifth animal ; left : sixth animal (last) and corresponding characters.

SLIDE 15 : Left : 3rd animal similar in posture and style to an animal in Han Dynasty stone relief in Musée Guimet Collection.

SLIDE 16 : Left : 4th animal similar in posture and style to an animal in the same Han Dynasty stone relief.

Résumé

QUELQUES PROBLEMES TECHNIQUES CONCERNANT UNE CELEBRE SOIERIE FACONNEE POLYCHROME HAN (LOU-LAN)

Dans la collection du Musée National, à New Delhi, Inde, figure un fragment de soie polychrome façonnée célèbre, autant par la vivacité de ses couleurs que par la beauté de son ornementation (n° de référence : L.C. 07 a, N.M. 23) (fig 1) Ce specimen a été maintes fois reproduit, dès 1920, dans des publications bien connues des spécialistes des textiles, mais jusqu'à maintenant, aucune étude détaillée de son armure, ni de la technique de son exécution, n'avait été tentée.

Il s'agit d'une laize de soierie qui mesure actuellement 21,1 cm de longueur, et 48 cm de largeur. Il y a environ quarante ans, les experts l'avaient collée sur un fond de soie naturelle, afin qu'elle ne se détériore pas dans des climats extrêmes. Elle a un seul rapport dans le sens de la largeur, le décor comportant divers animaux mythiques, et dix caractères en chinois ancien en écriture li-cheou, formant une inscription de voeux. Le décor se répète dans le sens vertical, et le rapport vertical est d'environ 5 cm. La largeur des animaux que vous allez voir sur l'écran est en moyenne de 4 à 5 centimètres, leur hauteur environ 3,5 à 4 centimètres. La largeur du tissu, avant d'être collé, quand il a été fabriqué, était de 50,3 cm environ, ce qui correspond aux normes de l'époque, mentionnées dans les textes anciens, au moment de sa fabrication.

Cette soierie a été trouvée en 1914 par l'explorateur Sir Aurel Stein, pendant ses expéditions au Turkestan chinois (Sinkiang d'aujourd'hui), dans des inhumations collectives, dans un site connu sous le nom de Leou-lan. La soierie appartient à la période Han, c. à d. de 206 av. J.C. jusqu'à 220 de notre ère. Une expédition suédoise, organisée par Sven Hedin, avait également exploré la même région et en 1934 avait trouvé quatre très petits fragments montrant le même décor avec deux caractères d'inscription qui figurent également sur cette soierie. Notre fragment de soierie, comme la plupart des soieries façonnées de la période Han, est exécutée dans l'armure connue de nos jours sous le nom de "taffetas à chaînes multiples, endroit entièrement chaîne". Il est en quatre couleurs, avec 3 chaînes constantes par série. Le décor qui apparait sur le tissu est entièrement constitué par une dominante des chaînes, laissant la trame invisible. (fig. 2)

A plusieurs reprises j'ai eu l'occasion d'étudier ce tissu à New Delhi, et j'ai toujours été frappée par les caractères d'inscription qui y figuraient. Tout d'abord, l'inscription est singulière par le fait qu'un nom propre s'y trouve, évoquant sans doute ou le tisseur, ou l'acquéreur. Avec la collaboration du Dr Loubo-Lesnichenko, du Musée de l'Ermitage, j'avais en 1972 publié un article proposant une nouvelle interprétation de cette inscription. Par la suite, j'ai constaté que certains des dix caractères, qui se répètent verticalement au moins quatre fois, comportaient une grande différence dans ces reproductions. Le même caractère était successivement très bien, puis très mal écrit ; (fig. 3-4,5-6) il m'a semblé qu'une telle différence n'aurait pas dû exister dans une soierie si évoluée à tous points de vue. J'étais persuadée que cela provenait de fautes de tissage. J'ai donc entrepris une nouvelle documentation photographique, plus précise, qui a incité Monsieur Vial, avec son acuité habituelle, à faire quelques nouvelles hypothèses concernant le métier dit "aux baguettes" qui aurait pu être utilisé pour la fabrication de cette soierie. Cette hypothèse de Mr Vial concorde parfaitement avec la théorie que Mr de Jonghe vient de présenter juste avant notre propre exposé.

Malgré des études qui nous portent à croire que ces tissus ont été exécutés sur des métiers dits "aux baguettes", nous ne savons pas encore comment ces métiers ont été réellement utilisés. A la suite des examens effectués par Monsieur Vial, sur environ trente échantillons de soieries façonnées Han, nous savons que pour ce tissage, l'étude méticuleuse des erreurs dans les répétitions verticales, surtout celles qui se trouvent dans les caractères d'inscription, a permis à Mr Vial d'établir des hypothèses sur le système de commande qui a été utilisé.

Nous proposons de publier sur cette soierie une étude bien plus développée dans un proche avenir.

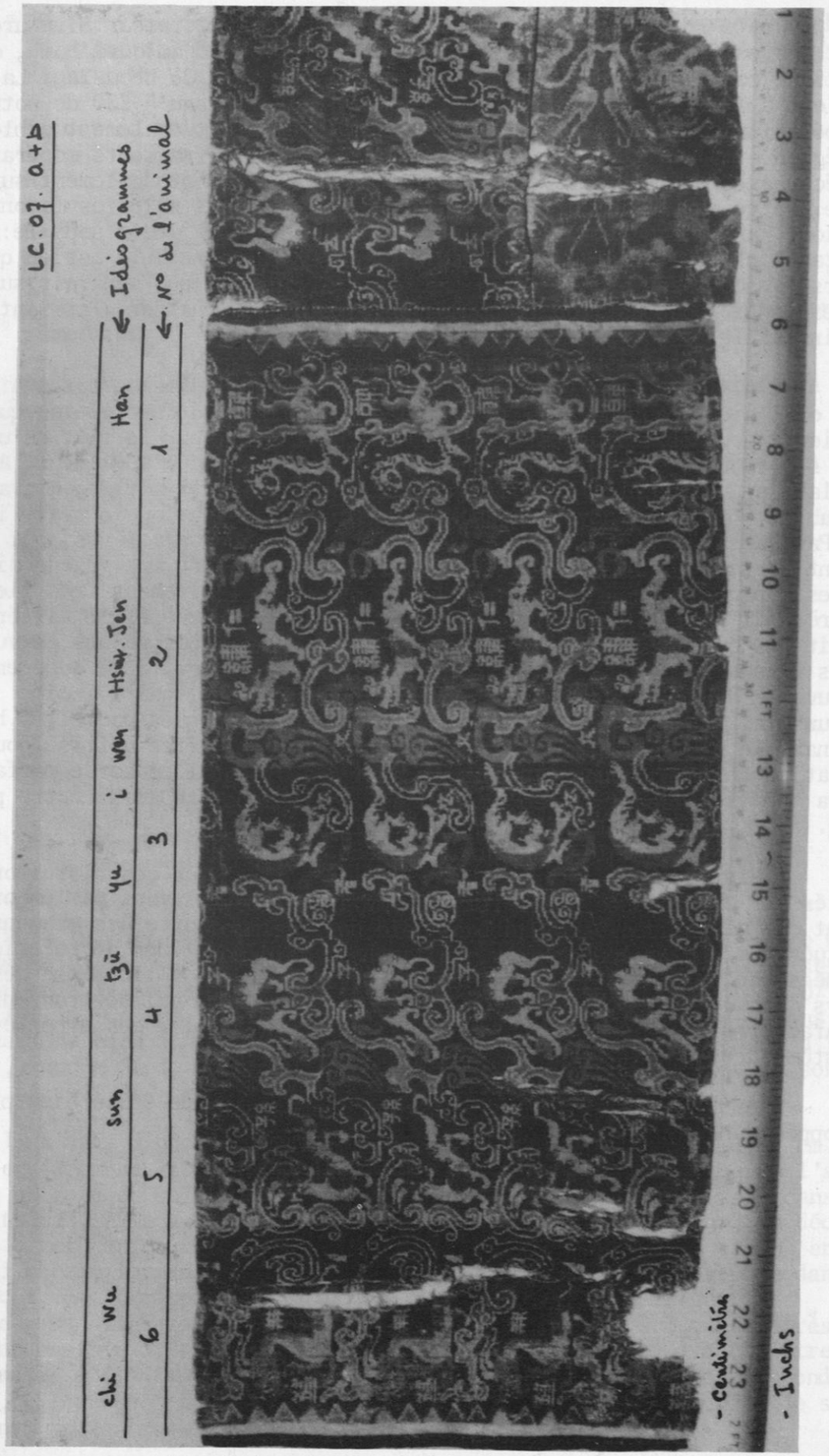


Fig. 1 - LC 07 a + b
Document avec échelle
N° des animaux et translittération des idéogrammes

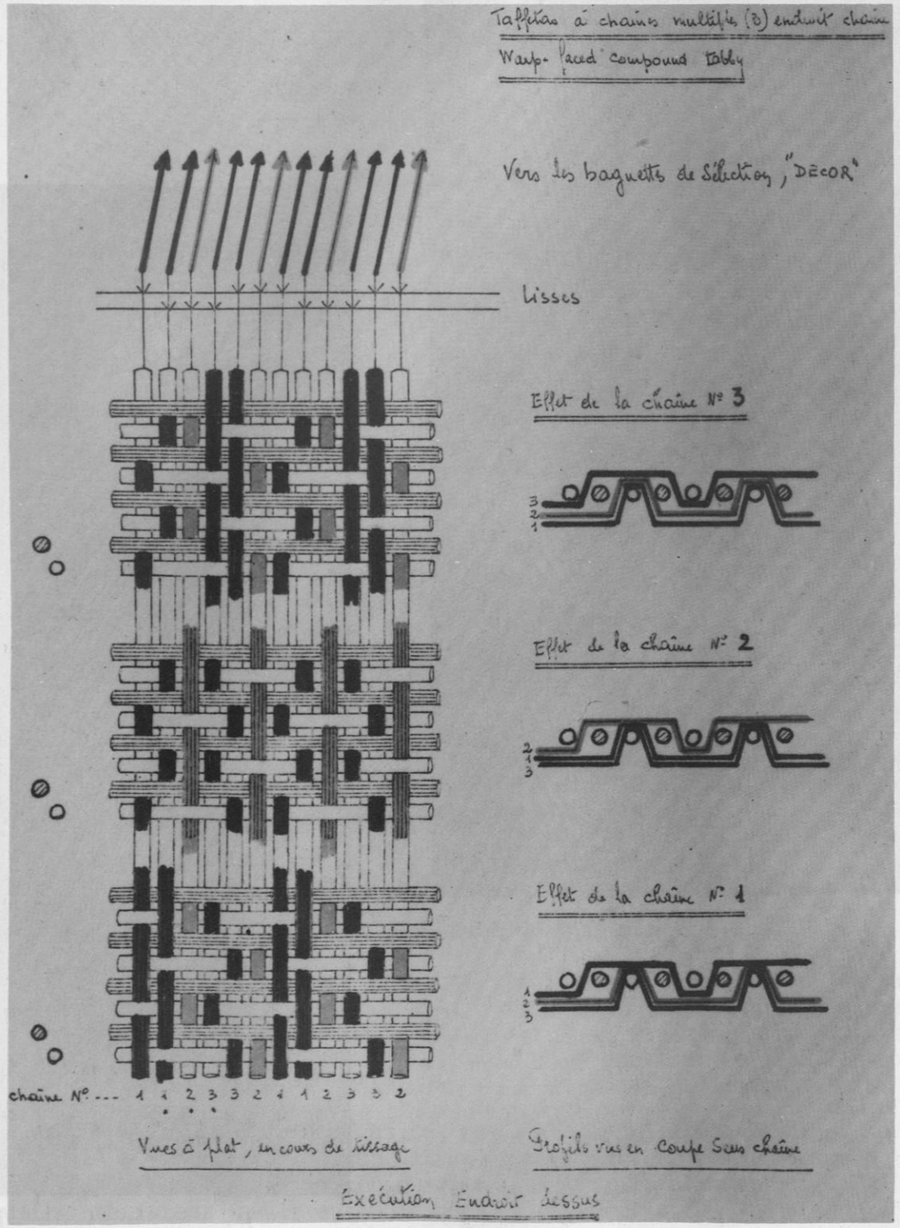
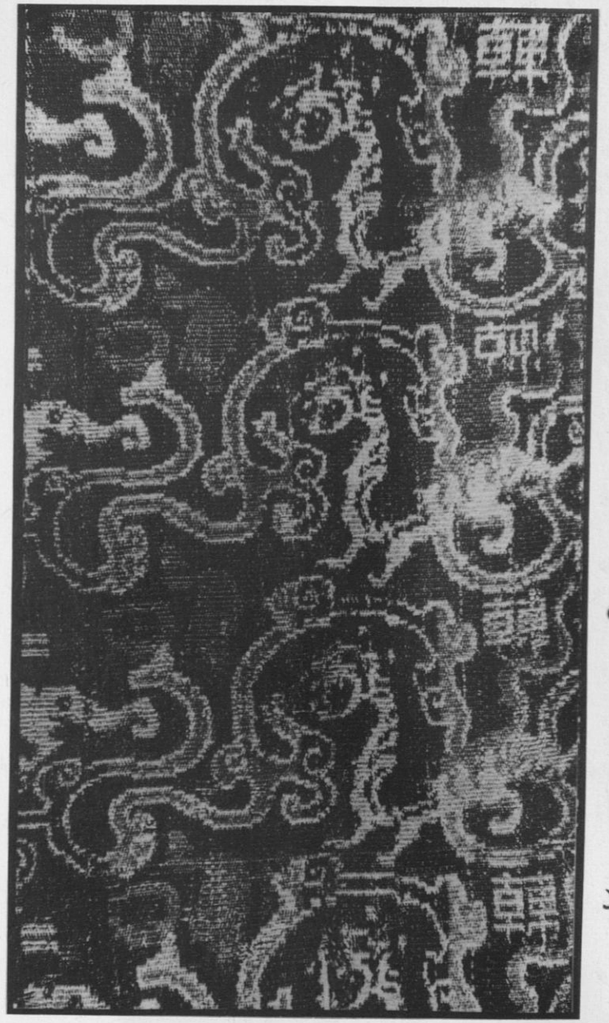


Fig. 2 - LC 07 a + b
Tracé technique du tissu, montrant les 3 effets superposés.



