

INDIENNES SUBLIMES



Indes, Orient, Occident, Costumes et textiles imprimés des XVIII^e et XIX^e siècles

Serge Liagre

**Gilles Martin-Raget
Rémy Kerténian**

**Olivier Raveux
Xavier Petitcol
Aziza Gril-Mariotte**

Serge Liagre

[*direction éditoriale*]

Serge Liagre est collectionneur de textiles et de costumes anciens depuis une trentaine d'année. Ancien danseur classique du Ballet de Monte-Carlo, il a été immergé très tôt dans un univers artistique et créatif. Assistant de Roland Petit, il a eu l'opportunité de se *nourrir* au quotidien auprès d'Edmonde Charles-Roux, Jane Birkin, Rudolph Noureev, ou de découvrir l'univers fascinant d'Yves Saint-Laurent et de Jean Cocteau.

Ses expériences artistiques pluridisciplinaires ont forgé une vision dynamique et ouverte du patrimoine textile, et lui ont permis de travailler sur la conception et l'écriture d'expositions spécialisées sur le costume.

En 2010, Serge Liagre et son épouse Christine, fondent *Villa Rosemaine*, et décident d'ouvrir une Galerie entièrement consacrée aux textiles anciens.

www.villa-rosemaine.com

Gilles Martin-Raget

[*photographe*]

Arlésien de souche, Marseillais d'adoption, passionné par la mer, Gilles Martin-Raget est aujourd'hui un des principaux photographes du monde de la voile au niveau international. Auteur ou coauteur de nombreux livres dans ce domaine, il collabore avec les plus grands magazines spécialisés en France et à l'étranger.

Il n'a cependant jamais cessé de photographier la Provence, sa région natale, avec un intérêt plus particulier pour ses paysages, ses traditions et son art de vivre. Auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet, il porte un intérêt tout particulier aux costumes anciens qu'il photographie régulièrement à l'occasion des grandes fêtes provençales. Il anime par ailleurs la galerie « L'Image en Provence » située sur le Vieux Port de Marseille.

www.martin-raget.com et www.provence-images.com

Rémy Kerténian

[*préface*]

Historien de l'Art, spécialisé dans les arts décoratifs, il est commissaire de plusieurs expositions tant pour les Musées de Marseille que dans la Région. A ce titre, il écrit de nombreux articles pour les revues spécialisées et catalogues d'exposition et donne de nombreuses conférences. En 2003 il publie chez Aubanel une étude sur « *Le bijoux Provençal* ». Parallèlement, il enseigne l'Histoire du Costume et la Sociologie de la Mode à l'I.U.T. d'Aix en Provence en Licence Habillement, mode, textile – « Gestion et développement des produits de la mode ».

VILLA ROSEMAINE

Indiennes Sublimes

Indes, Orient, Occident, Costumes et textiles imprimés des XVIII^e et XIX^e siècles

direction

Serge Liagre

photos

Gilles Martin-Raget

préface

Rémy Kerténian

textes

Olivier Raveux, Xavier Petitcol, Aziza Gril-Mariotte, Serge Liagre

à Roland Petit ...

*Publication réalisée à l'occasion de l'exposition
« Indiennes Sublimes »
Indes, Orient, Occident, costumes et textiles imprimés des XVIII^e et XIX^e siècles
présentée à la Galerie de la Villa Rosemaine
du 13 septembre 2011 au 10 janvier 2012 à Toulon.*

Commissariat

Serge Liagre, Thierry Guien, Eva Lorenzini, Christine Liagre

Remerciements

les membres et bénévoles de l'association Villa Rosemaine,
les collectionneurs qui ont accepté de prêter leurs pièces et de les laisser photographier,
les auteurs de cet ouvrage pour leur précieuse collaboration,
la revue Rives nord-méditerranéennes (UMR TELEMME)
pour l'autorisation de publication du texte d'Olivier Raveux.
Clément Trouche pour la passion qu'il transmet sur le costume d'Arles.



Préface

*« L'exotisme et tout ce qui est Autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers »
Victor Segalen*

« Indiennes sublimes » ... Quel titre !
Sublimis ou « qui va en s'élevant » pour les latins. Mais, à priori, que trouver de sublime à ses toiles de cotons peintes ou imprimées.

Au commencement, tout est question d'envie... Envie de grandeur, pour rivaliser avec les riches productions indiennes et perses qui arrivent en Europe dès le XVI^e siècle, conquérir de nouveaux marchés, envie de singularité, d'ailleurs, de nouveauté, envie de beauté, de couleur, d'élégance.

« Mon tailleur m'a dit que les gens de qualité portaient le matin une robe de chambre en indienne (...) » déclarait avec emphase M. Jourdain devant la cour rassemblée à Chambord en 1670, pour découvrir la nouvelle comédie de Molière. Mais cette envie, ce besoin de richesse exotique, qu'expriment notre Bourgeois Gentilhomme, loin d'être le péché que l'on sait, est devenue volonté. Volonté de s'approprier, de faire sien.

Et la Provence, qui a vu naître les premières manufactures d'indiennes Occidentales, a su en faire un patrimoine, une identité. Caracos, fichus, cotillons, tabliers d'indiennes témoignent encore, à l'ombre des vitrines des musées ou dans la pleine lumière des fêtes pastorales, comment ce produit de luxe a su devenir entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, l'emblème de toute une région et de son petit peuple. Pourtant, les génoises pourraient en dire autant avec leurs mezzari ou leurs pezzotti... Car longtemps, l'étude des pratiques vestimentaires régionales fut l'apanage de régionalistes ou de folkloristes, qui ne pouvaient que revendiquer la suprématie de leur territoire. Il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour voir universitaires et conservateurs de musées se pencher scientifiquement sur le vestiaire des régions de France. Le choix délibéré du textile, des indiennes et non du seul vêtement, permet d'autant plus d'élargir le propos, de voir les choses de plus haut, de suivre le fil, de comprendre qu'ici tout est aventure, ailleurs, rencontre, échange, émerveillement pour l'Autre. Et finalement, quoi de plus sublime que l'Autre.

Et c'est justement là tout l'intérêt de l'exposition et de l'ouvrage qui l'accompagne. Loin de se concentrer uniquement sur la Provence, on y évoque les savoir-faire indiens et perses ainsi que les autres centres de production français et européens... Une invitation au Voyage, de l'Indus à Ispahan, de Marseille à Londres en passant par Mulhouse ou Jouy-en-Josas...

Il faut aussi rendre un vibrant hommage aux collectionneurs privés qui ont permis la réalisation de cette entreprise. Merci, à ceux qui cherchent, collectent, conservent, font restaurer et donnent à voir au grand public ces merveilles si fragiles et si belles. Si fragiles et si belles, à l'instar du dialogue entre les cultures, qu'elles représentent et qu'il est bon d'entretenir avec passion.

Rémy Kerténian



Avant propos

L'ouvrage retrace le parcours fort et singulier des indiennes, toiles peintes, chintz et calicots, trésors « exotiques » venus d'ailleurs, puis assimilés et recréés dans les cultures occidentales au XVIII^e et XIX^e siècle.

« Indiennes Sublimes » pourrait être une fiction, et nous emmène dans « l'insoutenable légèreté » de l'étoffe en s'attachant à l'intime, au labeur, au faste parfois, à partir de pièces exclusivement anciennes et authentiques. Nous n'avons pas la prétention de la reconstitution historique dans ce qu'elle implique de définitif. Bien que les mannequins présentés le soient dans une approche la plus exigeante possible sur le plan scientifique, nous avons fait le choix délibéré de la Restitution. Quelle périlleuse entreprise que celle de l'assemblage de vêtements anciens qui demande culture et connaissance mais surtout un certain apprentissage du vécu de ces pièces. Il fallait donc libérer la charge affective que portent les collectionneurs à ces étoffes et sans se laisser enfermer dans l'historicisme, et pouvoir exprimer la part de créatif que chacun de nous possède.

Ce catalogue n'a pas d'objectif scientifique mais donne à toucher au plus près à la réalité esthétique du carrefour des cultures et de l'histoire des modes. En ce sens, et sans faire l'apologie des imprimés pour la Provence, il offre un point de vue plus méditerranéen ouvert aux échanges croisés avec l'Asie et l'Orient.

Cette étude ne traite pas volontairement des toiles monochromes à personnages, plus connues sous l'appellation générique de *toiles de Jouy*, dont il existe déjà une littérature abondante. Elle fait la part belle aux indiennes moins connues pour la robe, ou coton imprimé destiné à l'habillement dont la production était très supérieure aux toiles dites pour le meuble. Nous verrons grâce à l'apport historique de chercheurs et d'experts qui font autorité dans le domaine, combien les échanges commerciaux ont fait circuler ces précieuses indiennes, à des niveaux que l'on ne soupçonne pas. Combien la concurrence et la copie des motifs ont souvent été le point de départ de nouveautés et de créations textiles dont les provençales de jadis étaient de grandes consommatrices.

Enfin cet ouvrage s'appuie sur l'exposition « Indiennes Sublimes » et l'œil exercé de Gilles Martin-Raget, notre photographe, afin de mettre en regard ces robes, caracos et travaux de piqûres à la lumière des connaissances actuelles.

Serge Liagre



Sommaire

Entre Europe, Orient et Méditerranée : la fabrication des indiennes à Marseille au XVII^e siècle

Les limites d'une opportunité (1648-1668) - Une consolidation par transfert de technologies (1669-1683) - Une apogée de courte durée (1683-1689)

Olivier Raveux

11

Les Toiles imprimées françaises pour Meuble des XVIII^e et XIX^e siècles

Xavier Petitcol

29

Les transferts esthétiques et techniques entre les Indes, l'Orient et l'Occident

Luxe et nécessité - Le savoir-faire technique indien - L'apport esthétique de l'Occident - *Kalamkari*: le cas Perse - Les toiles religieuses - La représentation de la nature

Serge Liagre

35

« Ramoneurs, Perses, Bonnes Herbes », la fortune iconographique des impressions florales en Provence ou l'apparition d'un goût régional au XVIII^e siècle

Traditions et innovations stylistiques dans l'indiennage français (1730-1790) - La consommation des indiennes en Provence

Aziza Gril-Mariotte

47

Les productions d'indiennes pour la robe (1760-1860) ou la sociologie de l'indiennage

Les origines Mogholes des motifs floraux - Broderies ou impressions ? - De l'*herbier* au *mignonettes* - Les motifs géométriques : néoclassiques ou cachemires ? - 1820 la démocratisation - La concurrence anglaise - L'excellence alsacienne au XIX^e siècle - La réutilisation des indiennes

Serge Liagre

65

Sources

80

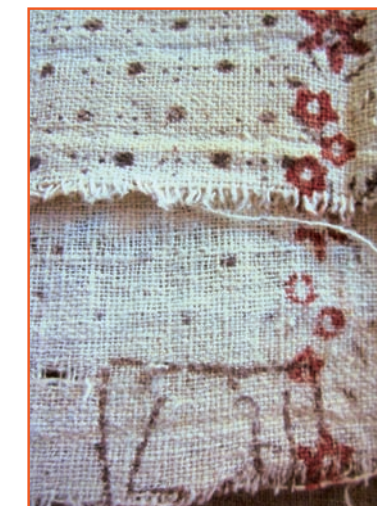


Entre Europe, Orient et Méditerranée : la fabrication des indiennes à Marseille au XVII^e siècle

Olivier Raveux – UMR TELEMME (CNRS-Université de Provence)

L'industrie des indiennes est née en Europe dans la seconde moitié du XVII^e siècle à la faveur d'un processus de substitution aux importations asiatiques¹. Pour expliquer la naissance de cette activité en Occident, l'argument de la maîtrise des routes maritimes a souvent été évoqué². Par leurs rapports commerciaux directs et réguliers avec les Indes ou les Echelles du Levant, certaines villes portuaires étaient les mieux placées pour accueillir la nouvelle industrie. Mais nous ne tenons ici qu'une partie de la réponse. Pourquoi Marseille, Londres et Amsterdam ont-elles fabriqué des indiennes bien avant Venise ou Lisbonne ? Pourquoi le processus de diffusion de l'indiennage a-t-il été aussi lent en Europe ? Pour cerner les logiques fondatrices de cette industrie sur le vieux continent et comprendre la chronologie des implantations, il faut aller plus loin, chercher les combinaisons d'explications et les particularités locales. Par ses caractéristiques à la fois singulières et exemplaires, le cas marseillais apporte quelques réponses et plusieurs pistes de réflexion.

La naissance de l'indiennage à Marseille s'est appuyée sur deux dynamismes. Le premier est industriel, local et permet de poser trois grandes questions. Quelles compétences techniques l'Europe occidentale détenait-elle pour se lancer dans la production ? Comment s'est opéré le transfert des technologies orientales ? Quelles étaient les stratégies productives établies par les acteurs locaux ? Le second dynamisme est commercial et concerne l'ouverture sur de larges espaces. Quelles sont les routes commerciales qui ont favorisé l'émergence de cette industrie en Europe ? Comment s'est opérée la superposition successive de routes maritimes concernant les produits, les goûts, les hommes et les techniques ? Répondre à ces questions permettrait d'observer, par un exemple concret, l'articulation entre les stratégies commerciales et les stratégies productives dans les processus d'imitation de produits manufacturés orientaux, phénomène essentiel dans la transformation des économies européennes de l'époque moderne³.



1. Ce travail doit beaucoup aux suggestions d'amélioration de Gilbert Buti, Xavier Daumalin, Larry Epstein, Philippe Minard, Jean-Paul Pascual, Patrick O'Brien et Giorgio Riello.

2. P. FLOUD, « The origins of English calico printing », *Journal of the Society of Dyers and Colourists*, n°76, 1960, p. 275-281 ; J. IRWIN et K. BRETT, *Origins of Chintz*, London, 1970 ; P. LEUILLIOT, « Influence du commerce oriental sur l'économie occidentale » dans M. MOLLAT (dir.), *Sociétés et compagnies de commerce en Orient et dans l'océan Indien*, Paris, SEVPEN, 1970, p. 611-629.

3. M. BERG, « In pursuit of luxury : global history and British consumers goods in the eighteenth century », *Past and Present*, n°182, 2004, p. 85-142 ; L. HILAIRE-PÉREZ, « Cultures techniques et pratiques de l'échange entre Lyon et le Levant : inventions et réseaux au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49/1, 2002, p. 89-114 ; B. LEMIRE et G. RIELLO, « East and West : Textiles and Fashion in Eurasia in the Early Modern Period » (Working Paper of the GEHN, London School of Economics, 2006).

Les limites d'une opportunité (1648-1668)

Marseille est actuellement considérée comme le plus ancien centre d'indiennage européen, avec environ trente ans d'avance sur Londres et Amsterdam ⁴. Les premiers pas de cette industrie en Provence relèvent d'un processus de substitution aux importations indiennes, levantines et persanes. Il reste à appréhender les ressorts de ce processus. Importance des enjeux commerciaux ? Richesse des compétences artisanales ? Plus que par l'exploitation d'une opportunité productive, la situation pionnière de Marseille s'explique d'abord par des impératifs commerciaux et la défaveur de la conjoncture.

Une dynamique commerciale interrompue

Depuis le XVI^e siècle, Marseille est une des principales villes européennes pour l'importation de cotonnades des Indes, de Perse et surtout de l'Empire ottoman. Durant la première moitié du XVII^e siècle, les chafarcanis de Diyarbakir, les boucassins de Smyrne et les toiles bleues d'Alep font l'objet d'un commerce actif en Provence ⁵. A partir des années 1630, à l'instar de Livourne, Marseille ne se contente plus d'accueillir ces toiles pour approvisionner le marché local. Désormais, elle sert d'intermédiaire pour d'autres espaces européens. La péninsule ibérique et plusieurs régions nord-européennes reçoivent les toiles chargées à Alexandrette et à Smyrne par les négociants marseillais ⁶. Ce rôle de relais est essentiel pour le négoce phocéén car il en retire les pièces d'argent indispensables au commerce avec le Levant (piastres, pistoles, réaux...).