A

B

C

D

Fig. 3

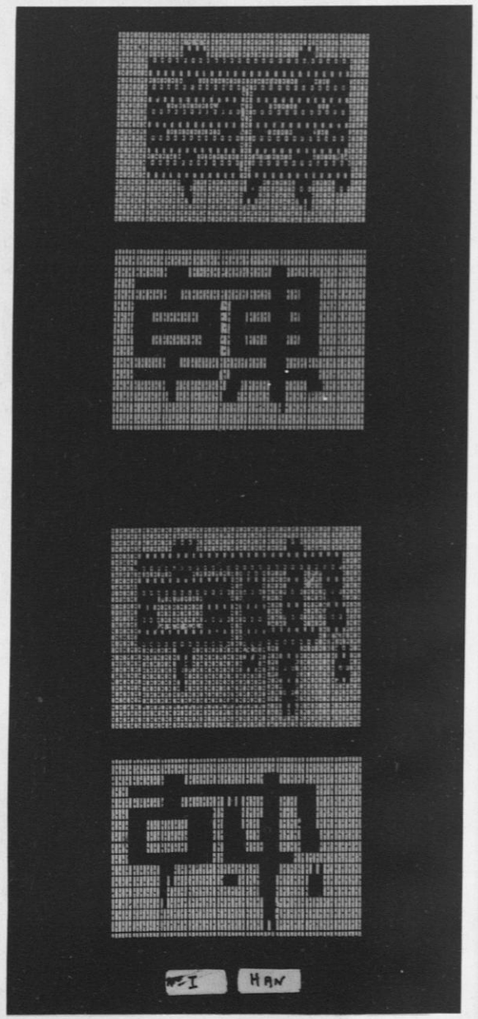


Fig. 4

Fig. 3 - LC 07 a + b
Détail montrant le 1er animal et le 1er idéogramme "Han" (présentant 4 variantes en hauteur).

Fig. 4 - Relevé, fil par fil, de l'idéogramme "Han" se répétant en hauteur, avec les différences de reproduction.

IIe PARTIE

par Gabriel VIAL

EXPOSE TECHNIQUE LC. 07 a + b (Fig. 1)

La technique de base de ce genre d'étoffe avait été largement développée dans le Bulletin de Liaison n° 28 et reprise dans le Bulletin n° 45 qui rendait compte de la conférence présentée à Londres en 1977 et consacrée à un tissu semblable. Je ne désirais pas trop insister à ce propos, mais il m'a été demandé d'y revenir quelque peu, assez rapidement, étant donné les travaux publiés dans des revues orientales, à la suite de nouvelles découvertes chinoises.

Ces tissus sont dénommés, en langue anglaise "warp-faced compound tabby" et nous avons adopté, en français, l'équivalent "Taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne," pour nous rapprocher quelque peu de l'expression anglaise.

La technique en est encore enseignée à LYON, sous l'appellation "Taffetas double-face, une trame" car lorsque deux chaînes seulement sont utilisées, le tissu est réellement double-face. Il ne l'est plus au-dessus de deux chaînes, ce qui est le cas du tissu qui nous intéresse ici.

Ceci nous a amené à créer cette nouvelle appellation, qui couvre de façon plus générale tous les tissus de cette famille, quel que soit le nombre de chaînes.

L'endroit de ces étoffes montre un aspect taffetas à dominante chaîne, produit par l'une ou l'autre des couleurs suivant les emplacements du décor, les couleurs momentanément inutiles étant maintenues à l'envers par l'armure. Cette séparation des chaînes est produite par la moitié des trames : les coups pairs en théorie, tandis que l'ensemble des fils travaille en Louisine sur les coups impairs. Cette Louisine est produite par autant de fils que l'étoffe comporte de chaînes (ici Louisine de 3 fils). (Fig 2)

Dans le tissu que nous étudions, on rencontre dans toutes les parties du document : 3 couleurs de chaîne, mais l'une des couleurs subit localement un changement. Ainsi, nous avons appelé chaîne n° 1, le brun rougeâtre qui est constant, n° 2 le coloris ivoire qui est également constant et n° 3 les coloris bleu et beige qui se remplacent dans les diverses zones du décor.

Remarquons, à cette occasion, que cette appellation "chaîne" se justifie par la fonction technique différente remplie par les diverses couleurs ; nous pouvons donc techniquement assimiler le bleu au beige puisqu'ils n'existent jamais ensemble dans la même série.

Nous dirons, pour résumer, qu'il s'agit d'un tissu à 3 chaînes et 4 couleurs ; certains auteurs ont mentionné 5 couleurs, mais ceci nous semble erroné et il s'agit simplement d'une décoloration locale.

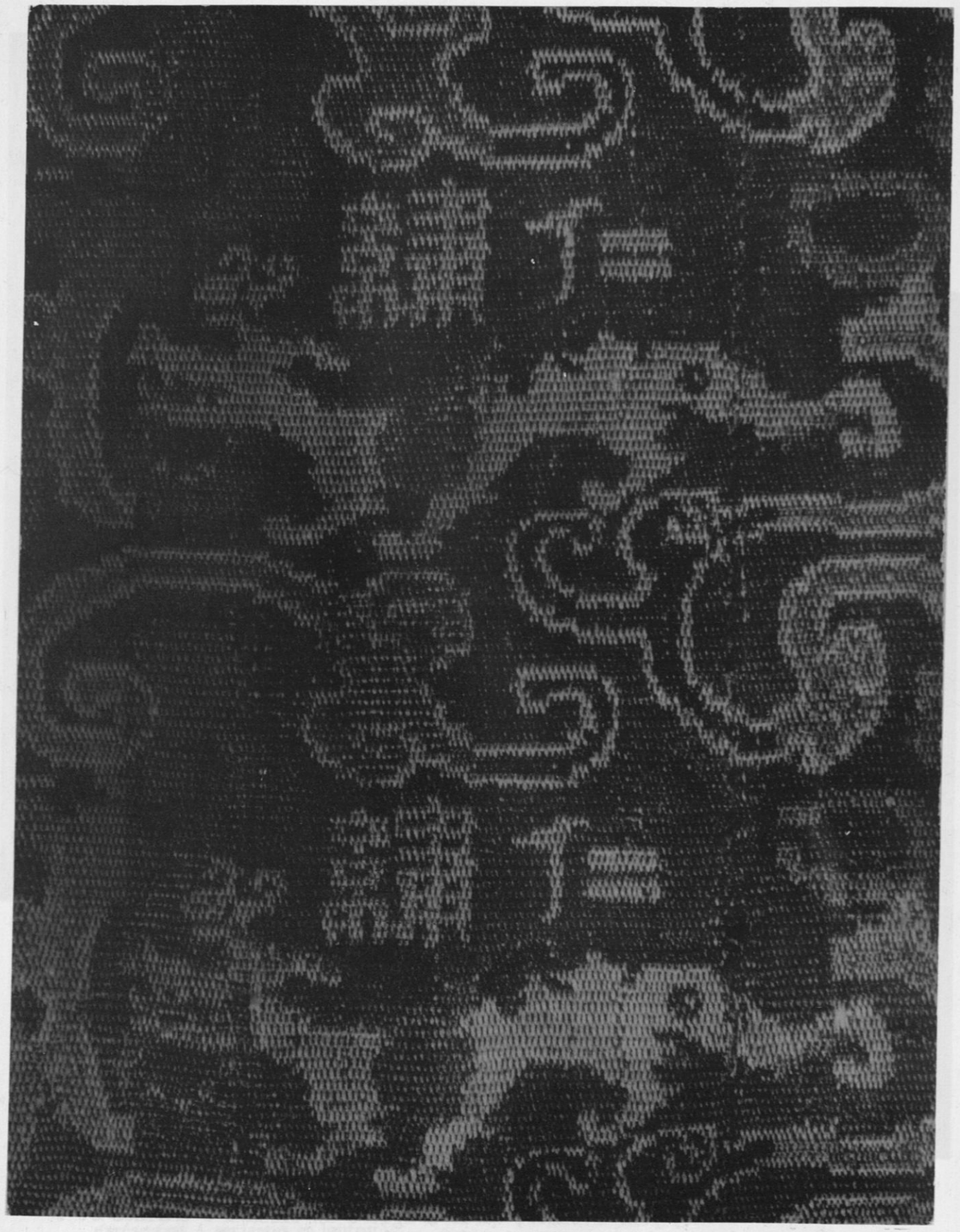


Fig. 5 - LC 07 a + b
Détail montrant le 2e animal et les idéogrammes Jen et Hsiu se répétant en hauteur.

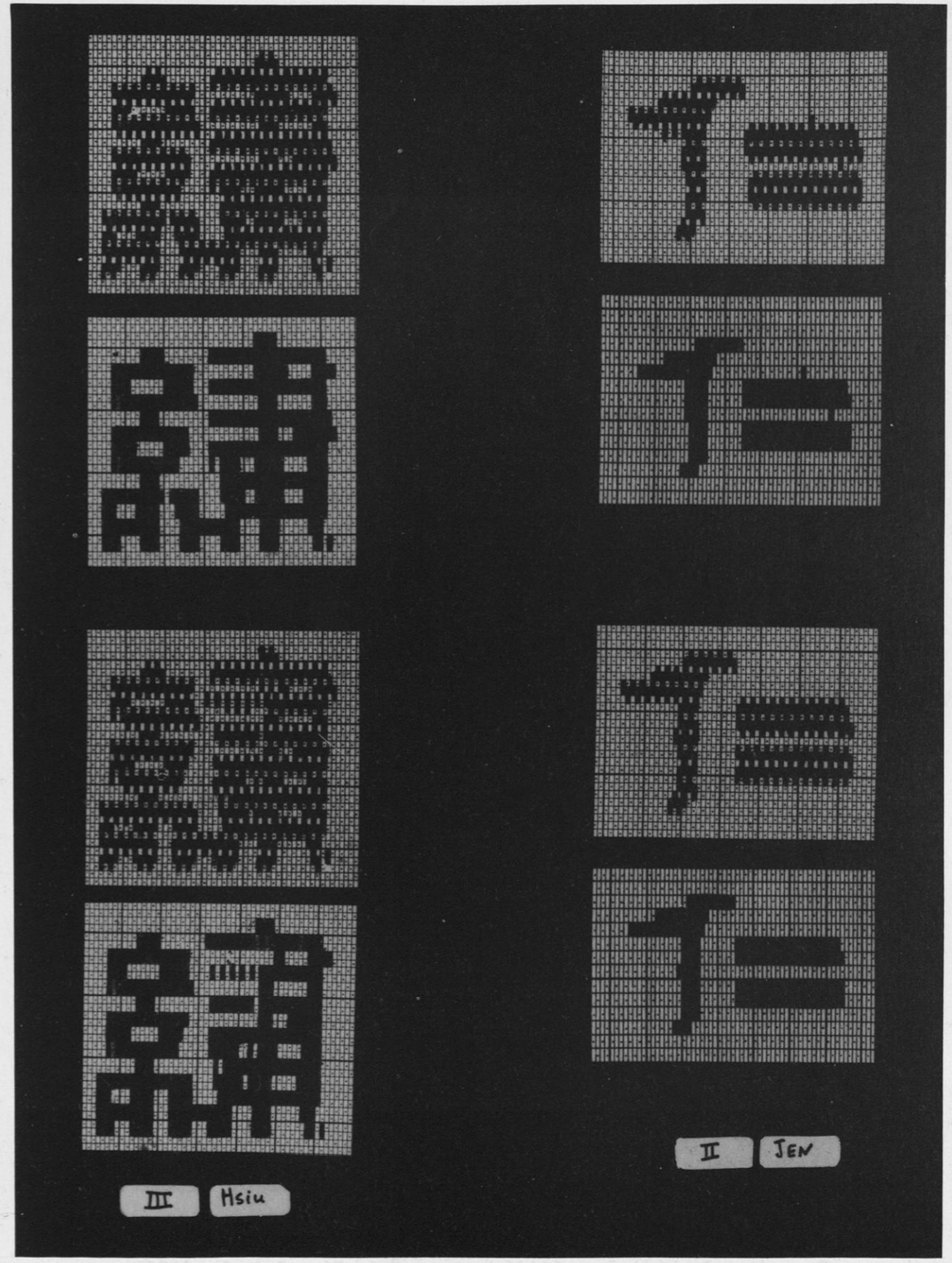


Fig. 6 - LC 07 a + b
Relevé, fil par fil, des idéogrammes Jen et Hsiu, se répétant en hauteur, avec les différences de reproduction.