Dans le commerce des indiennes, Marseille jouit donc d'une tradition ancienne, soutenue par des habitudes de consommation et de réexportation vers les pays voisins. Ces deux débouchés forment un marché susceptible d'articuler stratégies commerciales et stratégies productives au niveau local. Faut-il voir pour autant l'apparition de l'indiennage à Marseille comme la conséquence d'une réelle volonté de faire concurrence aux productions orientales ? Il semble que ce soit une logique bien différente qui ait poussé la ville à se lancer dans l'aventure.

L'apparition de l'indiennage à Marseille en 1648 s'inscrit dans une période de pénurie de cotonnades. La date ne doit rien au hasard. Le milieu du siècle est difficile pour le commerce marseillais. Les problèmes ont commencé à se poser dans les années 1630 et gagnent en importance à partir de 1644. C'est une véritable dépression qui s'installe en 1648, avec la peste, l'expédition de Naples, la révolte de la Catalogne et l'interruption presque totale du commerce avec l'Empire ottoman ⁷. Les marchands marseillais ne reçoivent pratiquement plus d'indiennes, ne sont plus en mesure de fournir le marché local ou d'approvisionner leurs clients étrangers. Nécessité faisant loi, la ville devait établir une production de substitution.

4. S. CHAPMAN et S. CHASSAGNE, *European Textile Printers in the Eighteenth Century. A Study of Peel and Oberkampf*, London, Heinemann, 1981, p. 6-9.

5. Les chafarcanis sont des toiles garancées avec semis de fleurs. Pour les différents types de toiles de coton fabriquées en Inde, en Perse et dans l'Empire ottoman, cf. C. ESTABLET et J.-P. PASCUAL, *Des tissus et des hommes, Damas vers 1700*, Damas, IFPO, 2005, p. 311-354.

6. E. MARTÍN CORRALES, « La importación de telas de algodón levantino y los inicios del estampado en Cataluña », *Revista de Historia Industrial*, n°6, 1994, p. 49.

7. P. MASSON, *Histoire du commerce français dans le Levant au XVII^e siècle*, Paris, 1896, p. 130-131 ; M. MORINEAU, « Flottes de commerce et trafics français en Méditerranée au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n°86-87, 1970, p. 135-171 ; C. CARRIÈRE, *Négociants marseillais au XVIII^e siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes*, Marseille, IHP, t. I, 1973, p. 67.

Le rôle de l'artisanat local

Pour relever le défi, Marseille ne manque pas d'atouts. La ville dispose d'un artisanat nombreux et dynamique. Ce vivier de compétences lui offre plusieurs savoir-faire nécessaires à l'indiennage. Tout d'abord, depuis au moins le milieu du XVI^e siècle et dans le cadre de la production des cotonnines, la ville file et tisse les cotons bruts importés des Echelles du Levant ⁸. La fibre est déjà quelque peu apprivoisée, y compris pour les opérations de teinture. Marseille dispose également d'un bon contingent de graveurs et de cartiers ⁹. Ces artisans ont l'expérience des deux pratiques fondamentales de l'indiennage : d'un côté la fabrication et l'utilisation des moules d'impression en bois, de l'autre la préparation et l'application des couleurs. C'est dans ce riche terreau artisanal que la fabrication des indiennes apparaît à Marseille en 1648.

L'initiative fondatrice semble être l'œuvre du cartier Benoît Ganteaume, qui s'associe avec le graveur Jacques Bavielle ¹⁰. La stratégie des deux entrepreneurs et des marchands pour lesquels ils travaillent à façon relève d'une double logique. En cette période d'affaiblissement de la concurrence orientale, les artisans locaux misent sur la rentabilité de l'indiennage en Provence. De leur côté, les marchands et négociants locaux espèrent retrouver les marchandises nécessaires à la bonne marche de leurs affaires. C'est donc par voisinage technologique, par glissement entre filières techniques, que les artisans marseillais se sont lancés dans l'indiennage. Ce rôle moteur de l'artisanat local est-il suffisant pour envisager un développement de l'activité ? Dans une certaine mesure. On peut recenser plus d'une dizaine d'ateliers d'indiennage à Marseille entre 1648 et 1668. Le dynamisme est donc réel mais a déjà touché ses limites.

Les obstacles au développement

Si l'indiennage est né à Marseille, rien ne permet de croire à un développement important de cette activité. Pour inscrire le succès du secteur dans la durée, la ville doit surmonter freins et handicaps. Le premier problème est commercial. Le repli des relations avec le Levant a été la cause de la naissance de l'indiennage à Marseille. Il en est aussi source de blocage car la pénurie des indiennes concerne également les matières premières nécessaires à leur fabrication et empruntant les mêmes routes maritimes. Jusqu'en 1659, les arrivages de toiles brutes, de garance, d'indigo, d'alun, de noix de galle et de gomme arabique sont au mieux très irréguliers. Durant sa première décennie d'existence, les quantités de production de l'indiennage marseillais devaient donc être assez faibles. La situation s'améliore à partir de 1660 mais le commerce avec le Levant est insuffisamment structuré. Les difficultés restent bien présentes. Le problème commercial ne se limite pas aux matières premières. Le retour des échanges soutenus avec le Levant signifiait que les indienneurs marseillais devaient affronter la concurrence ottomane et persane. Pour des raisons de qualité et de réputation des productions, le redémarrage du négoce avec la Méditerranée orientale n'était donc guère favorable à la pratique de l'indiennage en Provence.

8. R. COLLIER et J. BILLIQUOD, *Histoire du commerce de Marseille*, Paris, t. III, 1951, p. 467. La cotonnine est une toile à voile à chaîne de chanvre et trame de coton.

9. Pour l'industrie de la carte à jouer, cf. J. BILLIQUOD, « La carte à jouer. Une vieille industrie marseillaise », *Marseille*, n°36, 1951, p. 17-24.

10. H. CHOBOUT, « L'industrie des indiennes à Marseille avant 1680 », *Mémoire de l'Institut Historique de Provence*, XVI, 1939, p. 92-94. Cet article a été fondamental pour le dépouillement des actes notariés, poursuivi jusqu'en 1683.

La deuxième difficulté concerne la dynamique artisanale ayant permis l'écllosion du secteur. La stratégie productive à l'origine de l'implantation de l'indiennage porte en elle-même les freins à tout mouvement de croissance. Beaucoup de cartiers demeurent attachés à leur métier de base, qui est très lucratif¹¹. L'indiennage reste une activité complémentaire pour les cartiers. L'absence d'individualisation de l'activité est donc le fruit du succès rencontré par le métier d'origine des principaux producteurs. Elle trouve une autre explication dans un domaine différent, mais plus important encore : au cours des années 1648-1668, les cartiers marseillais répugnent à délaisser leur métier de base car ils peinent à surmonter des difficultés techniques dans l'indiennage¹².

A Marseille, la connaissance des techniques pour l'impression sur coton est incomplète. Les méthodes utilisées par les producteurs ne proviennent pas d'un transfert technologique depuis un espace traditionnel de l'indiennage mais d'un emprunt à d'autres filières techniques locales. Conséquence ? Les producteurs marseillais ont du mal à assurer la beauté et la solidité des couleurs sur leurs cotonnades. Si Marseille connaît assez tôt les produits demandés par les techniques d'impression, les entrepreneurs locaux ne maîtrisent pas leur utilisation. Ils peinent à percer les « secrets » orientaux de l'apprêtage des toiles, de la préparation et de l'application des mordants, notamment pour l'obtention du rouge avec la garance. Au final, les techniques utilisées à Marseille donnent des indiennes de mauvaise qualité, incapables de résister aux dégâts causés par le soleil et les lavages répétés. Dans l'indiennage, la concurrence entre Orient et Occident n'a pas encore débuté.

Comment l'industrie marseillaise peut-elle surmonter cette difficulté ? La question est d'autant plus sérieuse que les relations commerciales avec le Levant ne cessent de s'améliorer dans les années 1660. Les indiennes de Perse, de Diyarbakir et d'Alep retrouvent le chemin de Marseille avec une plus grande régularité. Jusqu'alors, les stratégies des artisans et celles des négociants allaient de pair. Désormais, cette corrélation demande confirmation. Si les producteurs marseillais veulent conserver leurs marchés, ils se doivent de produire des chafarcanis et des toiles indigo de la même manière que leurs concurrents orientaux. Un transfert de technologies s'impose. Dans une activité qui relève avant tout « d'un savoir-faire empirique généralement appris sur le tas »¹³, seule la venue de techniciens levantins peut débloquent la situation. Le Levant ne doit plus seulement être perçu comme un espace de référence mais doit aussi devenir le vivier d'où Marseille doit tirer les techniciens porteurs des compétences techniques recherchées. Ces hommes idoines sont connus depuis longtemps : ce sont les indienneurs arméniens. Ils ont déjà assuré le transfert des technologies d'impression sur coton de l'Inde jusqu'en Perse et dans plusieurs régions ottomanes¹⁴. Leur maîtrise de la coloration avec la garance est l'objet des louanges de nombreux voyageurs et leurs productions sont très prisées par les Européens, depuis la France jusqu'à la Russie¹⁵.

11. J. BILLIQUOD, « La carte à jouer... », art. cit.

12. Sur les techniques d'impression et de coloration, cf. S. CHASSAGNE, « Calico Printing in Europe before 1780 » dans D. JENKINS (dir.), *The Cambridge History of Western Textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 514-517 ; G. RIELLO, « The Rise of Calico Printing in Europe and the Influence of Asia in the Seventeenth and Eighteenth centuries » (8th GEHN Conference on Cotton, Pune, India, December 2005).

13. S. CHASSAGNE, *Le coton et ses patrons. France, 1760-1840*, Paris, EHESS, 1991, p. 104.

14. Ispahan, Istanbul et Alep notamment, cf. Docteur J. ARTIGNAN, *Le commerce des Arméniens au XVII^e siècle*, Nancy, 1901, p. 15 ; G. P. BAKER, « Indian Cotton Prints and Paintings of the 17th and 18th centuries », *Transactions of Newcomen Society*, III, 1922, p. 52 ; R. MANTRAN, *Istanbul dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Essai d'histoire institutionnelle, économique et sociale*, Paris, 1962, p.419.

15. M. VAN BRUINESSEN, « Economic Life in the 17th century » dans Evliya Çelebi in Diyarbakir. The relevant section of the Seyahatname edited with translation, commentary and introduction by Martin Van Bruinessen and Henrik Boeschoten, Leiden – New York, 1988, p. 36-44 ; K. FUKASAWA, *Toilerie et commerce du Levant d'Alep à Marseille*, Marseille, CNRS, 1987, p. 46-51. Sur tout ce qui touche au commerce des toiles de coton à Marseille, on se reportera à cette dernière référence, véritable somme en la matière.

Une consolidation par transfert de technologies (1669-1683)

A la fin des années 1660, l'indiennage marseillais cherche encore à assurer son succès par une articulation entre la dynamique locale fondatrice et des ressources extérieures permettant de lever les principaux obstacles commerciaux et techniques. Le coup de pouce du destin va venir indirectement de la politique économique menée par le pouvoir royal. Une nouvelle fois, l'indiennage marseillais va savoir tirer profit des changements de la conjoncture.

La maîtrise des routes commerciales

A partir des années 1660, plusieurs conditions favorables replacent Marseille sur la voie du développement économique. L'édit d'affranchissement du port de 1669 trouve ici toute sa place. Plusieurs recherches ont bien montré que cet édit ne pouvait expliquer à lui seul le développement industriel et commercial phocéén¹⁶. Dans certains cas, notamment pour les manufactures dont la production était destinée à gagner l'intérieur du royaume, la mesure a même constitué un frein. L'indiennage fait donc figure d'exception en s'accommodant de la nouvelle législation. Elle lui semblait pourtant défavorable. En voulant faire de Marseille la tête de pont du commerce européen vers le Levant, Colbert offrait aux indiennes orientales une possibilité de s'accaparer l'essentiel du marché marseillais. Autrement dit, la dynamique du commerce international pouvait étouffer la dynamique de production locale. Pourtant, l'indiennage marseillais a fait face et va bénéficier des avantages offerts par l'édit de 1669. Tout d'abord, cette industrie ne pouvait survivre sans les matières premières importées du Levant. Les toiles brutes des provinces ottomanes, la noix de galle du triangle Diyarbakir-Van-Mossoul, la gomme arabique, l'alun de Chio et de Smyrne, l'indigo de Perse et la garance d'Arménie et de Géorgie constituaient autant d'éléments indispensables à la production¹⁷. Or l'édit de Colbert permettait à ces marchandises d'arriver en nombre et de les décharger d'une bonne partie de la fiscalité qui pesait sur elles.

De manière indirecte, la franchise du port permet aussi à l'indiennage marseillais d'acquérir les techniques de fabrication nécessaires à sa croissance. Pour comprendre les modalités de ce transfert de technologies, il faut sortir de la filière du coton et porter l'attention sur le commerce international de la soie. Une des priorités de la politique de Colbert était le développement industriel du royaume. Pour activer le commerce de la soie brute et permettre la création de manufactures de soieries sur le sol national, le surintendant reprend les recettes appliquées quelques décennies plus tôt par Richelieu, en cherchant à attirer en France les négociants arméniens, notamment ceux de la Nouvelle Djoulfa¹⁸. Chrétiens en



6 Vers 1760, Indes côte de Coromandel pour l'Occident, détail du médaillon central d'un palampore en toile peinte.

16. Lire l'analyse de Gilbert Buti dans X. DAUMALIN, N. GIRARD et O. RAVEUX (dir.), *Du savon à la puce. L'industrie marseillaise du XVII^e siècle à nos jours*, Marseille, J. Laffitte, 2003, p. 19-51.

17. S. CHASSAGNE, « Calico Printing... », art. cit., p. 514-517 ; K. FUKASAWA, *Toilerie et commerce du Levant...*, op. cit. ; M. VAN BRUINESSEN, « Economic Life... », art. cit., p. 40. « Etat général de toutes les marchandises dont on fait commerce à Marseille par le sieur Gaspar Carfueil, négociant de la ville de Marseille (1688) » dans J. SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel de commerce*, Paris, t. III, 1730, p. 326-471.

18. Localité située à proximité d'Ispahan, capitale de l'Etat safavide. Sur les négociants arméniens de la Nouvelle Djoulfa, cf. I. BAGHDANTZ MCCABE, *The Shah's Silk for Europe's Silver : the Eurasian Trade of the Julfan Armenians in Safavid Iran and India (1530-1750)*, Atlanta, 1999.

terres orientales, ces hommes sont les maîtres incontestés du commerce de la soie depuis le milieu du XVI^e siècle et sont les personnes les plus qualifiées pour amener ce produit persan depuis Alep et surtout Smyrne vers Marseille ¹⁹. En Europe, à défaut d'avoir fait le bonheur de l'économie phocéenne durant le règne de Louis XIII, ils s'étaient mis au service d'Amsterdam et de Livourne ²⁰. Pour ne pas subir le même échec que Richelieu, dont la politique avait été victime de l'intolérance des négociants marseillais, Colbert ordonne la collaboration active des pouvoirs publics locaux afin de faciliter l'accueil et le travail des marchands arméniens ²¹.

Le projet dépasse très vite toutes les espérances. Une véritable colonie se fonde à Marseille en quelques années seulement. Dès les années 1670, le groupe des marchands et des négociants arméniens est déjà fort de plusieurs dizaines d'individus (parmi les principaux : Grégoire de Amio, Melchion de Cosma, Melchion de Nazard, Paul de Salomon, Paul de Serquis...²²). Beaucoup d'entre eux sont Choffelins ou d'origine choffeline ²³. Certains - et non des moindres - sont toutefois passés par Amsterdam, Venise et Livourne. C'est notamment le cas de Melchion de Nazard, né à Ispahan et négociant de grande envergure. Chef de la colonie arménienne, il est signalé à Marseille dès 1669 et plusieurs documents mentionnent sa maîtrise de l'italien ²⁴. Un des ses proches, Paul de Serquis, présente un profil identique car il a séjourné à Livourne avant de débarquer à Marseille en 1673 ²⁵. Pour l'indiennage marseillais, l'affaire est d'importance. Cette « internationale arménienne » de la soie a préparé celle du coton et en a assuré le succès ²⁶.

19. I. BAGHDANTZ MCCABE, « Global Trading Ambitions in Diaspora : The Armenians and their Eurasian Silk Trade, 1530-1750 » dans I. BAGHDANTZ MCCABE, G. HARLAFTIS et I. PEPELASHIS MINOGLIOU (ed.), *Diaspora Entrepreneurial Networks. Four Centuries of History*, Oxford-New York, 2005, p. 27-49.