On compte, en moyenne 45 fils de chaque chaîne au centimètre soit : 45 x 3 = 135 fils au cm. Le tissu mesurant environ 50 cm. le nombre total de fils du tissu peut être évalué à 135 x 50 = 6750 fils environ. On ne constate aucune répétition du décor dans la largeur du tissu qui, rappelons le, possède ses deux lisières.

Si l'utilisation du métier à la tire était à envisager pour l'exécution de ce tissu -comme certains auteurs l'ont fait- le métier aurait dû être équipé de près de 7000 commandes, car, puisque le décor se découpe par 1 fil de l'une ou l'autre des trois chaînes, tous les fils auraient dû recevoir une commande individuelle.

Une telle organisation du métier nous semble difficile à envisager, tant par son encombrement que par le nombre d'ouvriers tireurs qu'elle aurait nécessité (au moins une dizaine)... Comme nous l'avons déjà mentionné (cf. BL. 45) le montage "normal" au 18ème siècle à LYON, comportait un tireur pour 400 cordes et les métiers que nous avons pu voir encore fonctionner à Fès (Maroc) comportent deux tireurs pour des montages de 300 à 360 cordes. Nous éliminons donc le métier à la tire.

Le rapport en hauteur, par contre, est assez faible : 120 coups, pour 5 cm. environ. Ces 120 coups correspondent à 60 foules de décor (60 coups pairs) permettant d'envisager l'hypothèse d'une exécution avec le métier dit "aux baguettes". Ce métier aurait été équipé de 2 lisses, actionnées par le tisseur pour la production de la Louisine sur les coups impairs et de 60 BAGUETTES actionnées sur les coups pairs, vraisemblablement par des aides-tisseurs, pour la production du décor.

La levée d'une baguette permettant de soulever, sur un coup donné, tous les fils de chaîne qui doivent dominer à l'endroit, quelle qu'en soit la couleur, il fallait donc autant de baguettes que le rapport comporte de foules de décor différentes.

Le problème particulier posé par ce tissu concerne les différences importantes rencontrées dans les rapports successifs en hauteur. Ces différences qui n'apparaissent qu'à une lecture attentive du décor, sont en revanche très visibles dans certains des idéogrammes inclus par endroits. Ceci a justifié une tentative de relevé de ces idéogrammes, effectuée d'après les diapositives couleurs prises sur place et sur les photos 18 x 24 noir et blanc qui en ont été tirées. Malheureusement, ces diapositives ont été prises dans d'assez mauvaises conditions d'éclairage, sur un tissu collé lui-même sur un carton fort. Le relevé a été fait sur du papier de mise en carte dont le quadrillage correspond à la proportion des fils et des coups du tissu. La croisure de la chaîne n° 2, ivoire, traduisant les idéogrammes, a été seule relevée. Ce premier relevé a ensuite été traduit sur un papier de mise en carte de quadrillage différent, en ne tenant compte que du travail de séparation des chaînes effectués sur les coups pairs, de façon à faire se détacher plus clairement le décor et les différences de construction.

Le travail a été ensuite répété sur le même idéogramme situé au-dessous, ou au-dessus du premier, de façon à mettre éventuellement en évidence les différences de traduction sur le tissu.

On voit très bien dans l'idéogramme n° 1, Fig. 3-4, la différence énorme entre deux traductions successives. Egalement dans le n° IV, Fig. 5-6,

où cet idéogramme est complètement transformé. En général, presque tous les idéogrammes comportent des différences, plus ou moins marquantes.
Il est évident que l'exactitude de ces relevés ne peut être garantie comme si elle avait été faite d'après le tissu lui-même. Les photos en noir et blanc présentaient certaines brillances de chaîne beige pouvant passer pour des effets de chaîne ivoire. Un grand nombre de vérifications ont été nécessaires au moyen des diapositives couleurs pour arriver à un maximum de certitude.

Une autre chose curieuse est la répétition successive, d'un idéogramme à l'autre, de certaines fautes de construction (ex. idéogramme n° VIII : prolongation de la barre horizontale supérieure gauche, qui se joint au motif de fond).

On peut penser et c'est la conclusion que nous en tirerons, que le métier aux baguettes utilisé n'était pas équipé d'un système assurant la conservation de la sélection (boucles, par exemple...) et permettant une répétition indéfinie des motifs sélectionnés une première fois. Chaque baguette étant retirée après avoir servi, pour ne pas gêner le travail des baguettes suivantes il fallait, tous les 5 cm., recommencer la lecture et la sélection des 7000 fils que comportait le tissu. Ce travail qui nous semble énorme peut laisser penser qu'il provoqua les recherches qui aboutirent, peut-être, à l'élaboration d'un système de conservation, boucles ou autre... que nous connaissons.
En ce qui concerne la répétition de certaines erreurs de construction, malgré le manque de "mémoire" du système, elle peut être mise sur le compte d'erreurs figurant sans doute sur le "modèle" qui avait servi pour la sélection et qui n'auraient pas été remarquées par le responsable de cette sélection.

Nous dirons, en matière de conclusion provisoire, que les métiers à baguettes peuvent être divisés en deux grandes catégories :
ceux qui permettaient une conservation de la sélection et qui devaient produire des motifs successifs identiques (mis à part les accidents de tissage amenant de légères modifications) et
ceux qui ne permettaient pas cette conservation, donnant ainsi des motifs successifs présentant des différences plus ou moins grandes, suivant le soin apporté aux sélections nécessitées par les reconstructions successives.

Note terminale, à la suite de l'exposé de M. de Jonghe

La classification très simple, ci-dessus proposée, pourrait être provisoirement complétée par l'adjonction d'une troisième catégorie de mémoire que j'appellerais volontiers "itinérante".
La transmission de cette mémoire, à chacune de ses utilisations, autoriserait des modifications qui seraient à étudier sur le plan théorique d'abord et ensuite par l'observation des défauts sur le tissu terminé.

Summary

The technique of this type of textile has been described at length in Bulletins N° 28 and N° 45. We may simply remind the reader here that the English expression "Warp-faced compound tabby" has been translated into French as "Taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne" ("Warp-faced tabby with multiple warps") replacing the older term "Taffetas double-face, une trame" ("Double-faced tabby with one weft"), since the latter is inexact when the textile has more than two warps.

In the textile studied here, there are always three colours in the warp, but the third colour is variable in the different zones ; it is either blue or beige, while the first warp is always reddish brown and the second ivory.

There are 45 warp series per cm., i.e. an average of 135 warp ends. Since the textile measures about 50 cm, it has about 6750 warp ends in the width. The textile has both selvages and is thus a complete loom-width.

In view of the excessive number of control cords required, the draw-loom can be excluded. On the other hand, the repeat in the warp direction, about 5 cm. long, comprises 120 picks, or 60 pattern sheds, corresponding to the even-numbered picks.

Thus we may envisage execution on a loom equipped with 2 shafts for the production of the Louisine on the odd-numbered picks and 60 shed-rods operated on the even-numbered picks to produce the pattern.

Significant variations in the vertical repeat of the pattern, particularly apparent in the inscriptions, suggest that this loom was not equipped with shed-rods with loops, permitting the exact repetition of the original selection, but with shed-rods which were withdrawn as the weaving proceeded.

The present writer therefore proposes to divide looms of this type into two main categories : those which permit the original selection to be retained and those which do not. The criterion for their identification would be an exact repetition of the pattern or an inexact one, in the vertical direction.

Mr. de Jonghe's lecture on a type of Asiatic loom may lead to a revision of this classification by adding, provisionally, a third type of loom "with mobile memory".

ICELANDIC LOOP-BRAIDED BANDS : KRÍLUD BÖND

par Elsa E. GUDJÓNSSON

In 1965 the present author published a paper dealing with a rare type of Icelandic needlework, skinnsaumur, a coarse woollen imitation, so to speak, of mixed guipure lace, with narrow footwoven and loop-braided bands used as tape. (1) The following is an anglicized version of the part concerning loop-braiding.

Although no loop-braided bands apart from those incorporated in the above mentioned braid lace seem to have been preserved in the National Museum of Iceland, it may be inferred from written sources that bands worked in this manner were common in earlier times ; how far back they go is, however, undetermined. They were used in various ways : for loops for buttoning, as strings for lacing, (2) and as edgings, (3) for instance on the inside of skirt hems for longer wear. (4) One source (5) states, besides, that loop-braiding was executed with three, five, seven, and even nine loops, that loop-braided, krílud (krílud), bands were flat, although thickest in the middle, and that they could be of more than one color each. This source does not describe the working method. In fact, a description of the Icelandic working method of loop-braiding does not seem to have been written down or printed before. The method is as follows : (6)

Make seven loops, each about 1 m long. Tie the loops together at one end and fasten securely to a fixed point, for instance a doorhandle. From these loops a band about 75 cm long may be produced. Place the loops on the fingers of both hands (Figure 2 a), three on the left (on fingers marked B,C and D), and four on the right (on fingers marked E,F,G and H), turning the palm towards you.

Proceed then to loop-braid. ⊕ Insert the left hand forefinger, A, and the thumb into and through the loop on B (Figure 2 b) ; the forefinger, A, is then inserted into and hooked around the lower part of the loop on H (Figure 2 c). While moving the hands away from each other, i.e. spreading the arms, the loop on H is pulled with A through the loop on B, remaining on A (Figure 2 d).

Now move the loops on the right hand from G to H, from F to G, and from E to F. (With practice one becomes adept in letting the loops fall from one finger to the next.) No loop is then on the right forefinger,E. Now repeat the procedure from the left hand with the right : E together with the right thumb is inserted into and through the loop on F, the lower part of the loop on D being hooked with E and pulled through the loop on F, remaining on E. Then move the loops on the left hand from C to D, from B to C, and from A to B. Ø Repeat from ⊕ to Ø until the band is of desired length.

If bands are loop-braided from longer loops than 1 m, two persons have to work jointly, one manipulating the loops, the other pushing the braid together at the far end.

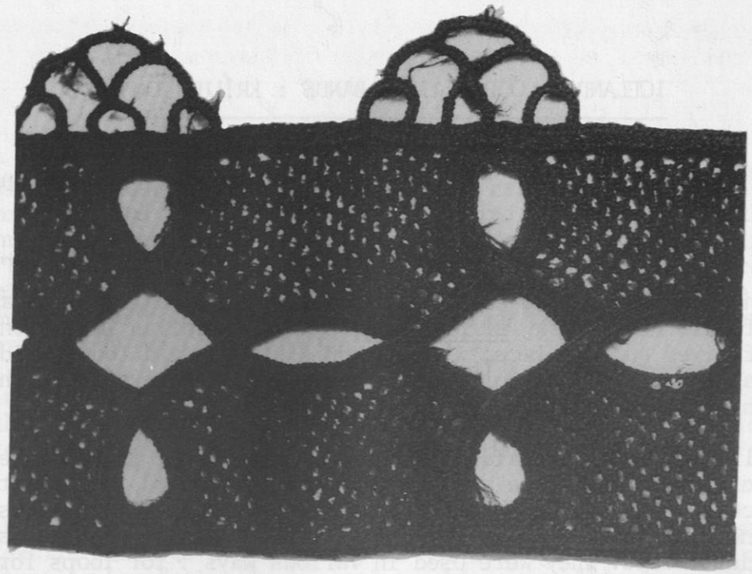


Fig. 1 - Detail of a decorative border of skinnsaumur, black woollen braid-lace, with loop-braided bands worked with seven loops used for tape. National Museum of Iceland Inv. N° 4211.
Photo : Gisli Gestsson

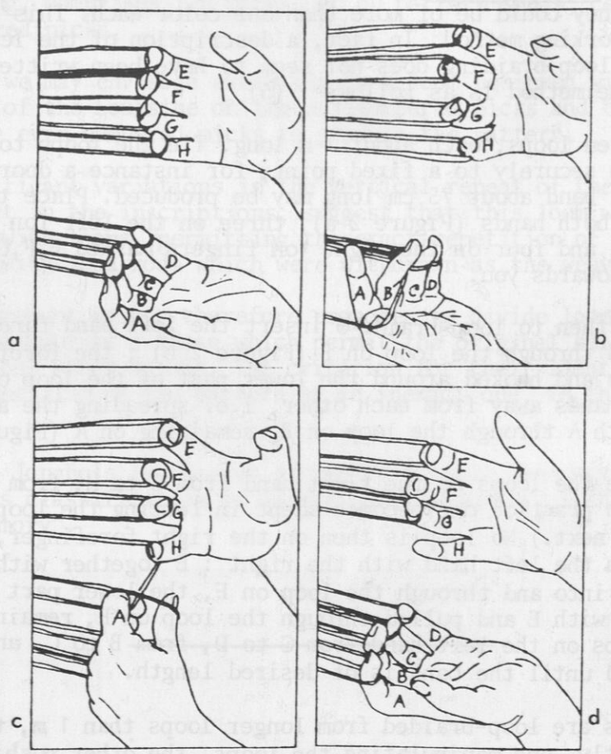


Fig. 2 - Diagrams showing procedure of loop-braiding with seven loops (see main text). Drawing by the author from photo by Gisli Gestsson.

Loop-braiding with three or five loops is worked similarly to seven-loop braiding, with the exception that in three-loop braiding the finger must be hooked around the upper part of the loop which is to be pulled through. It should be noted that the general method described above does not seem to apply to nine-loop braiding. Bands worked with five and seven loops are shown in Figure 3.

Few foreign sources or examples have been found of krílud (kríluð), i.e. loop-braided bands. It is evident, though, that a band, braided with five loops, is preserved with relics in the cathedral in Turku, Finland, and another, braided with four loops, in the shrine of St Erik in Uppsala cathedral in Sweden (7) ; both these bands are held to be mediaeval. From this period, more precisely from the fourteenth century, is an embroidered aumonière with loop-braided loops for buttoning ; this piece, which may have been executed in the Rhinelands, is now in the Cluny Museum in Paris, France. (8) Besides, according to an illustration, the strings of an embroidered English purse from the early seventeenth century, appear to be loop-braided. (9) The above bands are all worked in silk. As well wide as narrow loop-braided bands, and apparently made at times from linen, at times from metal thread and silk both, may be seen used as bridle reins in the Royal Armory in Stockholm, Sweden, among them one from the second half of the seventeenth century, part of a gift from Louis XIV of France to Charles XI of Sweden. (10) In the district of Dalarna in Sweden, wide loop-braided bands, worked with fifteen loops, were used for rucksack straps early in the twentieth century. Four persons (women) worked together, three loop-braiding between them, the fourth pushing the braid together. (11)

The most exhaustive sources about loop-braided bands were Finnish. The National Museum of Finland in Helsinki possesses a collection of such bands from various districts of the country, some worked in polychrome wool, some in white cotton, braided with five and seven loops. (12) A publication from 1903 gives illustrations of some without mentioning the method of working (13). A publication from 1921 touches upon the procedure, (14) while yet another, from 1962, gives a detailed description of how to make or beat, as it was called, loop-braided bands with five, seven and nine loops (15). The description of the method differs from the Icelandic method described above in that the topmost loop of one hand, i. e. on the forefinger (and thumb), are hooked with the ringfinger or little finger of the other.

Considered to be ancient, the origin of loop-braiding is unknown, and, as evident from the above, only little is known about its distribution.

Résumé

L'auteur examine la technique de galons tressés "krílud" exécutés avec les doigts par une ou plusieurs personnes et qui furent d'usage courant en Islande, selon les textes.

Elle cite des spécimens conservés en Suède, Finlande, France, Angleterre, certains remontant au Moyen-Age.

NOTES

1 - Elsa E. Gudjónsson, "Um skinnsaum," Árbók hins íslenzka fornleifafélags 1964 (Reykjavík, 1965), pp. 69-87.

2 - Jónas Jónasson, Íslenzkir thjódhaettir (bjóðhaettir) (Reykjavík, 1934), p. 128.

3 - Inga Larusdottir, "Vefnadur (Vefnaður), prjon og saumur", Idnsaga (Iðnsaga) Íslands (I-II ; Reykjavík, 1943), I, p. 188.

4 - Oral information from Halldóra Bjarnadóttir, 16 October 1959.

5 - Jónas Jónasson, op. cit., p. 128.

6 - Elsa E. Gudjónsson, op. cit., pp. 76-77. The method was demonstrated to the author Halldóra Bjarnadóttir (born 1873) in 1959, and by Elínborg Adalbjarnardóttir (Aðalbjarnardóttir) (born 1912) a few years later.

7 - Observed by the author in 1962.

8 - Elisabeth Strömberg, "Fyrkantiga snodder," Rig, 33 : 64 and 66, 1950.

9 - Preston Remington, English Domestic Needlework (New York, 1945), Figure 16.

10 - Nordiska Museet Inv. N° 598. Another bridle of this type is Kungl. Livrustkammaren Inv. N° 604.

11 - Strömberg, op. cit., pp. 67-68.

12 - Observed by the author in 1956. Inv. Nos A 3146, A 3149, A 3840, A 5543, A 5544, A 5549, and A 6998. Some other bands in the museum, about twice the width of these, seemed also to be loop-braided.

13 - Theodor Schvindt, Finische Ornamente (Helsinki, 1903), II : 1, 2 ; Figures 7 - 9.

14 - U.T. Sirelius, Suomen kansanomaista kulturia (Helsingfors, 1921), II, p. 118, cited by Strömberg, op. cit., p. 68.

15 - Martta Saarto, "Isketyt nauhat," "Band", Vår hemslöjd kotiteollisuus, 1 : 8-9, 15-16, 1962.

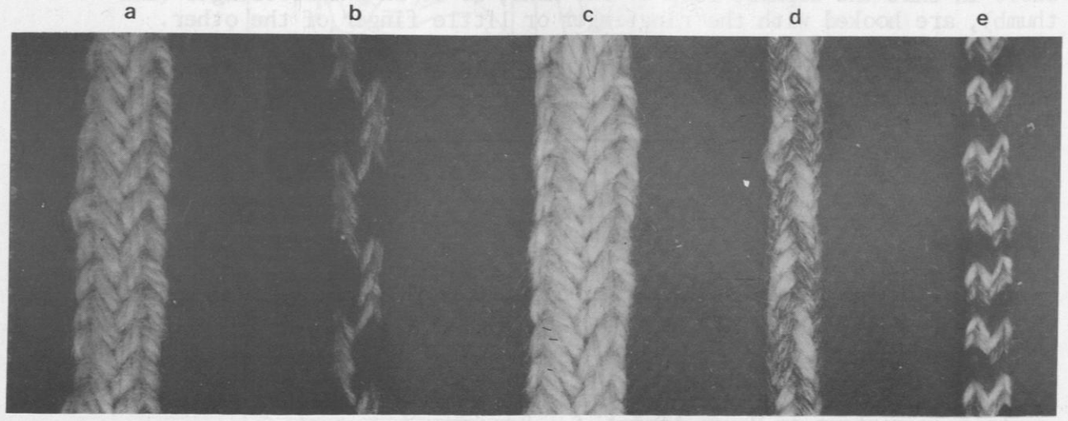


Fig. 3 - Loop-braided bands ; a, b : worked with five loops, c, d, e : with seven ; b, d : worked in two colors, e : with seven colors ; b : worked by Halldora Bjarnadottir (cf. notes 4 and 6), a, c, d, e : worked by the author. Photo : Gisli Gestsson.

LES COLLECTIONS DE TEXTILES DES MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE A BRUXELLES. ETAT ACTUEL ET PERSPECTIVES

par Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles possèdent de remarquables collections de textiles, de tapisseries et de dentelles. Elles sont partiellement connues par des catalogues comme ceux d'Isabelle Errera pour les textiles et de Marthe Crick pour les tapisseries -excellents en leur temps, ils sont aujourd'hui dépassés- ainsi que par des publications isolées. Le département des Industries d'Art du Musée étant depuis bien des années en cours de réaménagement, et une série de salles restant encore inaccessibles, il a paru utile de faire l'état actuel de la question et d'indiquer les perspectives d'avenir.

L'ensemble de ces collections a été réparti entre trois conservateurs : la dentelle et le costume sont du ressort de Mme Marguerite Coppens, les textiles d'Europe occidentale et les tapisseries sont de celui de M. Guy Delmarcel, les textiles coptes, byzantins et islamiques sont rattachés à mes sections de l'Art chrétien d'Orient et de l'Islam.

En ce qui concerne les dentelles, une partie de la collection est à nouveau accessible au public dans une présentation rénovée. Une grande salle centrale a accueilli les dentelles de Bruxelles du XVIe siècle à l'époque Empire tandis que les petites salles latérales sont consacrées aux dentelles à fils continus d'une part, aux vêtements d'enfant en dentelle et broderie blanche de l'autre. Les dentelles belges des XIXe et XXe siècles et les dentelles étrangères seront exposées ultérieurement. Les costumes, essentiellement belges et allant du XVIIe siècle à nos jours, feront l'objet d'une exposition de caractère surtout didactique. Mme Coppens a publié un Guide du visiteur sur Le costume au XVIIIe siècle en 1978.

M. Delmarcel a essentiellement fait porter jusqu'à présent son effort sur les tapisseries occidentales, surtout flamandes, dont l'inventaire comprend cent-quarante numéros. Quarante-deux pièces s'échelonnant de la fin du XIVe au milieu du XVIIe siècle sont exposées en permanence dans les seize salles rénovées des Arts décoratifs ; une attention particulière a été accordée à l'éclairage. L'ouverture de six nouvelles salles en 1980 permettra d'en montrer dix autres, de la 2e moitié du XVIIe au début du XIXe siècle. Toutes les tapisseries exposées sont commentées et reproduites dans trois Guides du visiteur que M. Delmarcel a publiés en 1977 et 1979. Quant à la salle des textiles occidentaux, elle sera réouverte en 1981 au plus tôt. Les pièces seront présentées par roulements temporaires et le catalogue remis progressivement à jour. En attendant, elles peuvent être examinées par les spécialistes dans une réserve appropriée.

M.R.A.H. Bruxelles
Vue de la Salle de l'Islam 1979

Les tissus byzantins -peu nombreux- et une importante série de tissus islamiques sont présentés depuis un an environ dans les salles de l'Art chrétien d'Orient et de l'Islam. Mon objectif a été de mêler les textiles à d'autres objets relevant de catégories techniques diverses de façon à évoquer un aspect de civilisation. Ils se trouvent toutefois dans des vitrines séparées, regroupés suivant certains critères, ou sur les murs (photo). La plupart de ces pièces ont été traitées par l'Institut royal du Patrimoine artistique, dans le département de Mme Masschelein, et leur technique a été étudiée par M. De Jonghe, détaché de l'Enseignement technique supérieur au Musée. Le traitement varie selon les cas mais la majorité des pièces étant suspendues ou fixées verticalement, l'attention a surtout porté sur les supports.
La découpe des pièces provenant d'un vêtement a été soulignée afin d'en faire ressortir la fonction. Deux Guides du visiteur sur les textiles islamiques sont en préparation, l'un consacré à l'Iran et l'Asie Centrale, l'autre au Proche-Orient et la Méditerranée. Les dimensions restreintes de la salle de l'Islam m'ont contrainte à garder en réserve un nombre assez élevé de pièces.

La collection des textiles des fouilles d'Egypte, coptes et islamiques, constitue un ensemble qui sera présenté dans une salle séparée au même étage que les textiles occidentaux et les dentelles. L'exposition tiendra compte de la technique, de l'évolution stylistique et aussi de la typologie, une grande importance étant accordée à la fonction des pièces -vêtements, tentures, etc..-. Un travail considérable de restauration a déjà été accompli mais il reste encore beaucoup à faire et la salle ne sera sans doute pas ouverte avant deux ans.

Ainsi, il semble que compte tenu de l'ampleur des problèmes, l'action entamée au cours de ces dernières années a été positive. On peut raisonnablement estimer que d'ici deux ans environ les expositions de textiles seront au point. D'ici là, il est bien entendu que nos collections sont accessibles aux collègues intéressés.

Summary

The author exposes the present organization of the textiles collection of the Musées Royaux d'Art et d'Histoire, the progress in displaying them and the plans for the future.

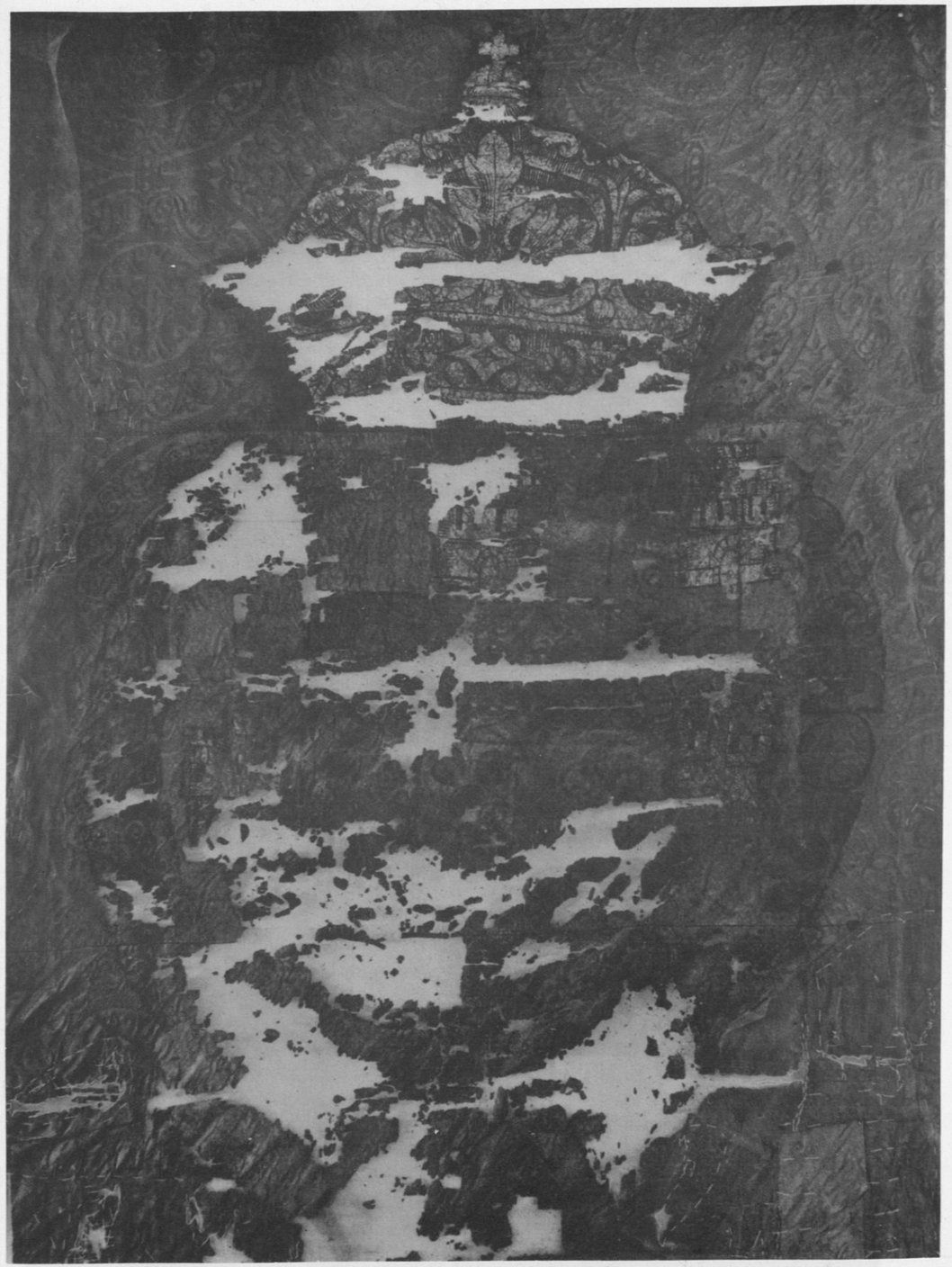


Fig. 1 - Détail de la partie centrale

ETUDE, TRAITEMENT DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION DE L'ETENDARD ROYAL DE CEUTA.

par Socorro MANTILLA DE LOS RIOS Y ROJAS

L'Etendard de la ville de Ceuta, restauré récemment par "l'Instituto de Conservacion y Restauracion de Obras de Arte" de Madrid, est une pièce d'un grand intérêt historique pour le Portugal, étant le plus ancien drapeau portugais conservé. En effet le tremblement de terre de 1755 détruisit tous les spécimens antérieurs.