20. Contrairement à Marseille, ces deux villes avaient accueilli les Arméniens à bras ouverts. F. MACLER, « Notes de Chahan de Cirbied sur les Arméniens d'Amsterdam et de Livourne », *Anahit*, janvier-février 1904, p. 8-13 et 40-42.

21. G. B. DEPPING, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, t. III, 1852, p. 470.

22. Archives départementales des Bouches-du-Rhône (désormais ADBDR), B 138, mai 1694 ; 201E ; 392 E 103, fol. 38 v°, 55 v°, 561, 1352 v°, 1024 v° et 392 E 104, fol. 310 ; ACM, recensement de 1695 ; BN, fonds arméniens, ms 310, « Rapport de Thomas Alexandre Morant », fol. 26 ; C.-D. TÉKÉIAN, « Marseille, la Provence et les Arméniens », *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, 1929, p. 5-65.

23. Les Choffelins sont sujets persans. Ils sont pour la plupart, à l'image de Melchion de Nazard, apparentés à des familles de la Nouvelle Djoulfa (ADBDR, 361 E 81, Testament de Melchion de Nazard, 22 décembre 1693, fol. 1048. ; et Docteur J. ARTIGNAN, *Le commerce des Arméniens...*, op. cit., p. 13).

24. P. CLÉMENT, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris, t. III, 1864, p. 181 ; Frédéric MACLER, *Mosaïque orientale*, Paris, 1907, p. 66. Au début des années 1670, Melchion de Nazard est spécialisé dans l'importation des indiennes et des soies brutes depuis Smyrne (ADBDR, 13 B 50, tribunal de commerce de Marseille, « Melchion Nazard contre frères Guion », 17 octobre 1674).

25. Ghewond ALISHAN, *Sisakan*, Venise, 1893, p. 542.

26. L'expression est empruntée à Katsumi Fukasawa.

7

Avant 1750,
Indes (Gujarat) pour l'Occident.

Panneau pour la robe, broderie
au point de chaînette au fil de
soie sur toile de lin et coton.
L'extrême finesse de la broderie
était censée « imiter »
la toile peinte.



L'implication des techniciens et des marchands arméniens

Conformément à la théorie des migrations en chaîne, la colonie arménienne établie à Marseille diffuse auprès des membres de la communauté restés en Orient ou installés en d'autres lieux européens les informations sur les opportunités économiques offertes par leur territoire d'accueil. Pour les possibles migrants, elle constitue également une sécurité car leur présence permet d'atténuer les risques liés à toute émigration. Face aux besoins de l'indiennage marseillais, la venue des indienneurs arméniens ne se fait pas attendre bien longtemps. Les premiers repérés dans les archives sont Grégoire de Constantin, Jacques Mequitar et Boudac en janvier 1672²⁷. En décembre de la même année, Boudac et un nouveau venu, Martin, sont engagés par les Marseillais Desuargues et Picard pour « peindre d'indienne de la façon du Levant et de Perse »²⁸. Plusieurs autres suivront rapidement, comme Joseph Simon, attirés par la promesse d'un salaire élevé²⁹. Pour s'installer à Marseille, négocier les contrats de travail ou d'association, ces hommes se sont appuyés sur la colonie arménienne préalablement établie mais les facilités trouvées sur place ne sont pas uniquement offertes par la « nation » arménienne. Ils ont également pu compter sur les compétences de Provençaux, qui leur ont servi d'interprètes et ont facilité la marche de leurs affaires³⁰. Si, contrairement à Livourne et Amsterdam, Marseille ne brille pas par sa capacité à intégrer les communautés étrangères, elle n'en constitue pas moins, par son ouverture sur le monde et la diversité des communautés confessionnelles et « nationales » qu'elle abrite, une terre d'accueil privilégiée pour les techniciens étrangers. Nous connaissons mal les lieux de provenance de ces hommes. Une mention contenue dans un acte notarié permet toutefois de se faire une idée. Le contrat d'embauche de Martin stipule que ce dernier est originaire de la ville de « Matially ». On a tout lieu de penser qu'il s'agit en fait de Malatia, grand centre cotonnier situé à l'ouest de Diyarbakir³¹. Un élément vient confirmer cette géographie : en 1678, un Arménien spécialisé dans l'indiennage et s'installant en Hollande vient de Çelebi, petite ville située à proximité de Malatia³².

Ces Arméniens ne se sont pas contentés d'assurer un transfert de technologies. Ils ont aussi étoffé le secteur en permettant la création d'ateliers plus importants. Les marchands arméniens arrivés à Marseille pour travailler dans le commerce de la soie ont vite compris les avantages d'un investissement dans l'indiennage. Dès 1672, c'est le cas d'Arapié d'Arachel et de Dominique Ellia, ce dernier restant propriétaire jusqu'au début des années 1680 d'une « fabrique d'indianes à couleur de Levant » située dans le quartier d'Arenc³³. Quelques années plus tard, ils sont imités par Paul de Serquis, négociant d'envergure, qui se lance à son tour dans l'activité³⁴. Les exemples pourraient être multipliés. Cette action des techniciens et des marchands arméniens dans la densification du secteur à Marseille a enfin suscité des reconversions professionnelles dans les familles provençales qui étaient en relation avec eux. Désormais,

27. ADBDR, 357 E 163, fol. 905.

28. ADBDR, 367 E 161, fol. 2551 et 2573.

29. Avec 240 livres tournois par an, un imprimeur d'indiennes arménien reçoit exactement le double du salaire perçu par son homologue français (ADBDR, 351 E 993, fol. 1975 v° et 367 E 161, fol. 2573).

30. Deux locaux ont joué un rôle d'assistance : Alexandre Rascas, « entendant la langue turquesque », et Etienne Provance (ADBDR, 367 E 161, fol. 2551 et 392 E 103, fol. 1035).

31. Diyarbakir aurait compté 12.000 Arméniens vers 1650, Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne, qu'il a faits en Turquie, en Perse et aux Indes, Paris, 1679, t. I, p. 302.

32. E. HOMBURG, « From colour maker to chemist : episodes from the rise of the colourist, 1670-1800 » dans R. FOX et A. NIETO GÁLAN (dir.), *Natural Dyestuffs and Industrial Culture in Europe, 1750- 1880*, Watson Publishing Group, 1999, p. 221.

33. ADBDR 357 E 163, fol. 905, 906, 1257 et 1257 v°.

34. ADBDR, 392 E 104, fol. 1024 v° et 1352 v° et 392 E 105, fol. 310.



8 Avant 1750, France, impression à la réserve de cire pour la teinture à l'indigo.



9 Vers 1750/1760, Provence (Marseille ?), détail de doublure de caraco en bleu à la réserve.

l'indiennage amène à lui des locaux qui ne sont plus seulement issus du textile, de la fabrication des cartes à jouer ou de la gravure sur bois. Ainsi, le « marchand horloger » Etienne Provance, interprète attiré de Dominique Ellia³⁵, place son fils dans cette activité rémunératrice. Egalement prénommé Etienne, ce dernier s'associe en septembre 1678 avec le technicien arménien Joseph Simon pour produire des indiennes³⁶.

Marseille, centre de diffusion des techniques de l'indiennage

Avec l'installation des Arméniens, les Marseillais sont parvenus à maîtriser le travail « à la façon du Levant et de Perse ». Pour l'essentiel, il s'agit du mordantage et du garançage des toiles et peut-être des techniques du travail à la réserve. Il est aussi logique de penser, qu'au même moment, les indienneurs marseillais ont appris à mieux maîtriser la teinture avec l'indigo, grâce au resserrement des liens avec Alep³⁷. Ces succès technologiques assurent la croissance du secteur. S'investir à plein temps dans l'indiennage est désormais rentable. Dans les années 1670, les métiers de cartiers et d'indienneurs se séparent. L'activité s'est individualisée, les productions sont de qualité et Marseille commence à se doter d'un savoir-faire reconnu, au point de laisser son nom à certaines fabrications. C'est notamment le cas des « toiles piquées de Marseille » (courtepointes et bouts).

35. ADBDR, 392 E 103, fol. 1035 et 1214 et 392 E 104, fol. 38 v°, 55 v°, 77 et 1352 v°. Les montres et les horloges européennes étaient des produits recherchés par les Musulmans et s'exportaient bien vers le Levant (sur ce point, cf. O. KURZ, *European Clocks and Watches in the Near East*, London, Warburg Institute, 1975). C'est peut-être par ce biais qu'Etienne Provance a appris à parler le turc.

36. ADBDR, 392 E 103, fol. 561.

37. C'est le lieu de référence pour la fabrication des toiles bleues (Suite du voyage de Levant par Monsieur de Thévenot, Paris, 1674, p. 65).

Ce transfert de technologies a donc profité aux Marseillais mais sert également d'autres régions. Par ses réseaux commerciaux, Marseille devient un espace relais entre le Levant et le Nord de l'Europe. En 1678, deux marchands d'Amsterdam ont peut-être recruté par des intermédiaires phocéens l'Arménien Louwijs pour introduire dans les Pays-Bas les méthodes de coloration à la garance³⁸. Espace relais donc, mais aussi espace de référence qui suscite des imitations dans le Sud-Est de la France. La fabrication des indiennes est attestée en Avignon dès 1677, où l'on fait « des toiles persanes » en utilisant la garance et la gomme arabique³⁹. Nîmes amorce sa production l'année suivante et Arles suit en 1680. Partout, le rôle des Marseillais est essentiel, autant dans la fondation des ateliers que dans la diffusion des techniques orientales⁴⁰.

Ce qui vaut pour la France vaut également pour le bassin occidental de la Méditerranée. En 1677, l'imprimeur marseillais Vincent Mille s'engage à aller « colorer et estamer toiles à façon d'indiennes » à Rome dans une fabrique créée par Antoine et Clément Barges, deux marchands peut-être également marseillais⁴¹. De centre pionnier, Marseille est passée au statut de centre de diffusion international des techniques de l'indiennage et le secteur se porte bien. Par sa position d'intermédiaire entre Europe, Méditerranée et Echelles du Levant, la ville offre d'importants avantages commerciaux et stimule les créations d'entreprises.

Une apogée de courte durée (1683-1689)

La maîtrise des techniques orientales a permis à l'indiennage marseillais de se consolider mais la mort de Colbert et les nouvelles orientations politiques du pouvoir royal viennent rapidement confronter l'indiennage marseillais à une dure réalité : l'avenir du secteur ne se joue pas en Provence mais à Paris et Versailles. En France et dans les milieux des fabrications textiles traditionnelles, le succès de l'indienne inquiète. En 1686, d'abord par une politique fiscale défavorable puis par une prohibition pure et simple de fabrication, l'Etat va défaire en quelques mois un secteur de production en plein développement.

Une activité arrivée à maturité

Cette bonne santé s'observe par l'absence de conséquences liées au départ des Arméniens durant les années 1680. Colbert avait exigé des pouvoirs publics locaux une protection sans faille pour ces étrangers nécessaires à la vitalité du commerce de la soie. En 1683, sa mort change la donne. Son fils, Seignelay, prend le contre-pied de sa politique et se range du côté des négociants marseillais, soucieux d'éliminer toute concurrence étrangère. En octobre 1687, le commerce de la soie est interdit aux Arméniens sujets du Grand Seigneur et la colonie perd une partie de ses forces vives⁴².

38. E. HOMBURG, « From colour maker to chemist... », art. cit., p. 221.

39. H. CHOBAUT, « L'industrie des indiennes à Avignon et Orange (1677-1884) », Mémoires de l'Académie de Vaucluse, 3e série, III, 1938, p. 89.

40. A. PUECH, « Les Nîmois dans la seconde moitié du XVII^e siècle », Mémoires de l'Académie de Nîmes, X, 1887, p. 132-134.

41. ADBDR, 351 E 994, fol. 870 v^o.

42. E. TÉMIME (dir.), Histoire des migrations à Marseille, Aix, Edisud, t. I, 1989, p. 54.

L'industrie marseillaise des soieries regrettera vite le départ de ces négociants très actifs. Dans l'indiennage, la question est de moindre importance. En quelques années seulement, les « secrets » de fabrication ont été assimilés et la dynamique entrepreneuriale locale est bien présente.

Si l'on sait que l'indiennage se porte bien durant cette période, il est difficile de se faire une idée précise du niveau de production. Dans un état relatif aux années 1685-1686, le négociant marseillais Gaspar Carfueil démontre l'importance de Marseille dans la réception des toiles brutes du Levant. Ce sont 900 balles qui arrivent chaque année (environ 54.000 à 67.500 pièces⁴³). Une partie de ces toiles est destinée à l'impression à Marseille même. Combien précisément ? Trois remarques s'imposent ici. Tout d'abord, il y a une part certaine d'exagération dans ces chiffres. Quand Gaspar Carfueil rédige cette statistique en 1688, ne s'agit-il pas d'apitoyer le conseil du Commerce en montrant l'ampleur des dommages portés par la prohibition au négoce marseillais ? Ensuite, et même si la mode n'est pas au blanc, quel est le nombre des cotonnades restées sans coloration ? Enfin, quelle est la part de Marseille par rapport aux centres de production français et étrangers qui reçoivent leurs toiles brutes par son intermédiaire ?⁴⁴ En prenant en compte ces remarques, il n'est pas déraisonnable de penser que Marseille, vers 1685, imprime au moins 10 à 15.000 pièces par an.

Pour l'essentiel, les toiles brutes importées du Levant servent à la fabrication de vêtements destinés aux populations les moins fortunées : chemisettes, doublures, jupes, tabliers, caleçons pour les gens du peuple, les artisans et les matelots⁴⁵. Elles sont ensuite consommées de la Provence jusqu'à Lyon et exportées sur les côtes d'Espagne et d'Italie⁴⁶. Certaines d'entre elles servent néanmoins pour la fabrication des fameuses toiles piquées de Marseille, d'une valeur commerciale annuelle de 150.000 livres tournois et s'exportant en Espagne, au Portugal, en Italie, au Piémont, en Hollande, en Angleterre et à Hambourg⁴⁷. L'indigence de la concurrence dans le bassin occidental de la Méditerranée et en Europe assure à Marseille de solides débouchés et le secteur va d'autant mieux qu'il connaît une amélioration décisive dans la diversification géographique de ses approvisionnements en produits tinctoriaux. En 1685, Marseille reçoit ses premières cargaisons d'indigo des colonies américaines⁴⁸. Dans le même temps, et à défaut d'avoir réussi à implanter la culture du coton en Provence vers 1670, Marseille commence à filer et à tisser pour la fabrication de toiles brutes⁴⁹. Le phénomène est timide mais un changement s'amorce : par l'amont, le secteur entre dans une phase d'intégration verticale de ses activités.

43. La balle contient 60 ou 75 pièces. K. FUKASAWA, « Toilerie et commerce du Levant... », op. cit., p. 18-19.

44. Durant les années 1680-1683, il n'est pas rare de voir des navires marseillais embarquer des « balles à toiles », des « pièces toille », des « pieces estoffes » ou des « bouttes toille » pour les ports italiens (ACCM, I 1, « Bastiments partis de Marseille pour la coste d'Italie », 1680-1683).

45. Archives Nationales (désormais AN), B III 234, « Mémoire sur l'état du negoce des François, Anglois, Hollandois et Venitiens dans le Levant », dressé par Jean Lefebvre en 1682.

46. En juillet 1680, la tartane marseillaise Saint-Joseph part pour Naples avec « trois caisses d'indienne & robe de chambre » ; en novembre 1682, la tartane marseillaise Sainte-Anne part pour Livourne avec « deux balles indiane » ; en mars 1683, la tartane martégale Saint-Jean Bonnaventure quitte le port phocéén pour Civita Vecchia avec « dix balles indienne ». On pourrait multiplier les exemples (Archives de la Chambre de Commerce et d'Industrie Marseille-Provence, désormais ACCM, I 1, « Bastiments partis de Marseille pour la coste d'Italie », 1680-1683).

47. « Etat général de toute les marchandises », p. 459-462.

48. C. BADET, « Marseille et le commerce de l'indigo » dans Sublime Indigo, Marseille, 1987, p. 213-215.

49. « Etat général de toute les marchandises », p. 407-408.