Cet Etendard fut conservé par les Trinitaires de Ceuta jusqu'en 1835, puis il fut transféré à l'Hôtel-de-Ville. (1) Il y est traité comme une précieuse relique, reçoit les honneurs du Maréchal et est promené en procession dans les rues lors de la Fête-Dieu.

Lorsqu'il fut livré à l'Institut pour restauration, l'Etendard se composait de deux épaisseurs de damas rouge cousues ensemble par leurs bords. Sur l'une des faces était peint l'écu d'Espagne, (2) sur l'autre, l'écu de Ceuta.

En démontant l'Etendard, on découvrit que l'écu de Ceuta était peint sur tissu moderne (reproduction d'un tissu du XVIe siècle) qui fut ajouté comme doublure à l'étendard original lors d'une restauration effectuée en 1922, comme en fait foi un document aux Archives de la ville. Sur la face de l'Etendard original cachée par cette doublure était peint l'écu du Portugal. L'Etendard mesurait 199 cm x 153 cm. Les deux tissus étaient très usés, surtout, naturellement, le tissu original qui était très fragmenté et gondolé. Les écus avaient été peints avec un pigment soluble à l'eau.

Le tissu (étoffe 1) de l'Etendard original est un damas rouge à décor de médaillons circulaires enfermant des motifs où se reconnait l'influence italienne gothique et Renaissance. L'écu d'Espagne peint sur l'une de ses faces est l'écu simplifié de la Maison d'Autriche en Espagne, en usage depuis le règne de Charles Ier d'Espagne (Charles-Quint) jusqu'à la mort de Charles II en 1700. Il est surmonté de la couronne royale fermée. L'écu du Portugal, sur l'autre face, est également surmonté de la couronne royale fermée.

La tradition voulait que cet Etendard soit celui que Pedro de MENESES, nommé premier gouverneur par le roi Jean Ier, déploya sur la tour de la Vela lorsque l'armée portugaise conquit Ceuta en 1415. Il aurait été déposé aussitôt à la chapelle du couvent des Trinitaires de Ceuta, comme en font foi les Archives du couvent. Cependant certains détails héraldiques dans l'écu du Portugal (3) et surtout la présence de la couronne royale fermée (et non ouverte comme elle le fut jusqu'en 1575) ne permettent pas d'accorder foi à cette tradition. Lorsque le roi Sébastien partit en campagne en Afrique du Nord en 1578, il

Fig. 2 - Avant restauration

Fig. 3 - Après restauration

emportait, mentionnent les textes, "un drapeau de damas cramoisi" avec les armes royales et la couronne fermée" ; nous concluons qu'il s'agit très probablement là de notre Etendard.

Pour la restauration de cette pièce, deux possibilités se présentaient : éliminer le tissu de 1922 et remonter la bannière originale seule ; ou conserver le tissu de 1922 qui ferait ainsi office de doublure.

En raison de l'état fragmentaire du tissu original et de l'état dégradé de l'écu peint du Portugal -eu égard aussi au fait qu'après restauration, l'Etendard devait être exposé et utilisé à certaines fêtes- il fut décidé de conserver le tissu de 1922, ce qui permettrait de donner à l'Etendard un aspect et une solidité satisfaisants. Comme l'écu du Portugal allait donc se trouver à nouveau caché au regard, on en fit des photographies et radiographies ; d'ailleurs il resterait possible d'y avoir accès si nécessaire en décousant les bords du drapeau.

La méthodologie suivie dans les travaux de restauration est, dans ses grandes lignes, celle qui est appliquée habituellement dans le Département de Tissus de "l'Instituto de Conservacion y Restauracion de Obras de Arte" de Madrid à la majorité des pièces qui sont restaurées.

Dans le cas qui nous occupe, les étapes ont été les suivantes :

1) L'Etendard étant placé sur une table, avec l'écu d'Espagne vers l'extérieur, on a d'abord essayé de corriger le gondolement de tous les fragments isolés, en les humectant légèrement et en exerçant en même temps une pression.

2) On a décousu les bords de l'Etendard, les fragments qui avaient été cousus antérieurement au côté n° 2, et la ganse de la hampe.

3) L'écu d'Espagne a été protégé par un crêpe imprégné de Mowilith DMC2 pour fixer les fragments isolés de l'écu.

4) On a retourné l'Etendard, l'étoffe n° 2 passant à l'extérieur, ce qui a permis de la séparer facilement. Est apparu alors sur l'envers de l'étoffe n° 1 l'écu du Portugal, masqué dans certaines zones par un taffetas rouge qui avait été placé comme support à une date que nous ignorons et auquel on avait fixé, avec de l'empois, les morceaux de tissu isolés.

A partir de cet instant, les deux côtés furent traités séparément.

Etoffe N° 1

Avec le côté N° 1 de l'Etendard retourné, c'est à dire avec l'écu du Portugal vers l'extérieur, on a éliminé mécaniquement les restes de taffetas rouge qui y adhéraient et on a continué à nettoyer le reste de l'étoffe avec de l'eau et du trichloréthylène, en essayant en même temps, de faire disparaître la déformation qu'elle présentait, due à sa position dans la hampe.

Ensuite, on a placé sur la couronne de l'écu du Portugal un support en coton et crêpe de soie pour réintégrer les manques de la couronne royale de l'écu d'Espagne de l'autre côté, celui qui serait visible à la fin

de la restauration. Toute cette surface a été couverte avec un crêpe teint en rouge.

On a retourné à nouveau l'étoffe N° 1 pour pouvoir travailler sur l'envers et pouvoir éliminer le crêpe de protection. Après cela, on a couvert à nouveau ce côté avec un autre crêpe rouge, fixé définitivement, les trois tissus étant finalement unis.

Etoffe N° 2

De même que pour l'étoffe N° 1, on a nettoyé le tissu avec de l'eau désionisée. L'utilisation de détergents a été écartée, car nous aurions dû soumettre la pièce à des rinçages successifs. Cette opération n'est pas faisable à cause de l'état de dégradation de l'étoffe. En même temps, grâce à l'eau appliquée, les déformations du tissu se sont corrigées.

On appliqua un support général de coton teint en rouge fixant les deux tissus par une couture et en assemblant les deux étoffes comme elles se trouvaient à l'origine.

Conclusion

Pour assurer la conservation à venir de la pièce, on a renforcé les bords par le côté intérieur et on a modifié le système d'attache en remplaçant la hampe verticale par une barre de méthacrylate de méthyle, située dans la partie supérieure de l'Etendard.
Pour faire face à son utilisation obligatoire dans les actes officiels, il a été nécessaire de faire une copie à cet effet, l'original étant exposé dans une vitrine de l'hôtel de ville dûment aménagée.

NOTES

1 - E. Romero de Torres "Catálogo Monumental de la Provincia de Cádiz" 1908-1909. Madrid, 1934, page 359

2 - Nous remercions de leur collaboration MM. Luis Manuel Teixeira, de l'Institut "José de Figueiredo" de Lisbonne et Juan Antonio Moran Cabré de "l'Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte" de Madrid.

Summary

STUDY AND CONSERVATION TREATMENT OF THE ROYAL STANDARD OF CEUTA

Some remarks on the dating of the Royal Standard of Ceuta, in the light of the discovery of certain historical documents.

The conservation and restoration of the Standard has been undertaken according to current principles of textile restoration and with regard to the technical problems arising from the condition of the piece.

N° 4941 - LONDON MUSEUM

KNITTED CAPS

par K.G. PONTING

Early hand knitting in England, that is from the late 15th to the early 17th century appears to be mainly caps and stockings with the former the more important during the first part of the period. As far as England was concerned, the caps seem to have been mainly utilitarian, and this is particularly well illustrated by those excavated at various London site, but this does not mean that they did not vary considerably in shape.

They are found widely and the excavations in London during the rebuilding after the war has brought many to light. The collection at the Museum of London, two examples of which are illustrated here, although perhaps the best, are in fact far from being unique. The Victoria & Albert Museum has over twenty.

Although these caps appear to have been utilitarian, there was also a trade in more fashionable and expensive types. These are magnificentaly illustrated in the well-known series of Holbein drawings of the men and women in the circle around Thomas More. Similar examples, and even more elaborate shapes, are frequently seen in contemporary German paintings.

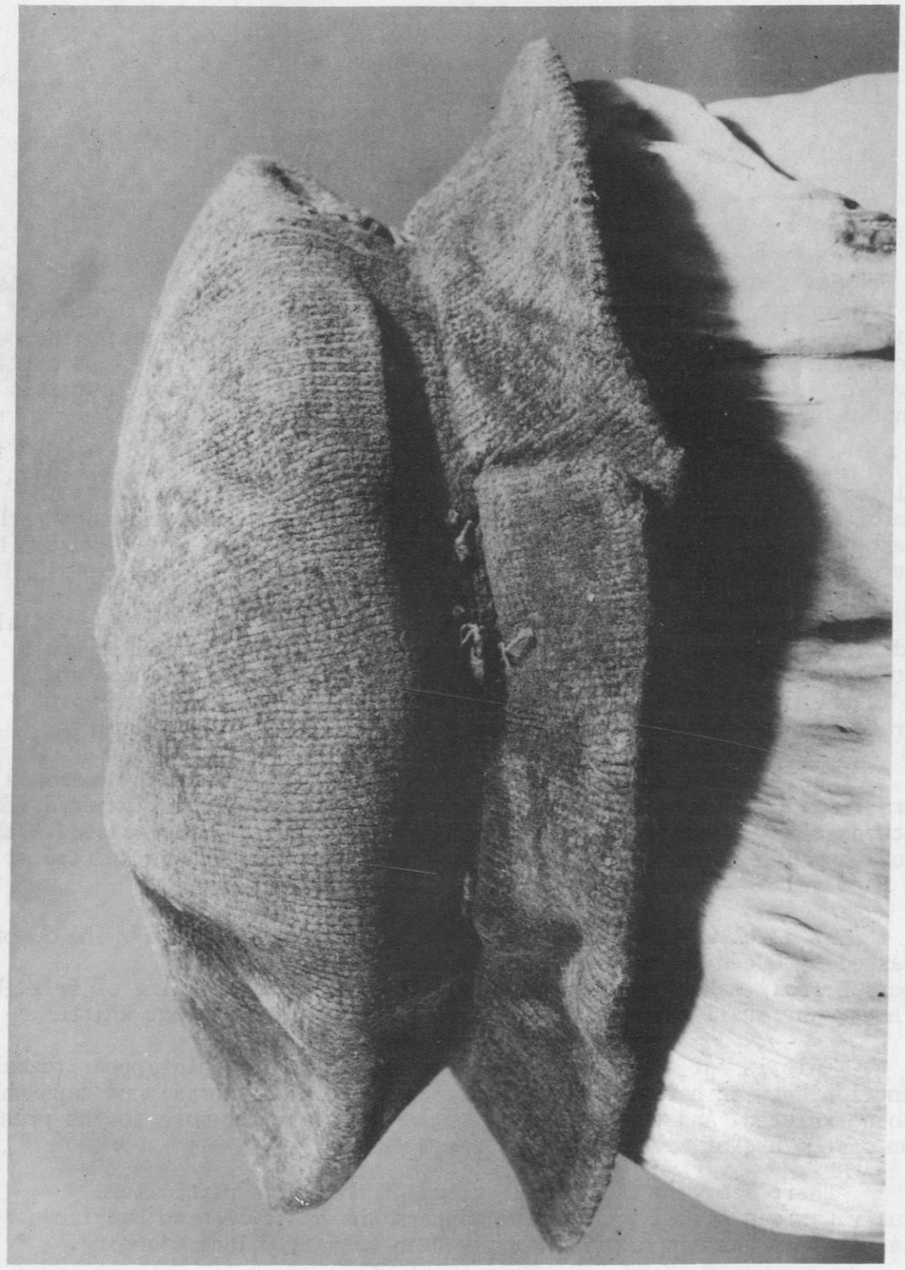
The literature of these caps is not great and is mainly confined to comparatively brief mentions in standard books on knitting. One major difference between the two types of caps has not been sufficiently emphasized. Although most of them are knitted and then heavily felted, a few are not knitted at all, being pure felts.