Une politique de destruction

C'est dans ce contexte que le pouvoir royal établit des mesures destinées à mettre un terme à la vogue des indiennes. Pour Louvois et de nombreux groupes de pression commerciaux et industriels, il s'agit de protéger les grandes industries du royaume - celles qui travaillent la laine, le lin et la soie – et d'empêcher une sortie trop importante de numéraire⁵⁰. L'affaire se joue en deux temps. En avril 1686, des droits d'entrée de deux écus par pièce de dix aunes et de quatre livres tournois pour les ouvrages piqués sont établis⁵¹. Les importations de cotonnades du Levant – et notamment les toiles brutes - sont lourdement taxées. Pour les indienneurs marseillais, le marché national se restreint, à cause du prix de la matière première⁵². Seule consolation, Marseille, ville étrangère au royaume pour le négoce international, n'est pas touchée pour ses réexportations vers l'étranger. Les Marseillais crient à l'injustice. Les toiles brutes du Levant ne sont-elles pas appelées à alimenter la fabrique nationale ? Les Phocéens se battent mais n'obtiennent du Roi qu'une compensation partielle, avec l'exemption du droit de quatre livres sur les ouvrages piqués.

Six mois plus tard, le pouvoir royal veut en finir avec les indiennes. Sur la recommandation de Louvois, alors Directeur du commerce intérieur et des manufactures, le Roi interdit le commerce, la fabrication et l'usage des toiles de coton peintes, teintes ou imprimées par l'arrêt du 26 octobre 1686. Dans un premier temps, les Marseillais sont décidés à ne pas se sentir concernés et l'arrêt reste lettre morte. Le soutien des pouvoirs publics locaux est entier. Les intendants de Provence Morant et Lebret n'ont jamais manqué de souligner les incohérences de cet arrêt⁵³. L'argumentaire développé par l'intendant Lebret au contrôleur général en mai 1688 le démontre amplement : « Je ne crois pas que l'exécution de cet arrêt regarde en aucune manière la ville de Marseille, car, au moyen de son port franc, elle doit estre considérée comme une ville étrangère ; outre que si on ôtoit la liberté d'y faire entrer ces sortes de marchandises, il en arriveroit deux inconvenients : l'un, que les Marseillais seroient privés d'en fournir l'Espagne et autres pays étrangers, d'où ils rapportent en France des lingots d'argent et les piastres qui sont absolument nécessaires pour le commerce du Levant, et l'autre que certaines manufactures du royaume en souffriroient une diminution considérable, puisqu'elles n'ont de débit dans le Levant qu'en échange de ces toiles de coton »⁵⁴.

Peine perdue. En février 1689, un nouvel édit vient rappeler Marseille à l'ordre. Comme toutes les villes françaises, et malgré sa franchise, la cité phocéenne doit cesser de produire⁵⁵. Trois mois après, l'intendant Lebret annonce à Louvois que les moules d'impression ont été brisés⁵⁶. L'arrêt de prohibition de 1686 réduit à néant les efforts développés par les Marseillais depuis 1648.

50. E. DEPITRE, *La toile peinte en France au XVII^e et XVIII^e siècles. Industrie, commerce, prohibitions*, Paris, 1912, p. 11-21. Les deux plus grands groupes de pression étaient les drapiers normands et les soyeux lyonnais.

51. ACCM, H 198, Arrêt du 30 avril 1686.

52. « Etat général de toute les marchandises », p. 449.

53. AN, G 7 460, Lettre de Morant au contrôleur général, 27 mai 1686 et lettre de Lebret au contrôleur général, 3 octobre 1687.

54. A. M. DE BOISJUSLE, *Correspondance des contrôleurs généraux des finances avec les intendants des provinces*, Paris, t. I, 1874, p. 579.

Les fabriques marseillaises de bonnets levantins et les draperies du Languedoc sont les manufactures évoquées par Lebret.

55. ACCM, H 203, Arrêt du conseil d'Etat du 1^{er} février 1689.

56. BN, ms fr. 8.833, lettre de Lebret à Louvois, 20 avril 1689.



10

Vers 1700/1730,

*Indes côte de Coromandel pour l'Occident.
Palampore en toile peinte. Flamboyance du style rococo
en vogue sous Louis XIV.*

Des conséquences irréversibles ?

Pour les centres producteurs du royaume, l'arrêt de 1686 provoque des départs d'entrepreneurs et d'ouvriers vers la Suisse et les régions d'Allemagne de religion protestante⁵⁷. A Marseille, l'émigration est également importante mais s'effectue selon une géographie différente. L'arrêt de 1686 renforce d'abord les départs vers Avignon, possession papale non concernée par la législation française. Les indienneurs décidés à poursuivre dans cette activité s'y regroupent, notamment plusieurs membres de la famille Desuargues, promoteurs du premier développement de l'indiennage marseillais.

Mais l'émigration s'exerce également vers les pays avec lesquels les liens commerciaux sont les plus forts. Le mouvement concerne peut-être la République de Gênes, où l'on sait que l'indiennage est présent au moins depuis 1690⁵⁸. Il est en revanche clairement attesté pour le Duché de Toscane par l'intendant Lebret : « Les défenses qu'on a fait de l'entrée en Provence et dans le reste du royaume des toiles peintes façon d'indiennes qu'on faisait à Marseille a obligé des ouvriers de passer en Toscane ou monsieur le grand duc leur donne beaucoup de protection »⁵⁹. Pour l'avenir, cette émigration vers Avignon et les Etats italiens peut faire l'objet d'une double lecture. Si l'indiennage retrouve droit de cité à Marseille, il devra faire face à une concurrence renforcée. Mais ces espaces rivaux demeurent très proches. Si Marseille a perdu ses indienneurs, ceux-ci sont restés dans une proximité pouvant offrir les chances d'un retour et d'une rapide reprise d'activités.

Le temps joue néanmoins contre les Marseillais, notamment pour les débouchés extérieurs. Devenus producteurs d'indiennes, les Italiens sont désormais en mesure de s'attaquer au marché méditerranéen. Les Espagnols peuvent les imiter. Marseille devra patienter plus d'une décennie et l'arrêt du 10 juillet 1703 pour retrouver, au prix de certaines conditions, le droit d'usage, de fabrication et de commerce des indiennes. La récupération des anciens niveaux de production sera longue à venir. La raison se situe en partie dans la mauvaise conjoncture des premières décennies du XVIII^e siècle. Elle se trouve aussi dans l'incertitude qui pèse sur le statut de l'indiennage. L'industrie a besoin d'un terrain stable pour asseoir son développement.

L'histoire de la naissance de l'indiennage européen rappelle « le rôle joué par les espaces méditerranéens et orientaux au début de l'industrialisation occidentale, à la faveur des stratégies marchandes en même temps que s'ébauche l'image d'un Orient conservatoire de techniques et pourvoyeur de savoir-faire »⁶⁰. Dans le domaine du textile, coton en tête, l'Orient a constitué le révélateur des potentialités et du dynamisme d'une économie européenne transformée par son ouverture récente sur le monde. Même s'il s'agit d'un exemple à la portée générale forcément limitée, l'histoire de la naissance de l'indiennage à Marseille démontre la capacité de réaction des milieux économiques européens, prêts à imiter des tissus orientaux sous la pression de nouveaux goûts, de nouvelles habitudes de consommation⁶¹. Elle souligne

57. S. CHAPMAN et S. CHASSAGNE, *European Textile Printers...*, op. cit., p. 9.

58. G. RIELLO, « The Rise of Calico Printing... », op. cit., p. 33. En 1690, l'Arménien Gio Batta de Georgiis obtient un privilège pour la fabrication des indiennes à Gênes. Sur les débuts de l'indiennage dans cette ville, cf. O. SPIRITO, *Voiles de Gênes, Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes*, 1965 ; M. BELLEZZA ROSINA et M. CATALDI GALLO, *Cotoni stampati e mezzari dalle indie all'Europa*, Genova, Sagep, 1993, p. 67-110).

59. BN, ms fr. 22.212, « Mémoire sur la Provence » (1698), fol. 172.

60. L. HILAIRE-PÉREZ, « Cultures techniques... », art. cit., p. 113.

61. Sur ce point, on lira avec profit B. LEMIRE, « Plasmare la domanda, creare la moda : l'Asia, l'Europa e il commercio dei cotoni indiani (XIV-XIX secc.) », *Quaderni Storici*, agosto 2006, XII, n° 2, p. 481-507.

également, par les voies de diffusion des technologies de l'Orient vers l'Occident, l'attrait exercé par l'Europe sur les Orientaux. Séduits par les opportunités industrielles et commerciales des grandes villes portuaires occidentales qui offrent bénéfices importants, hauts salaires et reconnaissance des talents, des groupes ou des individus venus de l'Empire ottoman et de Perse, le plus souvent chrétiens, ont créé les conditions idoines à la mise en place d'un processus de transfert de technologies qui s'accélère à la fin du XVII^e siècle et qui sera un des ressorts majeurs de l'innovation au siècle suivant, pour le plus grand profit des économies européennes⁶². Avec la combinaison de ces deux éléments, s'ouvre une période de remise en cause de la configuration internationale des échanges de produits manufacturés jusqu'alors « fondée sur une hiérarchie des avantages comparatifs qui, selon les critères du savoir-faire, du contenu technologique et du contenu en valeur ajoutée, plaçait l'Asie en tête, l'Europe en seconde position, avec des spécialisations moins avantageuses »⁶³. Dans le cadre des progrès de l'internationalisation des échanges au cours du XVII^e siècle, l'Europe a tiré son épingle du jeu en jouant avec succès des opportunités négociantes et productives qui s'offraient à elle et en finissant par entrer dans une diversification prometteuse des fabrications.



11

Vers 1770, Provence, détail de doublure de caraco en chafarcani et imprimé à la réserve à l'indigo.

62. Sur l'importance des minorités religieuses dans la médiation technique entre espaces économiques européens et asiatiques, cf. L. HILAIRE-PÉREZ, « Cultures techniques... », art. cit. et L. HILAIRE-PÉREZ, C. VERNA, « Les circulations techniques : hommes, produits, savoirs au Moyen Âge et à l'époque moderne (Orient, Occident) » dans M. COTTE (éd.), *Les Circulations techniques. En amont de l'innovation : hommes, objets et idées en mouvement*, Belfort/Besançon, 2004, p. 11-26.

63. P. VERLEY, « Marchés des produits de luxe et division internationale du travail (XIX^e-XX^e siècles) », *Revue de Synthèse*, 2006/2, p. 361.



[12]

Vers 1730/1760, Provence.

Jupe piquée en broderie de Marseille, impression à disposition à la planche de bois de motifs baroques (détail ci-contre).



Vers 1770/1780, Provence.

Casaquin à plis Watteau en taffetas pékiné et passepoilé de ruban de soie.

Prêt collection particulière.

Les Toiles imprimées françaises pour Meuble des XVIII^e et XIX^e siècles

Xavier Petitcol

Au XVIII^e siècle, les toiles imprimées ou indiennes, comme tous les textiles, étaient destinées au vestiaire, désignées « la robe », et à l'ameublement, on disait alors « le meuble ». Le meuble concernait essentiellement le lit, toujours avec un ciel au dessus de la couche auquel étaient suspendues les tentes et les bonnes grâces, aussi les rideaux pour les fenêtres, éventuellement des couvertures pour les sièges, mais dans la plupart des cas, les toiles n'étaient pas tendues sur les murs, on préférait le papier peint qui pouvait être d'ailleurs d'un dessin identique au tissu.

Les toiles pour le meuble et pour la robe se différencient par l'échelle et la nature de leur décor, selon que le tissu doit être regardé à une certaine distance, fixe et toujours dans le même sens. Mais on peut rencontrer des exceptions, des lits drapés de toiles pour « la robe » et des vêtements taillés dans une toile pour « le meuble ».

En France et en Angleterre, les premières toiles pour « meuble » sont imprimées à la planche de bois comme la production habituelle des toiles pour « la robe », avec par conséquent des possibilités de polychromie, chaque jeu de planches assurant une couleur. Ce sont des fleurs, des ornements, des copies plus ou moins fidèles des véritables indiennes des Indes, parfois aussi des motifs figurés, mais alors d'un dessin un peu grossier.

Vers 1770, Christophe Philippe Oberkampf, le fondateur de la manufacture de Jouy, profitant de l'expérience des Anglais, est le premier en France à pratiquer l'impression sur toile de coton à la plaque de cuivre gravée en creux. Cette technique permet un dessin plus précis et plus fouillé que l'impression traditionnelle à la planche de bois sculptée en relief. Ce procédé, comme l'estampe sur papier dite en taille-douce, facilite les représentations de scènes avec personnages, le jeu des fines hachures, possible dans le cuivre, assurant les ombres qui donnent le relief et rendent les figures plus réalistes. Par contre, les toiles imprimées selon ce procédé sont monochromes, le plus souvent rouges, car elles sont plongées dans un bain de garance. Puis la mode diversifie les coloris de ces toiles : le violet, obtenu également par garançage mais avec un mordant différents, détrône cette couleur sans la supprimer après la Révolution ; le prune, le puce, le jaune de cachou, le bleu d'indigo, la nuance dénommée caca du Dauphin, égayent aussi ces étoffes.

L'impression à la plaque de cuivre nécessitant de gros investissements pour l'indienneur, les toiles à personnages qui racontent des histoires sont au début d'un coût élevé et par conséquent réservées à une clientèle fortunée. Elles connaissent néanmoins très vite un immense succès et les grandes manufactures du royaume se lancent dans cette production : Nantes surtout, mais aussi Munster en Alsace, Bolbec en Normandie et Beautiran en Aquitaine. Partout ces toiles sont désignées, et encore aujourd'hui, du terme générique de « toiles de Jouy ».



Vers 1800, profitant encore de l'avance technologique des Anglais, il est mis au point, toujours à Jouy, l'impression au cylindre qui va participer à la démocratisation des toiles à personnages, les mettant peu à peu à la portée des petits notables de province, voire de la classe paysanne. Le procédé même d'impression au cylindre a une conséquence sur le graphisme des toiles. Avec cette nouvelle technique, le rapport du dessin, c'est-à-dire la distance entre deux motifs qui se répètent, correspond à la circonférence du cylindre ; des raisons de mise en œuvre et notamment de poids, empêchent celui-ci d'être d'un trop grand diamètre. Aussi, sur les toiles imprimées au cylindre le rapport de dessin avoisine 50 centimètres dans le meilleur des cas, alors que sur les toiles imprimées à la plaque, il peut dépasser 100 centimètres. Avec de telles contraintes, le dessinateur de ces tissus doit modifier son style pour atténuer un effet de répétition visuelle trop prononcé : réduire l'échelle des personnages, multiplier les scènes et meubler le fond de la toile d'un fin réseau de motifs miniature, gravés à la molette sur le cylindre : rayures, écailles, chevrons, semis, que l'on désigne « contre-fond ». Malgré l'évolution des techniques d'impression taille-douce, l'impression traditionnelle à la planche de bois permettant la polychromie, qui est à l'origine de toutes les manufactures, n'est jamais abandonnée, même pour les dessins « meuble ».

L'iconographie des toiles à personnages qui nous enchantent encore aujourd'hui, est le reflet de l'univers culturel des classes de la société qui les achetaient pour en faire confectionner leur lit. L'historien de l'art, comme celui des mentalités, reconnaît tour à tour sur ces étoffes, la pastorale, les chinoïseries, le langage allégorique, la vie quotidienne, l'Histoire depuis l'antiquité jusqu'à l'actualité, jamais tout à fait exempt de propagande, les romans et les opéras à la mode. Les usagers de toutes les générations pouvaient s'imprégner de ces histoires, aimables ou héroïques, parfois accompagnées de légendes, qui animaient les rideaux et le ciel au-dessus d'eux lorsqu'ils étaient couchés, car le lit à ces époques-là était un véritable édifice de textile.

Le premier critère d'attribution d'une toile à une manufacture donnée est l'existence d'un chef de pièce sur une toile absolument identique dans son dessin. Le chef de pièce est une marque rendue obligatoire dans le royaume de France dès 1760. Cette disposition s'inscrivait dans l'arsenal des textes réglementaires qui levaient l'interdiction d'importer, de fabriquer et de se vêtir en coton imprimé, après 73 ans, soit trois quart de siècle d'une prohibition plus ou moins respectée. Par cet arrêt du Conseil d'État du Roi, l'entrepreneur devait imprimer aux deux extrémités de la pièce de coton imprimée, une marque comportant la raison sociale et la localisation de son entreprise, plus la mention « Bon teint » ou « Petit teint » (nous n'avons jamais rencontré que des « Bon Teint ») ; ce marquage avait bien entendu une fonction fiscale.

Beaucoup de chefs de pièce ont dû être découpés et jetés, néanmoins le sens de l'économie en a épargné un certain nombre que l'on retrouve sous une doublure ou sur les parties cachées d'une garniture de lit. De nos jours, ces marques sont essentielles pour l'historien des toiles imprimées : elles permettent non seulement des attributions certaines, mais donnent parfois des éléments de datation, dans la mesure où les manufactures ont souvent changé de raison sociale et donc de modèles de chef de pièce, au gré des successions ou des associations entre partenaires. De plus, les manufactures ont pris l'habitude d'accompagner le chef de pièce obligatoire d'un certain nombre d'autres marques, numéro de dessin, numéro de commande, nom du commissionnaire, identification des imprimeurs, marques indispensables à la bonne gestion de l'entreprise, de taille industrielle le plus souvent.

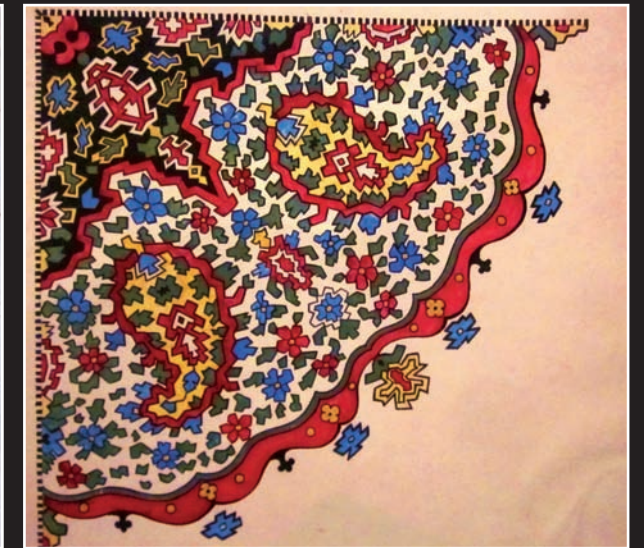
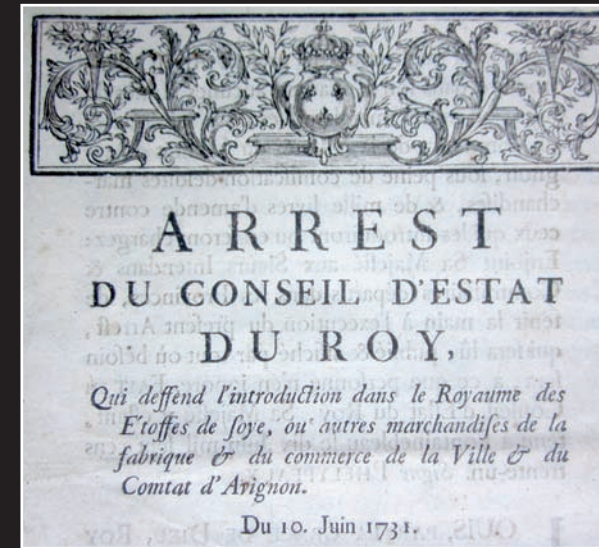
14
15
15
16

14

Arrêt du Conseil d'état du 10 juin 1731 portant sur l'interdiction d'introduire des marchandises en France.

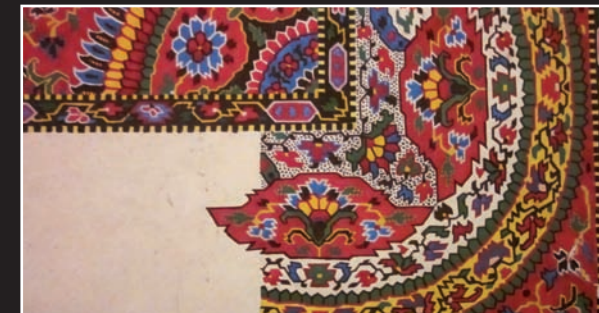
Durant la période de prohibition, le Comtat d'Avignon bénéficiait d'un statut d'enclave papale en plein territoire français, et introduisait nombre de marchandises dont les indiennes sur le territoire national pour alimenter la contrebande.

Prêt collection particulière.



15

Première moitié du XIX^e siècle, France, manufactures inconnues, épreuves de bordures de châles et fichus, gouaches sur papier.



16

Fin XVIII^e siècle, chef de pièce Hartmann et fils à Munster (Alsace) sur une indienne à motif perse.



Un autre critère d'identification d'une toile est l'existence du dessin préparatoire sur papier, à la plume, gouache ou aquarelle, qui est unique et de sens inversé, ou bien de l'empreinte en tout point identique à la toile. L'empreinte est une impression de la plaque ou du cylindre sur papier, à titre d'essai pour une vérification avant la mise en fabrication ; elle est unique ou tirée à peu d'exemplaires. Ces deux précieux documents graphiques, parfois annotés d'un nom ou d'une date, étaient conservés dans les archives de la manufacture. Ils peuvent se trouver de nos jours dans les fonds détenus par la descendance des indienneurs, s'ils ne sont pas rentrés dans les collections d'un musée. Chefs de pièces, dessins et empreintes concernent aussi bien les toiles imprimées pour « meuble » que pour « la robe ».

Enfin quelques toiles imprimées pour « meuble » uniquement, surtout au XIX^e siècle et par conséquent imprimées au cylindre, peuvent présenter un nom ou un monogramme dissimulé dans le décor, qui se répète à chaque rapport de dessin, car il est gravé sur la matrice. Sauf mention spécifique qu'il s'agisse du fabricant, ces noms désignent le graveur qui est souvent le dessinateur, sinon l'inventeur du motif.

Ces quelques notions de base dictées par l'expérience permettront de resituer les indiennes portées en Provence dans le cadre d'une industrie, l'indiennage, très prospère en France entre 1760 et 1860, car toutes les manufactures imprimant occasionnellement de la « toile de Jouy » ont principalement une production d'indienne pour « la robe ».

[17] Vers 1795-1810, Rouen (?), détail d'une courtepointe à motifs néo-classiques.



[18] [18] [19]
[18] [18] [20]
[18]

Deuxième moitié du XVIII^e siècle,
manufactures inconnues
(Rouen ?, Val de Loire ?),

détails d'indiennes pour meuble.

[19]

Vers 1770/80,
Manufacture provençale (?),

détail de courtepointe en
indienne à décor en rivière
sur fond ramoneur.

Prêt collection particulière.

[20]

Vers 1790, Jouy-en-Josas,
Manufacture Oberkampf
ou copie alsacienne (?)

détail de courtepointe provençale.
Ramage de fleurs indiennes,
impression à la planche
de bois sur coton
(le motif est inversé par rapport
à l'original d'Oberkampf).



Les transferts esthétiques et techniques entre les Indes, l'Orient et l'Occident

Serge Liagre

Luxe et nécessité

Au XVII^e siècle, la consommation des Indiennes en Europe prend un essor considérable. Ainsi, les puissantes compagnies anglaises et hollandaises possèdent des comptoirs en Indes dès 1600 avec l'*English United East India Company* (UEIC), puis dès 1602 avec la Compagnie des Indes hollandaise (VOC). Les principaux comptoirs s'établissent dans le Gujarat (nord-ouest), sur la cote de Coromandel (sud-est), et dans le Bengale au nord-est de l'Inde. La création de la compagnie française des Indes orientales n'intervient qu'en 1664, et c'est à partir de cette date que le nombre de cotonnades importées augmentent considérablement dans le royaume dont notamment les fameuses toiles peintes, ou *chite*¹ de la côte de Coromandel. Les deux routes d'acheminement principales sont par voie maritime et le Cap de Bonne-espérance ouvert par Vasco de Gama pour les indiennes les plus riches, et par voie semi-terrestre en passant par l'Asie, la Perse et la Méditerranée pour les toiles à moindre coût. Ce dernier convoi passe par Ispahan, Diyarbakir, Constantinople, Smyrne et Alep, et charge à chaque escale des toiles imprimées à la réserve et les fameux *chafarcanis* destinés à l'habillement courant (voir ill. 5).

Le goût pour l'Orient trouve un écrin propice à une large diffusion des indiennes en Europe. Objet de luxe au départ pour ses qualités grand teint que les européens ont tardé à maîtriser, puis « objet » de nécessité pour les qualités intrinsèques du coton dans l'habillement, l'importation des indiennes bat son plein en France, y compris durant la longue période de prohibition (1686) qui se prolongera jusqu'en 1759, date à laquelle les manufactures françaises prennent progressivement le dessus sur les importations indiennes.

Le savoir-faire technique indien

Les artisans indiens maîtrisent parfaitement les techniques ancestrales d'indiennage acquises pendant plus de deux mille ans. Celles-ci regroupent plusieurs procédés de fixation des couleurs d'origine végétale ou minérale : l'application de mordants de fixation des couleurs pour les rouges, roses, violets et noirs (voir ill. 28) ; la teinture à la réserve des parties à teindre dans une cuve d'indigo obtenue par application de cire sur les parties réservées ; puis l'application finale de la toile au pinceau de colorants tel que le *curcuma* pour obtenir le jaune, puis du vert par superposition sur le bleu. Les différentes étapes de fabrication étaient complexes et élaborées : chaque passage de couleur nécessitait un lavage et de nombreux rinçages avant le blanchiment final de la toile dans les prés sous

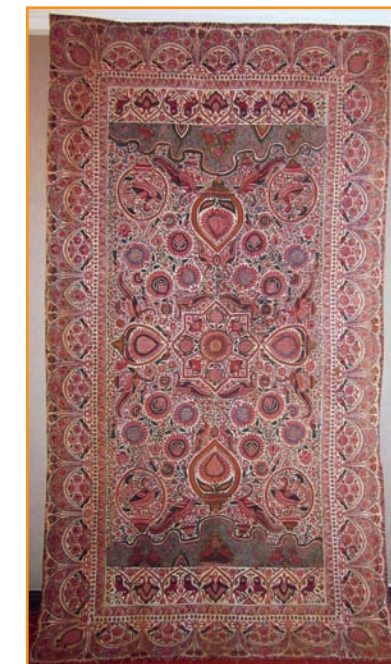
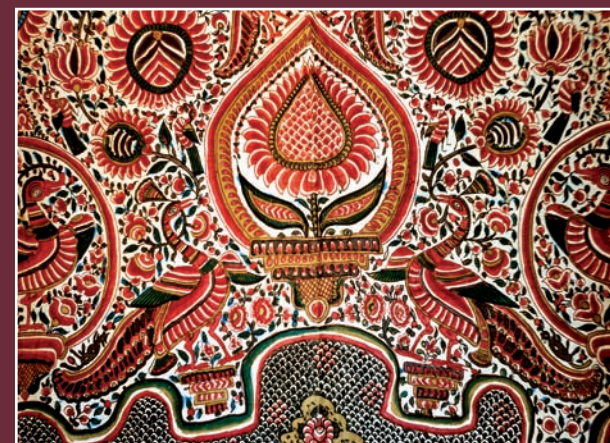
1. *Chite* dérive de *chint*, mot employé dans le nord de l'Inde signifiant saupoudrer. *Chint* donnera *chintz* en anglais

21

Vers 1825/1850, Indes pour l'exportation.

Palampore à double terre et médaillon central, répertoire floral et animalier, impression à la planche de bois sur coton.

Différentes interprétations demeurent sur les derniers palampores réalisés en Inde : les sources françaises et italiennes indiquent que ce type de pièce a été réalisé pour l'Exposition universelle de Paris en 1855. Les sources anglo-saxonnes et indiennes indiquent en revanche qu'il était destiné au marché asiatique (Indonésie, Sri Lanka). On note cependant la permanence de la bordure de style Louis XVI.



l'action des rayons ultraviolets. Le dessin des contours était réalisé à l'aide d'un *calame*, morceau de bambou, soit à main levée d'après des modèles, soit par reproduction du dessin à l'aide de *poncifs*, feuille de papier percée de petits trous passés au charbon. L'exécution à la planche de bois gravée n'arrive que plus tardivement au XVIII^e siècle, et constitue une démocratisation de la toile peinte.

L'apport esthétique de l'Occident

Si la maîtrise des techniques d'indiennage semble être le fait d'une spécificité indienne, il n'en est pas de même sur le plan esthétique. Le répertoire décoratif des indiennes et des toiles peintes des XVII^e et XVIII^e siècles n'est pas issu d'une esthétique typiquement indienne, mais semble répondre à un marché d'exportation déjà mondialisé, qui partait des Indes vers l'Asie, le Moyen-Orient et l'Europe. Rosemary Crill, en charge du département asiatique au *Victor&Albert Museum*² développe ainsi l'importance des transferts décoratifs et esthétiques de l'Europe vers les Indes. Tout d'abord, l'organisation de comptoirs et entrepôts, mis en place par les différentes Compagnies des Indes Orientales, permettait un suivi précis de la production par rapport à la demande européenne. Les commis et négociants envoyés sur place surveillaient non seulement la qualité des produits exportés, mais transmettaient aussi des modèles, tel que des arbres de vie brodés en Angleterre, ou *Crewel-work hanging*³ dont s'inspirait directement les artisans indiens. Vases de fleurs européennes, cornes d'abondance baroques, décors inspirés des soieries françaises « bizarre », bordures de palempores typiquement inspirées de frises de styles Louis XVI⁴, sont des constantes dans la production indienne des toiles peintes.

Le goût français sera d'un incontestable apport dans l'indiennage et les motifs à la *grotesque* de Jean Bérain en vogue sous le règne de Louis XIV, constitueront une source inépuisable d'inspiration pour les commanditaires des palempores⁵. Les toiles peintes armoriées, objets de commandes des grandes dynasties européennes, illustrent fréquemment cette combinaison de graphisme et de couleurs très élaborées à une certaine naïveté d'exécution⁶. Nous remarquons également que les motifs peints aux Indes, bien que souvent parfaitement réalisés, semblent être une « représentation » à plat de motifs alors inconnus par les dessinateurs et pinceauteurs indiens. Cette hypothèse semble encore plus évidente avec les motifs floraux, surtout ceux faisant appel à de la flore et des herbiers européens⁷ qui paraissent, bien que très ombrés et contrastés, être inconnus des artisans indiens.

Enfin, nous noterons l'influence des styles indo-européens sur cette cape (page ci-contre) probablement à vocation cérémoniale et réalisée pour le marché asiatique : un fond de fleurs stylisées incluant œillets, passiflores, dahlias et iris, côtoient des bordures et un tour de cou à un graphisme spécifique au marché asiatique.

2. Cf page 20 de «Chintz, indian textiles for the West» Rosemary Crill, V&A publishing, 2008.

3. Rosemary Crill présente page 21 de « Chintz, indian textile for the west», un *crewel-work* anglais du XVII^e siècle et sa « reproduction » en toile peinte exécuté sur la côte de Coromandel au début du XVIII^e siècle.

4. Le palempore page précédente montre la permanence du décors de goût européen dans des pièces exécutées pour le marché asiatique.

5. Voir ill. 10.

6. Voir ill. 6, la rosace centrale d'un palempore associant un vase floral et des pattes d'aigle à la façon armoriée.

7. Voir ill. 32 et 22.



22 XVIII^e siècle, Indes pour le marché asiatique (Thaïlande ou Sri Lanka), cape de cérémonie doublée de toile indigo, impression à disposition à la planche de bois et pinceautée.