It is clear that both types of caps (or hats) existed . The Sumptuary Law passed by Queen Elizabeth's Parliament of 1565 stated :
"no person shall make or cause to be made any cap or other thing of felt, but only hats. Nor shall they make any cap of any woollen cloth not knitte".

This is not an easy Statute to understand. It would appear to make a distinction between hats that could be made of felted material and caps which had to be knitted. And the second sentence seems to refer more to the prohibition of the use of woven cloth for caps.

There seems to be general agreement that this particular Sumptuary Law was passed to help the cappers who had fallen on bad times. Complaints from the cappers had clearly been of fairly long standing.

Most important of all are the references coming from the Coventry Leet Book and this volume constitutes by far our best source of information concerning the cappers in the 15th century. They show the typical



N° 975 - LONDON MUSEUM

regulations of the period detailing how much everybody should be paid, the relationships between the apprentices and the journeymen and the masters. From the point of view of the development of knitting, the main point would appear to be that they do establish the fact that the knitting of caps in Coventry was a well established industry. The first detailed regulation dates from 1496, and it would hardly have been possible to have reached such a sophisticated arrangement of controls unless the industry had been in being for something in the nature of 50 years. This would have the effect of putting back the coming of an established knitting industry to the middle of the 15th century, which is considerably earlier than had previously been reckoned the case.

In the 16th century references to cappers increased. In 1520 there are complaints from Chester that their trade had decayed and this is said to have been due to unfair competition from the mercers, who were dealing not only in expensive foreign wares, but were also selling cheap caps made in other towns in England. Later in 1529 the cappers of Bristol found they could not sell their goods because purchasers now stayed away from the city and went and bought at the Fair where they could obtain goods produced by the cappers of London and other foreign cappers of the realm. The result was said to have been a great decline in the prosperity of the native Bristol cappers.

To summarize, it is clear that by 1500 knitted caps were a major production and this would mean that they had appeared on the scene at least 50 years before knitted stockings.

A number of questions remain to be answered about the technical side of the industry. If Thomas Fuller writing a hundred years later is to be trusted, the fabric was knitted then stitched into shape and then felted, but some of the existing caps appear to show some shaping during the knitting. In any case, the important part of the sequence was the felting and it is in fact not quite clear whether the cappers guild was closely concerned with the actual knitting. They may have purchased the fabric from domestic workers.

Résumé

L'évolution de la fabrication des casquettes tricotées en Angleterre depuis le Moyen-Age jusqu'au milieu du 15ème siècle est l'objet de cette étude, ainsi que les règlements corporatifs contrôlant cette industrie et les difficultés qu'elle rencontra au 16ème siècle.

NOTES POUR LA CLARIFICATION DE QUELQUES PROBLEMES RELATIFS AUX TISSUS DE SOIE BYZANTINS

par Laura d'ADAMO

L'exposé qui va suivre provient d'une étude faite pour notre thèse de doctorat et dans laquelle nous nous proposions d'examiner les principales méthodologies de recherche qui ont été abordées depuis plus d'un siècle -c'est à dire de la première moitié du XIXe siècle à nos jours- dans l'évaluation critique d'un sujet spécifique du tissage byzantin : celui des étoffes à décor de roues contenant des iconographies de chasse, de combats et de figures d'animaux.

Comme il serait vraiment long et inutile d'exposer ici tous les sujets que nous avons trouvés pendant notre étude -et qui sont déjà bien connus de tous-, soit qu'ils concernent la manière de traiter la bibliographie, soit qu'ils évoquent les sujets historiques sur l'origine de la soie, de la technique du "samit façonné" et des influences stylistiques et iconographiques que l'art textile byzantin subit et celles qu'il laissa comme héritage au monde occidental, nous voudrions nous arrêter sur quelques aspects de caractère général qui, dans le cours de la recherche, nous ont parus particulièrement intéressants.

Nos pages voudraient donc être seulement la proposition d'une étude ultérieure, avec l'aide de tous ceux qui s'intéressent à un sujet aussi attrayant, bien que complexe ; nous estimons qu'il peut être ultérieurement développé.

Quant au choix que nous avions fait alors pour une analyse plus approfondie, il s'était arrêté sur trente-cinq étoffes, dont plusieurs sont bien connues, comme celles -par exemple- des "chevaux" ailés, de la "scène de chasse", de "l'Annonciation et de la Nativité" et enfin la "soierie d'Hercule", qui font toutes partie de la grande collection du Vatican ; les étoffes "aux lions passants" ; le linceul de Charlemagne et encore les soieries surnommées "syriacs" ; tandis que les autres -bien qu'aussi intéressantes- ont déjà été examinées en détail dans des monographies souvent publiées dans le Bulletin de liaison du C.I.E.T.A. (1).

Notre but était de les cataloguer en fournissant des données descriptives, une évaluation stylistique, l'examen de la documentation qui les concernait(s'il y en avait), l'analyse technique (qui est un élément fondamental trop souvent négligé) et la bibliographie. A ce propos, il faut noter que parmi les trois méthodes employées par les chercheurs -l'examen stylistique et iconographique-, l'examen historique et documentaire et enfin l'analyse technique- la première a été le plus souvent suivie surtout par les historiens d'art. Selon nous, si le procédé stylistique et iconographique permet, d'une part de

déterminer -par une disposition ordonnée du matériel- les liens et le développement que l'on peut en déduire et par conséquent permet de déduire aussi un parcours chronologique dans la production des tissus byzantins dans des typologies pas toujours bien délimitées, il ne semble pas par contre avoir fourni des éléments certains et utiles, pour placer avec précision, dans le temps et dans l'espace, les étoffes considérées. Comme preuve de cette assertion nous pourrions citer quelques témoignages de textiles de la période qui va du VIème au VIIIème siècle ; mais il suffit d'indiquer un exemple des plus significatifs, en rapport avec la soie, celui de "la scène de chasse" qui était au Kunstgewerbe Museum de Berlin et qui, malheureusement, a été détruite pendant la seconde guerre mondiale. Elle a été attribuée à trois différentes sphères culturelles : Syrie, Perse et Byzance, et est datée du septième au neuvième siècle. Peut-être serait-il difficile de suggérer d'autres réponses certaines, mais nous ne pouvons croire qu'il n'existe pas d'importantes évolutions stylistiques et iconographiques sur une période de trois siècles et dans trois endroits de cultures différentes. (Fig. 1)

Par exemple, son attribution à Byzance et sa datation au début du VIIIe siècle pourraient être démontrées -faute d'autres éléments- du point de vue stylistique, en se basant sur la très grande régularité de la composition formelle, sur l'évidente incompréhension des modèles sassanides, par exemple le fait d'avoir résumé dans une seule scène les deux épisodes de Bahram-Gour et de Yezdegerd, sur l'ornementation délicate qui remplit toute la scène et enfin sur la complète abstraction de la réalité objective de l'image, qui est tout à fait symbolique. Elle n'est pas obtenue seulement par la stylisation des formes, mais surtout par un procédé que nous voudrions appeler "de frontalisation" de la scène, c'est à dire par la progressive perte de la "tridimensionnalité" de chaque figure ; il en résulte un changement des rapports spatiaux entre les différents éléments de la composition ; ils se trouvent ainsi dans une suite de plans géométriques parallèles et non plus dans une succession logique d'espace et de temps des évènements représentés, comme on le voit par contre dans quelques exemples iconographiques et stylistiques de l'époque précédente.(2) Nous retenons que cette explication, déjà appliquée à d'autres produits d'art de l'Ancien Orient peut avoir eu, à Byzance, un caractère particulier si on pense à la valeur symbolique de l'entourage impérial, comme le prouve immédiatement après, le fragment dit "de Mozac" pour lequel le procédé de simplification, dont nous venons de parler, semble décidément complet.

En ce qui concerne les renseignements donnés par les documents, toujours en relation avec la voie suivie jusqu'ici, nous estimons irréfutable que pour quelques soies byzantines seulement (les fragments de l'Annonciation et de la Nativité, le tissu dit "de Mozac", les étoffes avec scènes de chasse "de tradition sassanide", la soierie de Saint Julien, le "linceul de Charlemagne", l'étoffe d'Hercule au Vatican et plusieurs autres objets de ce genre et d'autres exemples encore) (3), ait été adoptée souvent l'habitude de citer des relatives références documentaires. Si celles-ci peuvent sans doute aider à la datation et à l'attribution des étoffes, elles offrent trop souvent la tentation d'énoncer des jugements imprécis ; de nouvelles découvertes faites à la suite d'analyses plus approfondies ne leur laissent souvent qu'une valeur indicative mais non déterminante. A ce propos, nous citerons seulement l'exemple des deux soieries de "l'Annonciation" et de la "Nativité", attribuées elles aussi sans distinction à la Syrie et à Byzance, et datées entre les VIème et IXème siècles sur la base des célèbres citations du Liber

Fig. 1 - Tissu "de la scène de chasse" au Kunstgewerbe Museum de Berlin. (Peirce and Tyler, 1935, Table III-IV)

Fig. 3 - Tissu "du pasteur", Boston, Museum of Fine Arts (Volbach, 1966, pl. 2)

Fig. 2 - Mosaïque des mois, des saisons et des vents. Paris-Louvre (Grabar, 1966, pl. 116)

Fig. 4 - Sceau assyrien de Berlin (Frankforth, 1972, page 239).

Pontificalis et du fait de leur découverte dans le "Trésor du Sancta Sanctorum" datant du IXe siècle. Nous croyons donc que, même pour le second système méthodologique, on doit réexaminer les sources qui sont une inépuisable richesse pour acquérir des connaissances nouvelles et fondamentales. Cet examen ne semble pas avoir été accompli selon le procédé systématique de comparaison, pour les reliques textiles qui nous sont parvenues. Selon nous, il serait particulièrement important d'opérer une révision des sources grecques et romaines, du Moyen Orient et médiévales, pour rechercher des indications concernant non seulement les aspects qui nous intéressent de plus près, -la sphère byzantine pour laquelle le "Liber Pontificalis" et le "de Caerimoniis Aulae Byzantinae" sont sans doute les textes principaux- mais aussi des idées concernant l'origine du samit façonné, "contexte" qui rassemble la plupart des soies byzantines.

Par exemple, on devrait ajouter à l'intuition du chercheur Rodon y Font et d'autres qui ont reconnu dans un passage de la "De Providentin" de Saint Théodoret de Cyr (Syrie, VIe siècle) le témoignage de l'évolution du métier vertical au métier horizontal et particulièrement de l'adoption du métier à la tire (4), l'indication de l'origine du terme grec "EX MITOI" sur le sens duquel il n'y ait pas de doutes. Ce serait nécessaire pour situer avec plus d'exactitude, dans le temps et dans l'espace quelques splendides soieries, parmi lesquelles celles des "Néréides" et du "Pasteur" (5) qui sont peut-être parmi les exemples les plus anciens de samit façonné, toujours citées dans les textes généraux qui concernent Byzance. Elles sont généralement qualifiées d'héllénistiques mais pas attribuées de façon plus précise à cause de la pauvreté en sources relatives à la Grèce ancienne et à tout le Bassin méditerranéen. (Fig. 3)

Nous estimons aussi essentiel l'approfondissement du sujet concernant l'origine du schéma à roues ornées.

Ni en Occident, ni en Orient on n'a fourni d'explications satisfaisantes à la représentation de la roue. A l'appui de la thèse "occidentale" on peut mentionner le témoignage des mosaïques (Fig.2) qui, selon les déclarations de certains chercheurs, auraient été la source d'inspiration des décorateurs d'étoffes. Il est vrai que dans les mosaïques héllénistiques et romaines on en trouve souvent des représentations, même complexes, par exemple parmi les "emblemata", souvent extérieurement définis par la "guilloche" (un motif qu'on retrouve dans les guirlandes des étoffes à roues) et qui ne sont pas rares dans les schémas "à grille" ou "à losange" et celui "à roues".(6) Pourtant un problème qui demanderait également une solution est celui de la contemporanéité, ou de la priorité, entre tissus et mosaïques, dans l'emploi de formules décoratives "modulaires" qui furent plus tard réemployées -souvent sans changement ou modifications- pendant longtemps et dans différentes sphères culturelles. En effet, si l'emploi du premier schéma modulaire est largement représenté, aussi bien dans les mosaïques que dans les peintures et les étoffes depuis les temps les plus reculés, jusqu'au XIIe siècle et plus tard, la question est plus complexe pour ce qui concerne l'origine du schéma modulaire à roues, pour lequel les témoignages cités ne sont pas nombreux. Il serait nécessaire de rechercher attentivement des exemples, aussi bien picturaux que textiles, afin de trouver -dans les différentes sphères culturelles dont quelques-unes ont été examinées, par exemple dans les tissus coptes- les documents témoignant de l'emploi du schéma à roues modulaires afin de pouvoir définitivement affirmer qu'il y a une longue tradition, en ce qui le concerne. Pour l'instant, les oeuvres que nous avons trouvées mentionnées le plus souvent à titre de comparaison, avec les plus anciennes étoffes byzantines à roues, -à la suite du travail fait par M.Schmidt il y a quelques années- sont principalement :

le manteau du personnage féminin situé à gauche de Théodora sur le panneau absidial de St Vital de Ravenne et l'habit de St Théodore dans la mosaïque absidiale de l'église de St Come et St Damien à Rome (du VIe siècle , et donc à peu près contemporaines de l'Institution du monopole de Justinien).(7) Dans les deux cas, on ne peut dire qu'il s'agit de roues puisqu'il n'y a pas la guirlande extérieure qui à notre avis devrait en constituer l'élément caractéristique, mais tout simplement de petits cercles concentriques dans la mosaïque de St Vital et même d'un témoignage ultérieur du schéma "à losange" dans celui de l'église de St Come et St Damien (8).