Kalamkari : le cas Perse

La Perse occupe une place de choix dans la production et le commerce des textiles depuis l'antiquité : située au carrefour des routes pour le commerce de la soie chinoise vers la Rome antique, les perses fabriquent des soieries depuis le III^e siècle. Les brocarts de soies, les velours ikatés, les cachemires tissés et les techniques d'impression au bloc sont parfaitement maîtrisés depuis plusieurs siècles. Au XVII^e siècle, de nombreux juifs et arméniens affluent à Ispahan, favorisant le commerce et les exportations vers l'Europe. Les relations avec les Indes sont aussi très étroites, puisque dès le XVI^e siècle, des artisans séfévides⁸ s'installent en Inde Moghole. Inversement un siècle plus tard sous le règne d'Abbas 1^{er}, la Perse voit l'arrivée d'artisans indiens⁹. Les transferts croisés entre indiens et perses sont incessants, et le port de Machilipatnam en Inde de l'est, accueillent nombre d'artisans perses qui commencent des pièces en Indes pour être terminées dans leur pays¹⁰.

Le *Kalamkari*, tiré du mot *kalam* qui signifie *travail au stylet* en Hindi, combine impression au bloc et pinceautage. Le calame ou pièce de bambou dont l'embout était lié à une fibre, servait de réservoir pour la teinture ou la cire fondue qu'une légère pression de la main poussait vers la pointe. Il est toujours très difficile, encore aujourd'hui, de pouvoir attribuer l'origine exacte d'une pièce du XIX^e siècle à l'Inde ou à la Perse, tellement les indiens, et notamment ceux de Machilipatnam, travaillèrent exclusivement pour le marché perse, allant jusqu'à reproduire les calligraphies. Les *kalamkari* en provenance d'Inde étaient techniquement plus aboutis avec un nombre plus important de couleurs : certains indices culturels tels que la présence d'éléphants permettent d'attribuer probablement une origine indienne.

Il existe une large production de serviettes de bains, rideaux, nappes et tentures avec un répertoire décoratif animalier (tigres, lions, antilopes, paons) et végétal (cypres, fleurs de grenades, lotus) (voir ill. 26). La *boteh* indienne ou la palme cachemire, qui a été largement exploitée ultérieurement dans le graphisme des *paisley shawls*, était également présente dans une disposition souvent similaire aux châles du cachemire exporté vers l'Europe au début du XIX^e siècle (grande réserve centrale à écoinçons, deux rangées de *boteh* à chaque extrémité et bordures frangées) (voir ill. 23).

Enfin, l'apprêt glacé des *kalamkari* perses obtenu à partir d'un traitement à l'eau de riz, était inimitable, tant il conférait à la pièce, brillance, résistance des couleurs à un toucher digne des plus beaux *chintz* indiens.



23

Première moitié du XIX^e siècle,
Perse ou Inde pour le marché perse,

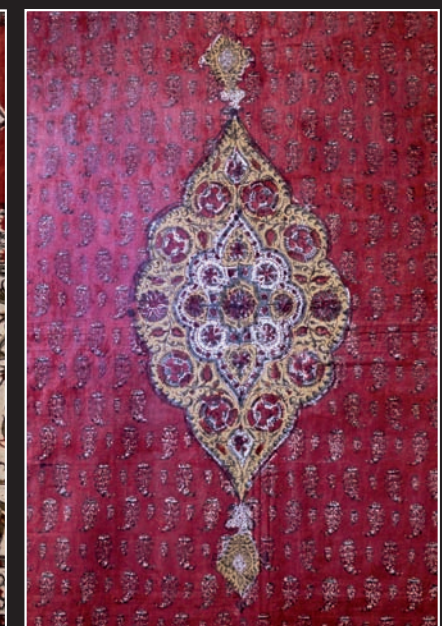
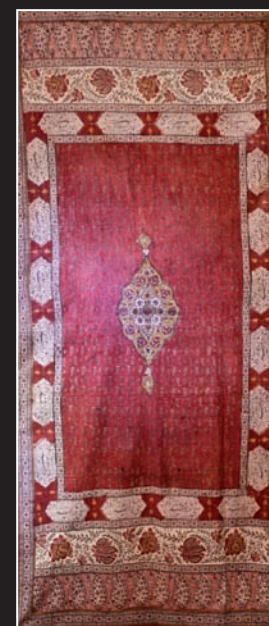
kalamkari, imprimé à la réserve pour le bleu,
puis imprimé à la planche de bois et pinceauté.

24

Première moitié du XIX^e siècle,
Perse ou Inde pour le marché perse,

kalamkari imprimé à la réserve pour le rouge
garance, puis imprimé à la planche de bois et
pinceauté.

On notera l'influence des motifs indo-européens
dans une disposition spécifique pour la Perse
avec ses cartouches calligraphiques.



8. La dynastie des Séfévides (ou Safavides), issue d'un ordre religieux soufi, régna sur la Perse de 1501 à 1736.

9. Cf page 164 de « Textiles du monde islamique » John Gillow, éditions Citadelles et Mazenod, 2010

10. Cf page 66 de « Iranian textiles » Jennifer Wearnen et Patricia L. Baker, V&A publishing, 2010

23

23

24

24

24

Les toiles religieuses

Les toiles religieuses sont essentielles à la transmission des techniques d'indiennage à travers les siècles. Même, si pour nos cultures occidentales, ces thèmes nous sont plus difficilement accessibles, par le fait que les *pitchwai* indiens et les tapis de prière musulmans n'ont pas d'équivalent judéo-chrétien ; elles n'en demeurent pas moins extrêmement intéressantes d'un point de vue historique et esthétique. Leur caractère sacré leur confère une fabrication souvent pointue et soignée, et a constitué à travers les siècles une motivation supplémentaire à l'excellence des travaux réalisés et à la transmission du savoir-faire.

Le tapis de prière perse ci-contre (ill. 27) constitue un exemple très évolué de réserve à la cire pour la teinture à l'indigo, et la qualité du traçage au calame est telle que l'on pourrait l'associer ici à de l'enluminure, tellement la précision des détails est soignée. L'engagement religieux est associé ici à une grâce d'exécution remarquable, qui dépasse largement son objet pour ne retenir que le geste créatif dans une aventure qui reste avant tout humaine.

L'exemplaire du *pitchwai* ci-dessous était le panneau que l'on plaçait à l'arrière de la statue du dieu Krishna dans les temples indiens. Celui-ci est réalisé à partir de pigments et de gomme pour la fixation des feuilles d'or et d'argent, et n'est pas en relation directe avec les techniques de mordantage habituelles. Attribué à la région du Deccan ou du Rajasthan, ce *pitchwai* représente Krishna au centre jouant de la flûte entouré de ces huit gopis portant éventails, ombrelles et bijoux en offrande. Cette toile constitue un exemple intéressant de production réalisée en Inde pour le marché intérieur.



[25]

XVIII^e siècle,
Indes (Deccan ou Rajasthan),
Pitchwai ou toile religieuse.

26
27 27
27

[26]

Deuxième moitié du XIX^e siècle,
Perse ou Inde pour la Perse,

Kalamkari imprimé à la planche de
bois puis pinceauté.
Décor de terre, vase et cyprès
sous un mihrab, répertoire floral et
animalier (antilopes, paons, tigres).



[27]

Première moitié du XIX^e siècle,
Inde pour le marché perse,

kalamkari en tapis de prière.
Décor floral d'inspiration
moghole sous un mihrab.

La représentation de la nature

Si l'ensemble des cultures indiennes, asiatiques, perses et occidentales ont toujours représenté la nature, que ce soit à l'état du naturel ou stylisé, les motivations et fondements esthétiques étaient toujours d'ordre spirituel, philosophique ou culturel. Du Naturalisme européen de la fin du XVIII^e siècle européen et à sa portée philosophique, au *jardin du paradis* de la Cour Moghole et ses décors aux *milles fleurs*, à l'abstraction islamique qui a rejeté les formes humaines et animales¹¹, les indiennes constituent des témoignages culturels vivants qui peuvent parfois troubler par leur étrange similitude graphique. La représentation des oiseaux, insectes et des fleurs par exemple, symbolise le retour du printemps, de la vie et du bonheur, incluant des vertus vibratoires et transcendantes indoues.

Il est toujours étonnant d'observer la faune et la flore de certaines toiles françaises parmi les plus abouties (voir ill. 55 et 67), comparées aux perroquets et autres oiseaux des *kalamkari* perses du XIX^e siècle (voir ill. 31).

Par ailleurs, les arts de la Chine et du Japon, autres grands pays autant éloignés de l'Europe par leur distance que par leur culture, ont toujours exercé une grande fascination auprès des occidentaux. Le *rococo* français dès le XVII^e siècle, s'est emparé de ces *chinoiseries* dans les arts décoratifs, soit pour déformer le *réel* soit pour représenter la nature dans une quête de l'exagération, bien spécifique de cette période. Non seulement l'Inde a exporté massivement au XVIII^e siècle des toiles peintes vers l'Asie (voir ill. 22) et le Japon (dénommées *Sarasa* au pays du soleil levant) mais les comptoirs indiens servaient aussi de transit pour les soieries et toiles peintes chinoises qui ont connu une grande faveur à la Cour du Roi Louis XIV.

Des rayures de *Pékin* aux toiles peintes au *Jus d'Herbe*, la très éphémère *Compagnie française des Indes Orientales et de la Chine* (1785-1793), qui possédait un comptoir à Canton et des dépôts à Lorient et à Marseille, exporta des grandes quantités de toiles peintes de Chine. En témoignage cette robe provençale du premier quart du XIX^e siècle, collectée dans une bastide toulonnaise (ill. 33), illustre à elle seule le métissage des cultures !

11. Cf « textiles du monde islamique » de John Gillow aux éditions Citadelles, qui développe le cheminement islamique de la représentation à l'abstraction calligraphique.

28 29
30 31
32 33

28

Vers 1770/1780, Indes pour la Provence, détail de jupe piquée en toile peinte avec oiseaux papillons, insectes et branches sinueuses à décor floral.

29

XVIII^e siècle, Indes pour la Hollande, détail du caraco hollandais de la page suivante.

30

XVIII^e siècle, Indes (Rajasthan) pour la Provence, toile de Sanganer (?) imprimée à la planche de bois. On note la permanence des motifs buti d'inspiration moghole qui se transformeront en herbiers en France.

31

XIX^e siècle, Perse, détail de Kalamkari aux oiseaux.

32

XVIII^e siècle, Indes pour la Provence, détail de toile peinte à décoration florale naturaliste.

33

Vers 1825, Chine pour la Provence, détail d'une robe peinte au jus d'herbe.



34

XVIII^e siècle, Indes pour la Hollande,
caraco en toile peinte à motif non répétitif
de fines tiges florales.

On note la qualité des tonalités et dégradés qui
confèrent à cette toile toute sa préciosité.
Sa coupe particulière (taille haute, pas de coutures
aux épaules) est spécifique au costume hollandais de
la fin du XVIII^e siècle.





« Ramoneurs, Perses, Bonnes Herbes », la fortune iconographique des impressions florales en Provence ou l'apparition d'un goût régional au XVIII^e siècle

Aziza Gril-Mariotte

Les premières indiennes du Levant et des Indes débarquent en France par le port de Marseille, favorisant l'engouement des Provençaux pour ces étoffes. Si dès la première moitié du XVIII^e siècle, la situation de la ville comme port franc permet l'installation d'indienneurs, c'est la fin de la prohibition en 1759 qui favorise les manufactures en Provence et dans le reste du royaume. Les manufactures se multiplient avant que de grands centres de fabrication prédominent le marché des toiles peintes, Nantes, Jouy puis l'Alsace et Rouen tandis que l'indiennage en Provence se limite souvent à de petites fabriques, à l'exception de la manufacture d'Orange, les Provençaux restent cependant de grands consommateurs d'indiennes.

La diversité de formes et de couleurs caractérise l'art de l'indiennage dont les motifs vont évoluer au gré des modes et de la demande des consommateurs. En Provence, les pièces de costumes et les archives révèlent l'évolution du goût pour les indiennes. À travers ces documents, on peut s'interroger sur les influences stylistiques qui ont marqué les productions françaises. Les fabricants ont-ils servilement copiés les motifs des véritables indiennes ou bien ont-ils eu recours à d'autres sources d'inspiration ? L'étude de la commercialisation des impressions de Jouy en Provence qui révèle la prédominance de certains décors et le succès des motifs floraux, permet de s'interroger sur l'apparition d'un goût régional.

Traditions et innovations stylistiques dans l'indiennage français (1730-1790)

L'essor de l'indiennage à Marseille dans la première moitié du XVIII^e siècle, puis dans le reste de la France à partir de 1759, repose sur une maîtrise des techniques d'impression et répond à la demande des consommateurs. Les fabricants et les commerçants doivent satisfaire une clientèle variée tant en terme de prix que de goût. L'essor artistique de l'indiennage en France pourrait se réduire à la seule copie de motifs exotiques des indiennes pourtant les productions françaises vont recourir à des sources d'inspiration textiles beaucoup plus variées.



[36] Fin XVIII^e siècle, rare chef de pièce marseillais à motif bâton rompu et fond ramoneur. L'atelier de Pierre Massot était situé rue Bernard Dubois à Marseille (à l'emplacement de l'actuelle Porte d'Aix).

Les fabriques marseillaises et le début de l'indiennage en France (1700-1770)

Le niveau artistique des fabriques marseillaises pendant la première moitié du XVIII^e siècle est connu à travers les échantillons du *Manuscrit du duc de Richelieu*¹. Les motifs reprennent le vocabulaire décoratif des véritables indiennes, roses, tulipes, œillets, arabesques, fin ramages mais aussi les décors stylisés des *chafarcani*. Les indienneurs recopient les toiles importées mais ces échantillons attestent également d'une évolution technique avec l'utilisation de planches aux contours laitonnés et au fond picoté. D'autres révèlent l'évolution du savoir-faire des indiennes à fond bleu grâce à la maîtrise de la cuve à froid, sur lesquelles ont été réservées des parties pour imprimer à la planche des motifs fleuris rouge qui jouent avec le fond écru de la toile des effets de volume. À Marseille parmi les nombreux ateliers d'impression, on distingue par sa taille et son niveau technique, la fabrique de Saint-Marcel dans la vallée de l'Huveaune, fondée par un commerçant en toilerie d'origine Suisse, Jean-Rodolphe Wetter. A partir de 1744, il s'attache les services d'un « ouvrier anglais des plus expérimentés » qui lui permet d'employer le bleu indigo d'application ou « bleu anglais »². Le bleu constitue avec le rouge de la garance, les deux principaux colorants mais l'indigo contrairement à la garance est un produit insoluble qui nécessite d'être réduit en « indigo blanc » soluble dans la cuve à fermentation. [...]

Marseille, grâce à son statut de port franc, développe une industrie nouvelle dont les produits peuvent rivaliser avec les indiennes du Levant : « Il se trouve aujourd'hui dans cette ville des manufactures qui nous donnent des toiles peintes de la beauté de celles des Indes & dont les desseins sont même beaucoup plus corrects ; mais malgré ceci la différence de nos indiennes avec celles du Levant est considérable ; les nôtres sont plus brillantes, les fleurs ont plus de goût & sont mieux nuancés ; mais les teintures de certaines couleurs en sont bien moins solides & moins belles »³.

En Provence, le goût pour ces étoffes reste associé aux motifs orientaux mais les belles indiennes et les arbres de vie, importées par les Compagnies de commerce restent l'apanage des intérieurs aisés. Lorsque la liberté d'imprimer en France favorise l'essor des fabriques, le vocabulaire décoratif se différencie des décors indiens. Dans les années 1760 et 1770, les manufactures françaises privilégient des motifs floraux et des compositions classiques souvent empruntées aux fabrications de soieries (voir ill. 18). Les toiles imprimées de la manufacture de Wetter à Orange présentent les mêmes caractéristiques, branchages de fleurs ondulées, encadrés de bordures ou montants de roses naturalistes avec leurs épines⁴.



37 Vers 1780, France (Jouy ou Alsace ?), détail de courtepoinie piquée dans une indienne de style Louis XVI, identique au tablier présenté dans le tableau d'Antoine Raspal au Musée Réattu à Arles, intitulé *La Famille* (cf page 26 et 91 de *Histoire du costumes d'Arles* de Odile et Magali Pascal, 1992).

38 Vers 1790/1800, France (Jouy ou Alsace ?), détail de jupe piquée en indienne. Motif dérivé des écailles imbriquées et des éventails chinois de la Manufacture Oberkampf. Prêt collection particulière.

39 Vers 1780/1790, France (Jouy ?), détail de courtepoinie en indienne à motif d'herbier naturaliste incluant plumes et escargots. Prêt collection particulière.

1. M.-J. Beaumelle, G.&V. Guerre, P. Jaquenoud, Les arts décoratifs en Provence du XVII^e au XIX^e siècle, Aix-en-Provence, Edisud, 1997, p.84-85, Manuscrit du duc de Richelieu, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. Le manuscrit rassemble des échantillons entre 1736 et 1740 de toutes les manufactures du royaume afin d'avoir connaissance de l'ensemble de la production textile française.

2. C'est du moins ce qu'il prétend dans le mémoire qu'il envoie au Bureau de Commerce pour solliciter un privilège exclusif « pour fabriquer des indiennes à l'instar de l'Angleterre. ». A.N.F12 91, 551, cité par S. CHASSAGNE, La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-les-Angers (1752-1820), étude d'une entreprise et d'une industrie au XVIII^e siècle, Paris, 1971, p.68.

3. J. GAUTIER D'AGOTY, Observations sur l'Histoire Naturelle, sur la physique et sur la peinture, 2 tomes, Paris, ed. Delaguette, 1752, Tome I, 1^{ère} partie, p.126.

4. M.-J. Beaumelle, G.&V. Guerre, P. Jaquenoud, Op. Cit., p.92.

40 Vers 1800, France (Manufacture provençale ?), détail de courtepoinie en indienne à motifs floraux sur fond jaune. Prêt collection particulière.

41 Vers 1780, France, Indienne de style Louis XVI à bouquets et fond picoté.

42 Vers 1800, France (Manufacture provençale ?), détail de courtepoinie en indienne à bâton rompu sur fond ramoneur.

43 Vers 1790/1800, France (Manufacture provençale ?), détail de courtepoinie piquée en indienne Pise.

37 38 39
40 41 42 43
44 45 46 47 48

44 Vers 1780, France, détail de courtepoinie en indienne à herbier.

45 Vers 1760/1770, France (Manufacture provençale ?), détail de courtepoinie en indienne à décor à la rivière inspiré des soieries.

46 Vers 1790/1795, France, détail de courtepoinie en indienne à motifs géométriques.

47 Vers 1780, France, détail de courtepoinie en indienne pise.

48 Vers 1790, France, détail de courtepoinie en indienne à bouquets sur fond picoté.

L'influence des Indes dans la création des Perses de Jouy (1780-1790)

En 1760, Christophe-Philippe Oberkampf fonde un atelier d'impression qui grâce à des fabrications de qualité supérieure, devient la célèbre Manufacture de Jouy. Le succès industriel est atteint dans les années 1770, dès 1777 la manufacture dépasse les 50 000 pièces imprimées par an alors que la manufacture d'Orange à son apogée imprimait 30 000 pièces. D'abord influencé par les soieries et des motifs floraux classiques, Oberkampf cherche à séduire une clientèle aisée en créant de grands dessins pour meuble dont les formes sont empruntées aux belles perses d'importation. Ces impressions, produites en très petites quantités, ont sans doute contribué à l'obtention du titre de « manufacture royale », le 19 juin 1783.

Les *perses de Jouy* traduisent à la fois l'influence des véritables indiennes et en même temps les caractéristiques stylistiques et techniques européennes : des motifs en ramages aux formes fines et précises avec des coloris éclatants (voir ill. 35). Entre 1789 et 1792, la manufacture crée de nombreuses variations de semis de fleurs, de feuilles, de fruits dont les formes exotiques vont être particulièrement appréciées. D'autres décors sont créés, déclinés en différentes dimensions et en fond écri ou coloré. Par exemple, les motifs de bâton rompus inspirés des petites palmettes de cachemire, connaissent leur première déclinaison en 1789 et vont avoir un succès durable jusque dans les années 1800 (voir ill. 64).

En 1789, un premier dessin d'imbrication connu sous le nom de « motifs imbriqués chinois » est commercialisé. Les archives de la fabrique révèlent la conception de ce décor d'après le calque du terre d'un arbre de vie, utilisé comme motif à part entière⁵. L'effet visuel provoqué par l'accumulation des formes en découpages et leur caractère exotique lui assurent un grand succès et inspirent plusieurs autres versions d'imbrications et d'éventails. En 1790, un autre dessin aux imbrications différentes, en forme d'écailles, est créé pour répondre au goût pour ces motifs exotiques aux couleurs chatoyantes (voir ill. 4). Cette nouvelle version, moins sombre que la précédente, joue sur le contraste des imbrications bleues et rouges avec des motifs floraux et des palmes géométrisées.

Les ramoneurs, une interprétation du monde végétal

Dans l'indiennage français, les fleurs prédominent et donnent lieu à de nombreuses déclinaisons. L'importance considérable des fleurs et des végétaux correspond au goût du XVIII^e pour la nature. À la fin des années 1780, l'engouement pour la vie à la campagne se traduit par l'apparition des fleurs des champs, bleuets, épis de blé, coquelicots, fleurs de pomme de terre (voir ill. 56), marguerites, camomilles ou liserons (voir ill. 61) dont l'aspect rustique favorise leur diffusion pendant la Révolution. Ces motifs se déclinent sur fond écri et sur fond de couleur bronze ou brun dit aussi *ramoneurs*.

Entre 1793 et 1795, pour renouveler ce genre de motifs, les dessinateurs de la Manufacture de Jouy inventent un nouveau genre de toiles peintes dont les motifs se composent d'un parterre de fleurs, souvent des roses, des bleuets, des renoncules, des pensées ... se détachant sur un tapis d'herbes, tandis que des tiges de feuillages enluminent le *fond ramoneur*. L'usage de fonds de couleurs foncées et enluminés de brindilles provoque un effet de saturation du champ de la toile, transformant complètement l'esthétique ordinaire des impressions à la planche de bois (voir ill. 52 et 53).

5. Arts Décoratifs, musée de la Mode et du Textile, Album de la manufacture AA22(2), pp.2-3.

49

Début XIX^e siècle,
Alsace pour la Provence,
détail d'un caraco en indienne
à motif perse fabriquée
en Alsace (Hartmann à Munster
cf ill. 16), caracaca et bricole.

Corset en coton rayé.
Visite ou grand ramoneur
à motif Bonnes Herbes
sur fond ramoneur
(réédition plus tardive
d'après un motif de Jouy,
probablement alsacienne).



On peut s'interroger sur l'origine de ces nouveaux procédés décoratifs et sur les sources d'inspiration des dessinateurs, faut-il voir dans ces compositions une influence des tapisseries de mille-fleurs du Moyen Age ? En réalité, il semble que les dessinateurs de Jouy se soient inspirés de productions anglaises car on retrouve dans les échantillons anglais collectionnés par Oberkampf, quelques exemples significatifs ⁶.

Gottlieb Widmer, neveu d'Oberkampf décrit ces nouveaux dessins fabriqués pendant les années 1793-1795 dans le *Mémorial de la manufacture de Jouy* : « un mélange touffu d'herbages légèrement enluminés de petites fleurs des prés. Les Provençaux firent main basse sur cette verdure qui eut un débit extraordinaire et durable d'où lui vint le nom de Bonnes Herbes. » ⁷. Ce terme de *Bonnes Herbes*, employé aujourd'hui pour désigner ce genre d'indiennes, date vraisemblablement du XIX^e siècle, auparavant il est toujours question de fonds « ramoneurs », de « desseins riches » ou « fonds riches » ⁸. Leur fabrication se répand largement dans les autres centres d'impression, notamment en Alsace où les modèles de Jouy sont copiés (voir ill. 50).

L'indiennage en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle connaît un développement technique et artistique considérable. La tradition textile influence fortement les fabriques françaises mais certaines manufactures se distinguent par leur niveau artistique, à Jouy notamment, la création de nouveaux genres pour l'impression à la planche de bois se développe.

La consommation des indiennes en Provence

Sous le climat du sud de la France, on apprécie les cotonnades dont la légèreté se prête à des usages variés. Les inventaires après-décès et les costumes conservés dans les musées régionaux, attestent l'usage important des indiennes pour le vêtement quoique les exemples de productions locales restent extrêmement rares, l'étude des motifs utilisés dans le costume révèle un particularisme régional affirmé dès la fin du XVIII^e siècle.

Des usages, des couleurs et des saisons pour les indiennes

Les techniques d'impression de l'indiennage permettent un renouvellement fréquent des motifs et une déclinaison de toiles à des prix très variés selon le nombre de couleurs et la qualité de la toile. En imprimant régulièrement de nouveaux dessins, les fabricants accompagnent et encouragent la société consumériste du XVIII^e siècle où les pratiques réservées aux plus riches, se diffusent dans toute la société ⁹. La commercialisation des toiles peintes accélère les rythmes de renouvellement du cadre de vie et surtout du vêtement, provoquant une véritable révolution chromatique dans la manière de se vêtir. Leur diversité permet leur utilisation aussi bien dans l'ameublement que dans le vêtement, la distinction entre les deux usages n'étant pas véritablement marquée même si certaines impressions comme les mignonettes sont plutôt destinées à l'habillement tandis que les dessins figuratifs ne sont réservés qu'aux intérieurs.

6. M.M.T., album DD82, volume 1, p.142 ; volume 2 pp.1, 4 et 25 pour les échantillons les plus significatifs.

7. Gottlieb Widmer, Le Mémorial de la manufacture de Jouy, collection privée, p. 186. Gottlieb Widmer était le neveu d'Oberkampf, il travailla à la manufacture de 1792 jusqu'à sa fermeture en 1821, p.187.

8. C.A.M.T., 41AQ85.465, Oberkampf annonce l'envoi à Solleilet et cie de Marseille des « desseins riches » le 24 avril 1800.

9. ROCHE, Daniel, La culture des apparences, une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle, Paris, 1989, pp.248-249.

50 51
52 53 54
55 56

50

Vers 1790/1800, France (Alsace ?),
détail de courtépointe en indienne
aux roses et épis de blé sur fond
ramoneur.

51

Vers 1790/1800, France
(manufacture alsacienne ou
provençale ?), détail de
courtépointe en indienne
à fond ramoneur.

52

Vers 1790/1800, France (Alsace ?),
indienne au motif Bonnes Herbes
sur fond ramoneur.

53

Vers 1800, France, Manufacture
Oberkampf pour la Provence,
détail d'une visite en indienne
Bonnes Herbes sur fond ramoneur.

54

Vers 1790, France, Manufacture
Oberkampf pour la Provence,
indienne Pise sur fond jaune
chrome.

55

Vers 1790, France,
Manufacture Oberkampf, indienne à
la fleur de pomme de terre
décor perse sur fond jaune
chrome picoté.

56

Vers 1760, Manufacture provençale,
indienne à la fleur de pomme de terre
et enrochement inspiré des arbres
de vie indiens.



Les *perses de Jouy* sont d'abord des étoffes d'ameublement dont les vifs coloris et l'originalité des végétaux satisfont le goût pour l'exotisme des personnes de qualité. À partir de 1789, les perses d'ameublement, impressions luxueuses consommées par la noblesse, sont remplacées par des perses moins onéreuses. Ces impressions vont être commercialisées en Angleterre avant la rupture des relations commerciales, chez les marchands-merciers parisiens et en Provence auprès des commerçants qui se fournissent directement à la manufacture. Les *perses de Jouy* pour l'habillement ont été déclinées en deux genres d'impressions : les décors exotiques de fleurs et les motifs d'imbrication stylisées ou géométrisées en éventails ou écrans. À ces indiennes chères et recherchées, s'ajoutent de nombreux autres dessins régulièrement renouvelés au gré des modes et des saisons ; les commerçants sont ainsi nombreux à faire état de la nécessité de se procurer « les plus nouveaux desains » et réclament « les ballots des échantillons... nouveaux de cette année », ou « à la dernière mode ».

L'attrait pour la nouveauté s'accompagne d'une division des motifs selon les saisons avec les « fond clair » dénommé « fond d'été » et les toiles à fond de couleurs ou « fond d'hiver ». Dans le processus créatif de l'indiennage, le rythme des saisons reste une contrainte technique pour le fabricant et nécessite une organisation scrupuleuse de la création des dessins et de l'impression mais la consommation saisonnière favorise la diversité des produits et leur écoulement tout au long de l'année. [...] L'usage saisonnier des indiennes est très répandu en Provence où les fonds sombres sont employés dans les caracos, les jupons piqués et les capes à la polonaise ou les mantelets dans lesquels les Provençales se drapent l'hiver (voir ill. 49). On retrouve le même principe dans les mouchoirs de cou qui se déclinent en fond écrit à bordure de fleurs ou en fond sombre avec bordure et parterre de fleurs (voir ill. 35 et 58).

Le goût des Provençaux pour les indiennes colorées de Jouy

Les archives commerciales de la Manufacture de Jouy avec la Provence donnent une idée des caractéristiques du marché des indiennes. Les plus importants négociants se trouvent à Marseille et commandent des quantités importantes pour la foire annuelle de Beaucaire jusqu'en 1818 où la manufacture y établit son propre dépôt. Les commandes pour la Provence se distinguent en trois genres d'indiennes : les mignonnettes, toiles ordinaires imprimées de motifs géométriques, fleurettes stylisées ou petites palmettes de cachemire à 1 ou 2 couleurs à la planche de cuivre puis à partir de 1802 au cylindre ; les *Perses* qui forment des produits luxueux et les *Bonnes Herbes* ou les fonds « ramoneurs ».

Les dessins de perse ont été imprimés pendant de longues années pour les commerçants marseillais en fond blanc ou bronze, mais ces indiennes restent des produits de luxe et ne forment qu'une petite partie des toiles de Jouy. Oberkampf écrit à un commerçant en 1797 : « les desseins de perse de 9 livres à 9 livres 10 sont je vous assure l'article le moins lucratif pour moi vous pouvez à cet égard consulter les connaissances aussi j'en fait un fort petite quantité. [...] Cette marchandise est rare et donc surestimé »¹⁰. La création de ces dessins se situe entre 1789 et 1792 mais leurs fabrications perdurent longtemps. En 1820, la manufacture prépare pour la foire de Beaucaire 50 pièces de « fonds blanc de Perse... il conviendrait d'en faire l'objet d'une commission particulière que l'on imprimerait exprès, afin de réserver cette marchandise exclusivement pour Beaucaire »¹¹. Les pièces de costumes (voir ill. 35) attestent du goût des Provençales pour ces indiennes raffinées aux motifs exotiques et aux couleurs vives mais ces exemples ne reflètent pas la réalité quotidienne de l'usage des indiennes.

10. C.A.M.T., 41AQ84.144, lettre d'Oberkampf adressé à Mathias Charolais et Cie de Montpellier le 7 mars 1797.

11. C.A.M.T., 41AQ3.

Par leurs prix et leurs formes, les Perses de Jouy sont réservées à des pièces exceptionnelles, portées rarement ce qui explique leur excellent état de conservation.

Le goût des Provençaux pour les indiennes colorées est également visible dans la commercialisation de nouveaux dessins dont les prix restent largement accessibles, lorsque les commerçants précisent en « fond verdoye », « merdoye », « fond olive » ou encore « fond bronze ». Gottlieb Widmer se souvient à propos de la reprise des affaires au printemps de 1795 : « Les Marseillais furent des premiers et des plus empressés à se remonter en indiennes de Jouy comme on s'y attendait. Dans la prévision de leurs besoins, on avait fabriqué pendant la stagnation de la Terreur tout un assortiment nouveau de fonds bronze spécialement destinés à la consommation provençale ». Ces fonds bronze sont complétés par les fonds ramoneurs ou Bonnes Herbes dont le succès est d'abord général, les Provençaux n'ont pas le monopole sur ce genre d'indiennes, Oberkampf écrit à son dépôt marseillais chez Imbert Bosq Germain & Ricaud : « mes fonds ramoneurs sont en général de très prompte défaite puisque je n'en ai jamais en magasin », il faut donc commander d'avance ces toiles¹². Les quantités demandées par les commerçants marseillais sont sans commune mesure avec les commissions venant du reste de la France tandis que les manufactures alsaciennes inondent le marché provençal de ce genre de toile à moindre coût. Mais les clients restent attachés à la réussite et au style de ces impressions, insistant auprès d'Oberkampf : « Observés que les dessins soit toujours nuancés avec bleu et autres couleurs, nous ne voulons point de palme seule, il faut que les bouquets soient variés autant qu'il est possible »¹³.