La thèse selon laquelle "l'Orient" est probablement le pays d'origine du schéma à roues est fondée sur deux arguments bien connus et souvent cités : l'un est symbolique et l'autre est le résultat d'une comparaison iconographique : ce seraient le sens solaire du "disque ailé" dans l'ancien culte mazdéen et les célèbres costumes impériaux dans la grotte de Taq-i-Bostan (9) en Perse, qui devraient être parmi les modèles primaires dont l'art textile byzantin s'inspira pour l'adoption "pratique" du schéma à roues. Il est, encore une fois, très compliqué de résoudre ce problème car dans la proche région impériale et également plusieurs siècles avant l'institution du monopole de Justinien, il y avait déjà des manifestations artistiques qui ont, peut-être, été adaptées directement plus tard dans des sens totalement différents pour satisfaire aux exigences de la Cour de Constantinople. Les sceaux pourraient en être un exemple convaincant. Il s'en trouve un exemple dans une manufacture assyrienne, aujourd'hui à Berlin, où sont représentées deux roues complétées par la guilloche et unies entre elles horizontalement ; à l'intérieur se trouve une petite figure quadruple (10). (Fig. 4)

Enfin, laissant de côté les problèmes relatifs aux modifications du sens de la roue et surtout celui de la fonction symbolique de la guirlande dans les divers temps et lieux (le parc privé persan, le milieu parasidiaque dans le monde chrétien, ou la simple décoration) aussi bien que les comparaisons iconographiques possibles entre les deux motifs de remplissage : "à coeur" et "à boutons" (11), nous donnerons deux hypothèses personnelles qui, sur le sens mais surtout sur la fonction symbolique et pratique du schéma à roue, pourraient être avancées en ce qui concerne Byzance. Si dans la production byzantine le schéma modulaire à roues l'a emporté sur les autres schémas décoratifs, au moins à un certain moment, et si en effet son emploi non seulement dans l'habillement impérial, mais aussi dans leur milieu surtout dans les cérémonies solennelles, avait été habituel, nous croyons que les exigences des étoffes à roues pourraient avoir été doubles. La première, de caractère symbolique et explicatif, est suggérée par les grandes dimensions des roues et par la division précise et bien ordonnée de l'espace obtenu par l'adoption d'une figure géométrique comme le cercle, qui permettait de résumer dans son intérieur des conceptions de puissance, de gloire, d'infaillibilité, de peur et de respect -tous relatifs à la majesté royale- et ceci dans une vision claire, concise et totale qui définissait à Byzance le symbole "de la hiérarchie également à travers l'habillement".

L'autre exigence pourrait être due à une raison technique : le fait que plusieurs familles de tisserands aient travaillé pendant des siècles en secret de père en fils, la nécessité de répondre non seulement aux besoins intérieurs de la Cour mais, par exemple encore, aux cadeaux faits par l'Empereur (la longueur de chaque morceau devait donc être importante), enfin la durée du travail, tous ces arguments favorisent l'autre hypothèse, c'est à dire que le schéma modulaire à grande roue ait facilité la tâche de ceux qui étaient chargés de la production.

En conclusion de nos notes, même incomplètes, nous soulignons la conviction personnelle qu'une étude systématique sur les problèmes du tissage ancien, et du tissage byzantin en particulier, mériterait d'être faite sur le plus grand nombre d'échantillons possible. La méthode comparative -d'ailleurs déjà employée en quelques études monographiques de grande valeur- adopterait les trois directions méthodologiques que nous avons tâché de synthétiser, tout en procédant aussi unitairement que possible dans l'intention d'apporter quelques nouvelles contributions à notre centre d'intérêt. Pour satisfaire à cette intention il est nécessaire d'obtenir une large collaboration ; nous espérons que quelques uns voudront bien nous l'offrir.

NOTES

1 - Voir W.F. VOLBACH, Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vol. III "I tessuti", Città del Vaticano 1942, Tab. 117-118-104-105-103 ; E.GEROLA, "La ricognizione della tomba di San Giuliano di Rimini",in Bollettino d'arte V, 1911, pp. 106-120 ; J.LESSING, "Die Gewebe Sammlung", Berlin 1913, vol. III, Tab. 62-63-65 et "Der Elefantenstoff aus der Reliquienschrein Karl der Grossen in Münster zu Aachen", Berlin 1907 ; W.F. VOLBACH, "Il tessuto nell'arte antica", Milano 1966 fig. 47 ; F. GUICHERD, "Le tissu dit de Mozac" in Bulletin de liaison du C.I.E.T.A., 1963 n° 17, pp. 16-20 ; A.A. JERUSSALIMSKAYA, "Trois soieries byzantines anciennes découvertes au Caucase Septentrional" in Bulletin de liaison du C.I.E.T.A., juillet 1966, n° 24, pp. 11-39 ; W.MANNOWSKY, "Ein Byzantinischer Stoff in Selingenstadt" in Beiträge für Georg Swarzensky zum 11 january 1951, Berlin 1951, pp. 21-25.

2 - Voir H.PEIRCE and R.TYLER, "The Prague rider-silk and the persian byzantine problems" in Burlington magazine LXVIII, 1935, pp. 213-220, plate III, n° 4 - C.G.E.BUNT, Byzantine Fabrics, Brighton 1967, T.1.

3 - Voir les notes 1 et 2 et W.F. VOLBACH, L'antico tessuto, 1966, ph.46.

4 - RODON Y FONT, l'historique du métier pour la fabrication des étoffes façonnées, Paris - Liège 1934.

5 - Voir W.F. VOLBACH, L'antico tessuto, 1966, ph. 1 et 2.

6 - E. CHARTRAIRE, le Trésor de la Cathédrale de Sens, in Revue de l'Art Chrétien LXI, 1911, n° 17 - W.DORIGO, Pittura tardo romana, Milano 1966, ph. 128-140-207 - U.MONNERET DE VILLARD, Arte cristiana e mussulmana del Vicino Oriente, in Le civiltà dell'Oriente, IV "L'Arte", ph. à la page 570.

7 - Voir A. GRABAR, L'età d'oro di Giustiniano, Milano 1966, ph. 146 et 173.

8 - Nous n'avons pas pris en compte dans notre examen les bien connus diptyques en ivoire, bien qu'il soit vrai que, sur quelques vêtements consulaires du IVème-Vème siècle qui y sont représentés, on puisse voir un témoignage de l'habitude d'employer des étoffes à décor de roues. Il nous semble qu'on n'a pas encore résolu le problème concernant la méthode avec laquelle on avait obtenu cette décoration : tissage ou broderie ; les sources rappellent souvent cette dernière technique du nom "agu picta", terme employé pour qualifier quelques vêtements adoptés à cette époque-là, comme on peut le voir, par exemple, dans le diptyque dit "de Magno" (cf. A.Grabar, L'età d'oro, 1966, ph. 326.)

9 - Entre autres, voir O. VON FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1921, page 11, ph. 57 ; U. SCERRATO, Arte dell'Iran sassanide, in Le civiltà dell'Oriente, IV "L'Arte", ph. à la page 428.

10 - Voir H. FRANKFORTH, Arte e architettura dell'Antico Oriente, ed. Einaudi 1970, page 239.

11 - Par exemple, voir A. GRABAR, L'età d'oro, Milano 1966, ph. 113-115-126-151.

Summary

A study forming part of a doctoral thesis in which the author examines the principal methods of research employed over more than a century -from the first half of the 19th century till the present day- in the critical evaluation of an aspect of Byzantine weaving : the textiles with patterns of circles containing scenes of hunting, combat and animal subjects.

The author lays special stress on technical analysis -a fundamental feature which has been too often neglected.

LE CIRSAKA D'APRES LES TEXTES DU XVIIIe siècle

par Anne-Marie WIEDERKEHR

Les principales sources de renseignements que nous possédions sont

Joubert de l'Hiberderie
Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie.
Paris - Jorry, Bauche et Brocas - 1765, chapitre 7°, p. 54 à 56

et Paulet
L'Art du Fabricant d'étoffes de soie
Paris. L.F.Delatour-1778- Vol 5 - 7° section.1° partie. p. 659 à 701.

Roland de Platière
dans son Encyclopédie Méthodique
Paris. Panckoucke. 1784/85 - 2 vol. 2 textes consacrés aux étoffes et 1 vol. de planches

reprend le texte de Paulet, il n'y sera donc fait aucune référence.

ORIGINE DU MOT CIRSAKA

L'Encyclopédie affirme :
CIRSAXAS Etoffe des Indes, soie et coton, mais où le rapport de la soie au coton est très petit.
Le dictionnaire de Trévoux confirme :
CIRSAKAS Etoffes des Indes presque toutes de coton avec un mélange de très peu de soie.
Et cela, uniquement dans l'édition de 1771. Les éditions antérieures ignorent ce mot.
Le dictionnaire du Commerce reprend la même définition en y ajoutant :

> La longueur des cirsakas est depuis huit jusqu'à quatorze aunes, ou environ, et la largeur depuis deux tiers jusqu'à cinq sixièmes.

Joubert et Paulet eux, parlent d'or et de soie. Le cirsaka tel qu'on le connaît à Lyon, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, serait une étoffe qui, comme son modèle d'Extrême-Orient, mélangerait deux matières en usant de la plus riche avec parcimonie.

DESCRIPTION DU CIRSAKA

Du texte de Joubert, on peut retenir que le cirsaka était à l'origine décoré de colonnes torses ou droites. Ces dispositions ont bien sûr évolué au cours des ans. Ce tissu ne mélange pas différentes qualités de dorure. Il utilise principalement le glacé or ou argent qui, après calandrage a autant de reflet que la lame.
Les brochés qui s'y ajoutent sont parfois en chenille. C'est effectivement une

innovation surprenante pour une étoffe passée sous le cylindre. Il n'a cependant pas été possible d'en trouver un exemple.
La description de Paulet est beaucoup plus vaste mais ne concerne que les fonds unis.

Il existe trois types de cirsakas. Le cirsaka d'été est bâti sur une armure taffetas ou gros-de-Tours. Celui d'automne ou de printemps, sur une armure sergé et celui d'hiver, sur une armure satin.
De toute façon, le cirsaka se présente comme une étoffe à rayures, sens chaîne, alternativement en soie et en dorure.
Paulet englobe dans les cirsakas un type d'étoffe exclusivement en soie. Dans ce cas, les rayures sont formées par des couleurs et des armures différentes :

> "... Cette étoffe a été en usage il y a environ trente années ; elle avoit eu fort peu de succès, mais depuis environ douze ans qu'on la reprise, on l'a portée à un degré fort éminent : c'est la variété qu'on a su en faire, qui l'a mise en vogue ; de sorte qu'on voit de petits Taffetas à deux fils par dent, ornés de rayures de Satin accompagnées de Cannelé & depuis environ six ans, on y a ajouté des bouquets brochés."

Cette étoffe est sans doute un Pékin dont la définition donnée par le Lexique du C.I.E.T.A. est :
PEKIN Tissu à bandes d'armures différentes, disposées parallèlement à la chaîne.
Il est évident que cet élargissement de la définition de Paulet, s'il met en valeur les problèmes de classification des tissus anciens, ne sera pas retenu. Il est préférable, pour donner aux étoffes leur nom d'origine, de dégager les points de convergence qui existent dans les textes du XVIIIe siècle.
Paulet et Joubert sont d'accord pour affirmer que les cirsakas allient la soie aux métaux précieux. Ainsi, la dorure est généralement employée en trame mais peut aussi l'être en chaîne (filé ou lame).
Si on utilise du filé, on calandre l'étoffe. Paulet par là confirme les dires de Joubert. On renonce au calandrage pour la lame qui se casserait et pour le frisé qui y perdrait de la beauté. Signalons quand même que le frisé allié au filé est assez souvent calandré au XVIIIe siècle.

Joubert lui, ne parle pas de rayures. Il précise simplement que cette étoffe est un composé du satin, du tissu -que veut-il dire par là ?-, et du Fond d'or. Cela concerne plus les questions de composition de dessin que celles de réalisation technique. Mais, le terme de Fond d'or employé par Joubert confirme ce qu'écrit Paulet, c'est à dire que la dorure couvre toute l'étoffe et ne se limite pas simplement au décor.

REALISATION DU CIRSAKA

Nous écouterons Paulet puisqu'il est le seul à étudier le cirsaka.

Pour sa réalisation, on utilise un métier à deux corps de lisses recevant deux chaînes distinctes. L'une lie le fond, l'autre la dorure.
On monte d'abord l'une des deux chaînes en sautant régulièrement un nombre défini de dents du peigne. Puis, on place la seconde chaîne dans les espaces laissés libres lors du premier montage.

Pour le tissage, interviennent une trame de fond et une trame de fil d'or. De la proportion entre les deux trames dépend la richesse de l'étoffe.
"... Cette dorure est du filé lancé par une navette, dit Paulet, que l'ouvrier passe après toutes les duites ou toutes les deux duites de la trame, suivant qu'on veut donner de la richesse à l'Etoffe ; car il est certain que si l'on passe alternativement une duite de trame et une duite de dorure, l'Etoffe sera plus brillante que si l'on ne passe qu'une duite de dorure sur deux duites de trame. Cependant on dirige la dorure de manière qu'elle ne laisse pas trop d'intervalle entre les duites. C'est en réglant la grosseur de la trame qu'on parvient à donner à cette Etoffe la qualité qu'on désire : on observe aussi d'employer du filé d'une grosseur convenable à celle de la trame, afin qu'il couvre mieux... Cette différence d'une à deux duites passées doit nécessairement changer l'ordre du travail et doit faire quelque changement dans le tissu, quoique la dorure ne soit pour rien au corps de l'Etoffe. La figure 4 représente le tissu de notre Etoffe fabriquée par deux duites de trame et une duite de dorure ; la figure 5 fait voir ce même tissu par une duite de trame et une duite de dorure.

PAULET - L'Art du Fabricant -

PLANCHE 72 ; fig. 4

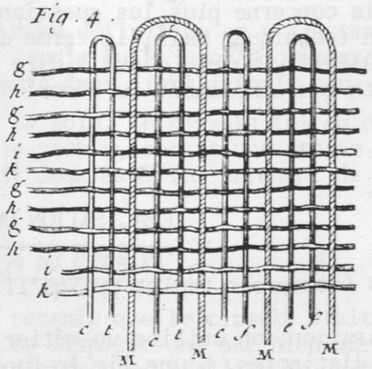
chaîne

chaîne de fond : g, h

chaîne de liage : x

trame de fond : c, t, e, f

trame d'or : M



CIRSAKA D'ETE
(fond taffetas)

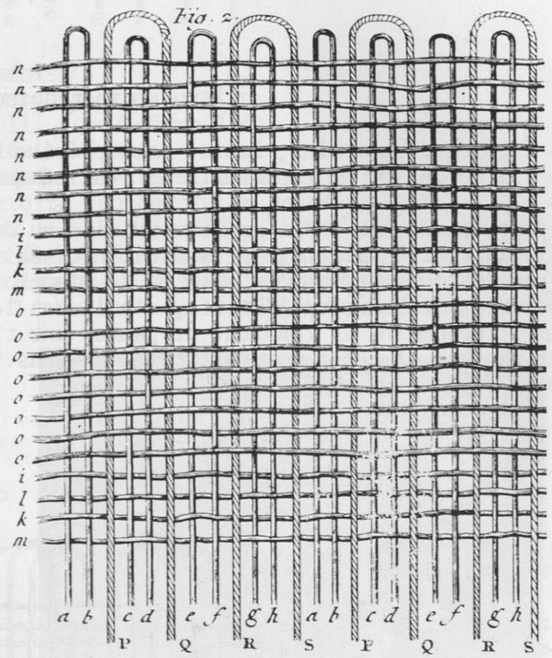
tissu endroit dessus

Les explications que fournit Paulet pour les cirsakas d'été sont aussi applicables aux cirsakas d'automne et d'hiver. Pour ces deux derniers types d'étoffe, la question est cependant un peu plus complexe. Il faut faire correspondre les différentes armures.
Pour les cirsakas d'automne, on exécutera le sergé sur 4 lisses. On aura donc un sergé 2 lie 2 ou un sergé 3 lie 1. (voir schéma de ces armures dans le chapître du Batavia). Pour les cirsakas d'hiver, on optera pour un satin de 8 ou pour un satin de 5 réalisé sur 10 lisses. (voir tissu N° Inv. 1538)
C'est un cirsaka sur fond en satin de 8 que Paulet a choisi d'illustrer.

PAULET - L'Art du Fabricant -

PLANCHE 73 ; fig. 2

chaîne



tissu endroit dessus

chaîne de fond : n, o

trame de fond : a, b, c, d, e, f, g, h

chaîne de liage : i, l, k, m

trame d'or : P, Q, R, S

CIRSAKA D'HIVER (fond satin de 8)

PAULET - L'Art du Fabricant -

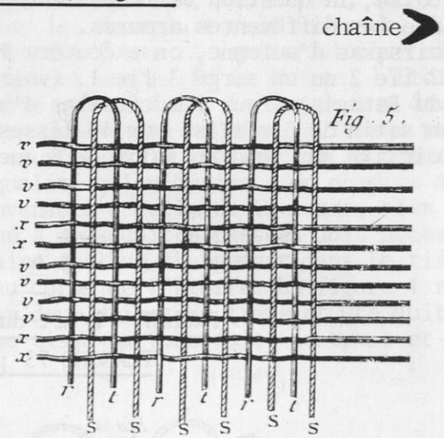
PLANCHE 72 ; fig. 5

chaîne de fond : v

chaîne de liage : x

trame de fond : r, t

trame d'or : S



CIRSAKA D'ETE
(fond taffetas)

tissu endroit dessus

Pour ses différentes figures de cirsakas, Paulet nous précise qu'il a simplifié les dessins et qu'un fil de chaîne en représente en réalité quatre.

Une troisième trame peut intervenir : "si au lieu du filé ou du frisé, on voulait employer de la lame or ou argent, il faudroit nécessairement que cette lame fut liée par dessous, sans quoi, elle ne se placeroit pas sur son plat, ce qui desaprécieroit de beaucoup l'Etoffe, d'ailleurs le moindre effort fait casser cette lame : néanmoins il convient de passer une trame d'accompagnage qu'on fait lier dessus, et qu'on laisse flotter dessous."
C'est ce qu'illustre la figure suivante.

PAULET - L'Art du Fabricant -

PLANCHE 72 ; fig. 10

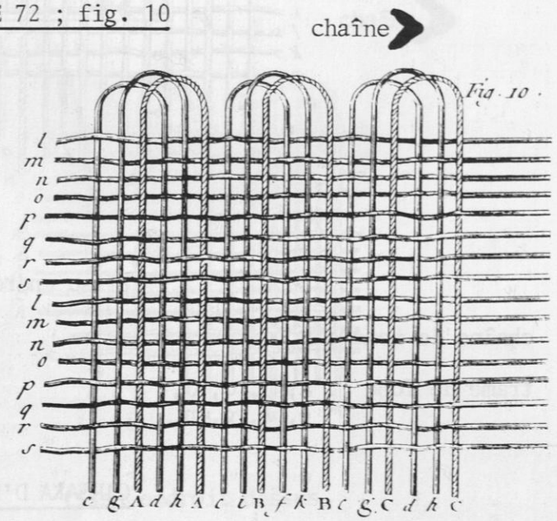
chaîne de fond : l, m, n, o

chaîne de liage : p, q, r, s

trame de fond : c, d, f

trame de liage : g, h, i, k

trame d'or : A, B, C



CIRSAKA D'ETE
(fond taffetas)

tissu endroit dessus

Paulet dans son long développement précise également que "le filé qu'on emploie n'est point adapté au corps de l'étoffe, il passe dessus et dessous sans avoir rien de commun avec la chaîne ni avec la trame." Il va même jusqu'à affirmer que si les rayures de soie et d'or étaient de même largeur, le tissu serait réversible. Les figures d'armures qu'il nous présente (voir plus haut), confirment ses dires.

IDENTIFICATION DES CIRSAKAS

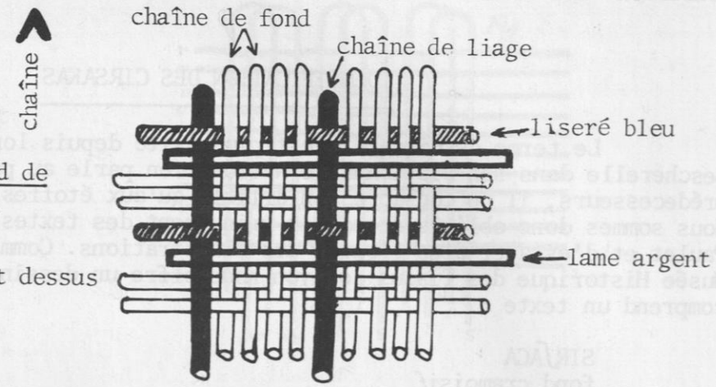
Le terme de Cirsaka n'est plus usité depuis longtemps. Même Bescherelle dans son Dictionnaire National en parle au passé. Et, comme ses prédecesseurs, il ne consacre son article qu'aux étoffes venues d'Orient. Nous sommes donc obligés de partir uniquement des textes de Joubert et de Paulet et d'essayer d'en trouver des illustrations. Comme autre source, le Musée Historique des Tissus de Lyon nous offre un dessin sur papier verni qui comprend un texte :

SIR∫ACA
fond cramoisi∫
Le Blanc est argent
Le jaune est or li.. (peut-être lié)

Ce dessin est intitulé N° 3.
Il n'est, bien entendu, ni signé, ni daté.
Ce travail préparatoire représente de grosses fleurs (difficilement identifiables) encadrées par les arabesques que décrivent les tiges dont elles sont issues. De petites fleurs d'arbres fruitiers apportent un peu de finesse à cet ensemble assez lourd. Ce dessin est réversible.

Bibliothèque du Musée Historique des Tissus - Lyon -
N° A 330
gouache sur papier verni - Hauteur : 18,7 cm
Largeur : 19,6 cm

L'étoffe réalisée d'après ce modèle s'apparentait à un droguet d'après son décor.
Et,c'est parmi les droguets que l'on trouve des tissus reproduisant à peu près les armures décrites par Paulet. Dans les étoffes brochées, les rayures sont cependant moins distinctes que ne le laisse entendre notre Nîmois.



Armure de fond de l'échantillon N° Inv. 27851
tissu, endroit dessus

Ainsi dans l'armure de l'échantillon n° Inv. 27 851, conservé, nous relevons une alternance de 4 fils de fond pour un fil de liage dans le montage de la chaîne. L'armure de fond est un taffetas, nous sommes donc en présence d'un cirsaka d'été. Paulet ne parle que des cirsakas unis et insiste sur l'effet des rayures. Joubert, lui, ne traite que des brochés et ne dit pas un mot de ces côtes. L'armure de fond, semblable dans sa conception est-elle allégée dans le cas des tissus à décor pour mettre en valeur le motif ?
Nous avons trop peu d'illustrations pour en tirer des conclusions définitives.
Les parties métalliques ont dans le meilleur des cas usé la soie, et dans le pire pratiquement disparu.

QUELQUES CIRSAKAS

Musée Historique des Tissus - Lyon - cirsaka d'été, soie et lame argent
N° Inv. 27872
Hauteur 11 cm
Largeur 31 cm
rapport du dessin : Hauteur 6,8 cm Largeur 5,5 cm
type du dessin : réversible

La pièce N° Inv. 27872 est la synthèse des textes de Joubert et de Paulet.
Des guirlandes de laurier forment avec des rubans de pois, des colonnnes torses égayées de fleurettes. Sur un cannelé bleu nuit, d'autres fleurs s'inscrivent dans des feuilles de chêne. Torsades et feuilles de chêne étaient en argent mais, le métal a pratiquement disparu et le peu qui reste est très oxydé. On retrouve les colonnes torses de Joubert et l'armure des cirsakas d'été de Paulet.
Cette étoffe de par son décor, serait contemporaine de Joubert ? Peut-être, mais la miniaturisation des motifs suppose une date plus récente.

Le cirsaka n° Inv. 27851 est plus sûrement datable de l'époque de l'Art du Fabricant.

Musée Historique des Tissus - Lyon - cirsaka d'été, soie et lame argent - N° Inv. 27851
Hauteur : 19 cm, Largeur : 54 cm
rapport du dessin : Hauteur : 7 cm, Largeur : 6,8 cm
type du dessin : réversible
papier réglé : 9/8
Bibliographie : SANO - p. 200 -

Des rubans à chevrons et des feuilles de chêne encadrent un oiseau dressé sur une branche de poirier.
Le motif d'un beau bleu Nattier se détache sur un fond argent très brillant. La lame d'argent ne s'est pas oxydée et le bleu a conservé toute son intensité. Hélas, la lame a attaqué la soie et l'étoffe est fusée.
La douceur de la composition alliée à une stylisation des détails ainsi que la petite dimension des motifs permettent de classer cet échantillon dans les productions de l'époque Louis XV.
L'armure du cirsaka d'été se retrouve dans de nombreuses étoffes mais uniquement pour lier les fils d'or du décor. Ce sont des ramages ou des rayures, couvrant un quart ou un cinquième de la surface totale du tissu. Devant de tels exemples, il ne semble pas utile de les ranger parmi les cirsakas, ce terme devant être réservé à l'armure du fond.

Summary

The 18th century often gave silk textiles exotic names inspired by the textiles imported by the East India Companies. These names have long since fallen out of use and the only surviving evidence of them is that of the technical treatises of the period. On the basis of these texts, I have tried to determine what was understood by "cirsakas" (Eng. "seersuckers") and to identify examples of them in collection of the Musée des Tissus at Lyon.

In Lyon in the 18th century, "cirsakas" were materials with "gold grounds". Paulet, in L'Art du Fabricant describes the bindings of plain "cirsakas". Joubert de l'Hiberderie, in Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie, gives details of brocaded "cirsakas". These materials have two warps, one for the ground, the other to bind the gold threads. Summer "cirsakas" have a tabby binding for the ground, those for autumn a twill, and those for winter a satin. The threads pass under or over the same warp threads forming ribs in the warp direction. The material is calendered (except when the gold is "lame"). The brocaded "cirsakas" of around 1760 had motifs arranged in the form of straight or twisted columns. A design for a "cirsaka" shows the same sort of pattern as a "droguet" and it is among textiles with this type of pattern that one finds examples related to the plain pieces described by Paulet.