Nouveautés en 1795, les Bonnes Herbes de Jouy et des manufactures alsaciennes connaissent un immense succès dans toute la France jusqu'au début du XIX^e siècle. Mais en Provence, ce genre d'indiennes reste très populaire et dans les années 1810-1820, ces impressions forment un genre à part que la Manufacture de Jouy imprime exclusivement pour sa clientèle provençale, se contentant de réimprimer tous les ans les dessins les plus demandés malgré une tentative en 1820 de renouveler ces motifs : « J'ai consulté nos principaux acheteurs relativement au choix à faire d'un nouveau dessin bonnes herbes sur les 2 projets qui ne se trouvent être ici de leur goût ni l'un ni l'autre. Tous sont d'accord sur l'inutilité d'un nouveau dessin en ce genre, donnant pour raison qu'il est plus que certain, qu'on ne parviendrait pas à faire varier le goût de la classe consommateur de cet article, [...] on a conclu à l'unanimité qu'il falloit le conserver seul »¹⁴. Alors que le renouvellement des motifs s'accélère et que les manufactures sont obligées de proposer tous les ans de nouveaux dessins, en Provence s'affirme un goût au-delà des modes, promis à un bel avenir.

12. C.A.M.T., 41AQ83.974 courrier du 22 septembre 1796 (1^{er} vendémiaire 5) à Imbert Bosq Germain & Ricaud de Marseille.

13. M.T.J., 980.12.251, lettre d'Imbert Bosq Germain & Ricaud de Marseille adressé à Oberkampf, le 10 décembre 1797.

14. Réponse le 15 février 1820, depuis Marseille, du commis du magasin de Lyon après avoir visité les principaux clients provençaux pour avoir leur avis sur l'opportunité de créer un nouveau dessin de Bonnes Herbes.



57

Vers 1770/1790, Indes pour la Provence,

caraco et son *peten-l'air* en toile peinte et surimpression or à la planche de bois.
Doublure en *chafarcani* et impression à la réserve indigo (voir ill. 11).
Prêt collection particulière.



Vers 1790,
Manufacture provençale,

jupe piquée en indienne
Bonnes Herbes
sur fond ramoneur.
Prêt collection particulière.



58

Vers 1780-1795, Provence.

Corps souple en piqûre de Marseille. Caraco à manches pagode en indienne française. Fichu imprimé à la planche de bois en indienne à picot et rayures imitant le tissage. Poches a despar en indienne Bonnes Herbes à fond ramoneur. Tablier en mousseline brodée d'importation. Coiffe d'Arles en mousseline brodée au point de chainette, veletto et pletchoun en gaze imprimée à la planche (Indes ou Empire Ottoman).



Copie et reproduction, la transmission des motifs en Provence

L'histoire de l'impression textile repose sur la transmission des techniques et des dessins, les manufactures françaises ont régulièrement eu recours à la copie de motifs, soit pour imaginer de nouveaux genres ou simplement pour reproduire des toiles particulièrement appréciées des consommateurs. Oberkampf a ainsi l'habitude de se procurer des échantillons des Indes et d'Angleterre. Des impressions anglaises semblent être à l'origine du genre des *bonnes herbes*, mais les dessinateurs s'en sont inspirés sans véritablement les copier car Oberkampf préconise « de se procurer des échantillons des meilleures manufactures étrangères non pour les faire exécuter tels qu'ils sont, à moins qu'on en puisse tirer un meilleur parti, mais pour en faire exécuter dans le même genre de manière à les pousser encore à un plus haut point de perfection »¹⁵.

La création de dessins originaux à Jouy entraîne régulièrement leurs copies. Cette pratique se fait parfois en intelligence avec les commerçants qui envoient des échantillons dans d'autres fabriques pour obtenir des impressions moins chères. Oberkampf évoque ce problème en répondant aux frères Ricard de Marseille qui lui reprochent dans une lettre du 15 juin 1790 de recevoir après tout le monde les nouveaux dessins : « La véritable cause est que je me suis dégouté de courir les risques de faire de nouveaux desseins qu'on envoie faire exécuter dans d'autres manufactures et mes Marchandises me reste invendues. L'établissement d'un dessein est une des principales dépenses que mes confrères épargnent joint aux faux vert et jaune qu'ils mettent dans leurs toiles ; ce qu'il est (sic) met à même de faire meilleur marché que moi. C'est ce qui m'a dégouté de suivre cette partie comme du tems passé. [...] Je vous en remets cy joint quelques-uns de divers nouveaux genres qui se vendent très bien ici »¹⁶.

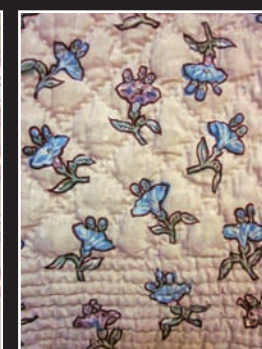
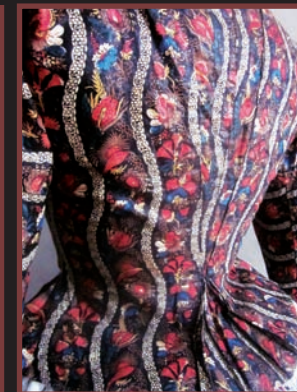
La copie contribue ainsi à diffuser les dessins avec des impressions ordinaires [...]. Oberkampf est d'autant plus préoccupé par la copie de ses dessins qu'il la pratique lui-même en se tenant toujours informé du niveau technique et artistique des centres de fabrication dont il craint le plus la concurrence : l'Alsace et l'Angleterre¹⁷. Mais il conçoit la copie davantage comme une source d'inspiration et de création alors que ce phénomène est plus souvent le résultat de contraintes économiques. Les fabriques économisent la création d'un dessin et s'assurent l'écoulement de leurs marchandises en ne reprenant que des toiles particulièrement demandées comme les *Bonnes Herbes*. La copie des *perses* et des *ramoneurs* de Jouy a contribué à la transmission de ces motifs [...]. En effet, les fabriques alsaciennes, désormais à la tête de cette industrie, poursuivent leur fabrication copiant et imitant ces mêmes motifs pendant tout le XIX^e siècle (voir ill. 62 et 65).

D'autres motifs ont connu une fortune iconographique durable, c'est le cas des petits motifs stylisés aux couleurs vives à fonds verts, rouges ou bleus vifs imprimés à Jouy dans les années 1810 grâce à l'innovation technique des teintures. Ces impressions de genre courant, à bas prix, qui rappellent les impressions alsaciennes et s'adaptent au goût des Provençaux pour les couleurs vives, seront déclinées par les fabriques alsaciennes, rouennaises et anglaises (voir ill. 74). Particulièrement appréciées pour le vêtement mais également utilisées en couverture piquée, leur usage en Provence est à l'origine du style dit des « tissus provençaux » tels qu'ils sont conçus aujourd'hui.

15. C.A.M.T., 41AQ1.83.

16. A.N. C.A.M.T., 41AQ82.116.117.

17. Les nombreux séjours en Angleterre d'Oberkampf pour se fournir en toiles des Indes, lui permettent de se tenir informé de l'indiennage anglais, pour plus de détails voir S. CHASSAGNE, Oberkampf un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières, Paris, 1980, chap. V « L'insertion dans les circuits d'échanges internationaux (1762-1792) », pp. 109-135. Oberkampf envoie également ses neveux à deux reprises en Alsace en 1788 et 1809.



59 Vers 1800/1820, Provence.
Jupe piquée à décor grand jardinier.
Caraco en indienne de Hollande. Fichu en
mousseline brodée. Coiffe à courduro.

Détail du caraco. Vers 1790, Manufacture
hollandaise, indienne à décor de rivière
au bleu pinceauté.

60 Vers 1830/1850, Alsace, détail d'un fichu imprimé fond bronze.

61 Vers 1810, Manufacture provençale (?),
détail de jupe piquée à motif d'herbier de liserons.

62 Vers 1830/1840,
Alsace, détail d'une
indienne inspirée des motifs
imbriqué chinois de Jouy.

64 Vers 1820/1830,
Jouy ou Alsace,
détail d'une courtepointe en
indienne à bâton rompu.

66 Vers 1830/1840,
manufacture inconnue,
indienne à décor végétal
sur fond bistre.

63 Vers 1820/1830,
manufacture inconnue,
détail d'une courtepointe en
indienne à fond vermiculé.

65 Vers 1830/1840,
Alsace, détail d'une
indienne inspirée des motifs
imbriqué chinois de Jouy.

67 Vers 1830/1850,
manufacture inconnue,
indienne à décor d'oiseaux
sur fond bleu lapis.

59 59
59 59
60 61 62 63
64 65 66 67



68 Vers 1780/1800, Alsace (Hausmann au Logelbach) ou Allemagne (Schüle d'Augsbourg) pour Arles.
Enveloppes en indienne glacée à fond ramoneur d'un fin réseau de branches fines et bouquets de fleurs. Parfois matelassées, elles s'ornent toujours d'une large capuche et d'un très fin plissé à la polonaise qui a donné son nom à ce type de pièce devenue emblématique du costume arlésien et provençal.
Collection particulière.



Le port du costume en Arles demeure une composante essentielle de l'identité culturelle arlésienne.

Restitution authentique d'un costume de la fin du XVIII^e siècle.

Collection particulière.

Les productions d'indiennes pour la robe (1760–1860) ou la sociologie de l'indiennage

Serge Liagre

Les origines Mogholes des motifs floraux

De nombreux motifs floraux parvenus jusqu'à nous, s'inspirent directement de l'influence islamique introduite en Inde au début de l'époque *Sultane* à partir du XII^e siècle. Jusqu'à cette date, les motifs floraux étaient rarement utilisés dans l'habillement, nous indique Rosemary Crill ¹ conservatrice du département indien du *Victor & Albert Museum* à Londres. C'est à partir du XVII^e siècle seulement, sous la dynastie Moghole, que le décor floral envahit entièrement la toile en référence au concept du bonheur et au *jardin du paradis*. Les motifs floraux influencent les arts décoratifs et l'architecture de cette époque, dont l'exemple le plus célèbre est la décoration du *Taj Mahal* en Inde. Rosemary Crill nous précise que l'empereur Jahangir (1605-1627) était lui-même amoureux de la nature et qu'il dessinait les fleurs et les animaux, notamment au printemps dans la région du Kashmir. Parallèlement, le début du XVII^e siècle correspond à l'intensification des échanges commerciaux avec l'Europe par la naissance des compagnies des Indes. L'enthousiasme pour les fleurs prit une nouvelle dimension lorsque les planches d'*herbiers* et de fleurs naturalistes anglaises et françaises, furent introduites à la cour moghole à la même époque, influençant par là même les futures productions indiennes. Le XVIII^e siècle verra en Inde une simplification des fleurs qui eurent tendance à perdre leurs feuilles vers une stylisation épurée ². Cette évolution est à rapprocher des petits bouquets stylisés et espacés en forme de *boteh* ou de cônes repliés, des châles espolinés du Cachemire de la même époque. On pouvait ainsi rencontrer à la fois de très riches toiles peintes destinées aux cours Moghole et Européenne, parfois surimprimées d'or ³, tout comme des impressions sur coton au bloc ou des broderies des artisans du Rajasthan, moins onéreuses, et destinées aux couches populaires et surtout à l'exportation (ill. 69).



1. Voir page 7 de « Indian floral patterns » Rosemary Crill, V&A publishing, 2009

2. Voir ill. 30.

3. Voir page 43 de « 17th and 18th century fashion in detail », Avril hart and Susan North, V&A publishing. A noter également la surimpression or que l'on observe sur le caraco provençal (ill. 57), probablement issue d'une toile peinte plus ancienne.

Broderies ou impressions ?

S'il est de coutume dans nos esprits contemporains, d'attribuer une plus grande valeur aux travaux de broderies plutôt qu'aux tissus imprimés, aujourd'hui d'usage courant et peu onéreux; c'est le phénomène inverse qui s'est produit en Asie et en Inde aux XVII^e et XVIII^e siècles. La fabrication des indiennes, et même des tissages, coûtait beaucoup plus cher qu'une très fine broderie au point de chaînette du Rajasthan ou du Gujarat, surtout lorsqu'elle était censée « imiter » une indienne par la répétition des motifs (voir ill. 69). Il ne faut évidemment pas systématiser cette réalité culturelle, puisque les confréries d'artisans, qui était exclusivement des hommes en Inde, pouvaient réaliser des pièces au tambour d'une finesse et d'un raffinement extrême, à motifs non répétitifs, destinées à l'habillement des cours européennes. L'imitation des toiles peintes était quelquefois troublante, tellement la finesse du point de chaînette était invisible à l'œil nu et pour lequel les indiens perdaient la vue très jeune⁴. La question est posée par le portrait de Madame de Pompadour peint par François-Hubert Drouais détenu par la *National Gallery* de Londres, où les avis d'experts divergent sur la nature de la toile à grand ramages fleurie de la robe de la favorite du Roi Louis XV : toile peinte des Indes ? Fines broderies du Gujarat ou soie chinoise d'exportation peinte au jus d'herbe⁵ ?

De l'herbier au mignonettes

Il serait évidemment très réducteur d'associer les indiennes à *herbier*, à *semis* et à « *indienne pise* » uniquement au marché provençal, dont nous avons vu que les provençales en ont fait une grande consommation. Ce sentiment est largement renforcé au XX^e siècle par la Maison *Souleido* basée à Tarascon qui a réimprimé de nombreux motifs d'indiennes d'après des planches de bois rachetées au siècle précédent dans les manufactures locales en faillite (Aix, Avignon, Marseille). Même si l'imprimé dit « provençal » a fait l'objet d'un marché très ciblé avec des indiennes en provenance d'Angleterre, de Jouy ou d'Alsace, il n'en demeure pas moins que l'*herbier* était un motif à la mode partout en France et en Europe dès 1760. Mis à l'honneur par la Manufacture Royale de Jouy-en-Josas, Christophe-Philippe Oberkampf a fait évoluer le *buti*⁶ indien d'inspiration moghole vers une esthétique plus naturaliste, qui était chère aux idées du siècle des lumières prôné par Jean-Jacques Rousseau. L'introduction en France, dès 1797 à la manufacture de Jouy, du rouleau à impression, inventé en Angleterre quelques années plus tôt, va permettre la reproduction facile de petits motifs répétitifs que les indienneurs appelleront *mignonettes*.

4. Voir ill. 7. Également à ce sujet, page 102 de « Trade, temple and Court, indian textile from the Tapi collection » Ruth Barnes, India Book House, 2002.

5. Voir la robe peinte au jus d'herbe sur soie (ill. 33). Des modèles similaires de robes à la française tel que celle portée par Madame de Pompadour, ont été présentées : le *Kyoto Costume Institute* dans l'exposition « La Mode en France 1715-1815 » présenté à Paris en 1989, l'interprète comme une soie chinoise d'exportation. Le *Musée des Tissus de Lyon* dans l'exposition « Si le XVIII^e siècle m'était conté, costumes d'exception » présenté en 2011, propose quant à lui une autre version, celle d'une robe brodée similaire à celle de la favorite du roi Louis XV ?.

6. *Buti* est le terme indien qui désigne les petites fleurs stylisées imprimées et parsemées sur la toile par les indiens. Cf « The Kashmir shawl », Franck Ames, Antique Collector's club, 1986.

70

Vers 1810-1815, Provence.

Robe de jour en indienne à semis ou à mignonette (manufacture inconnue). Fichu frangé en mousseline brodée de motifs néo-classiques (prêt collection particulière).

Châle cachemire français en laine et soie à grande réserve framboise et rangée de boteh sur fond corail.



Les motifs géométriques : néoclassiques ou cachemires ?

La fin de la période *rococo* symbolisé par la révolution française, va modifier profondément les arts décoratifs français et donc l'habillement, reflet du goût de l'époque. Le coton imprimé est alors à la mode parce qu'il symbolise la rupture avec les soieries tissées et tous les atours féminins, corps et paniers, qui enserraient la femme de l'ancien Régime. Déjà Marie-Antoinette anticipe le mouvement, qui lui sera fatal, en s'inspirant de l'*anglomanie* déjà bien implantée en France dès 1770, de « la promenade au jardin », du retour au « naturel », à l'informel, ou des motifs à rayure (ou pékinés) et en fait, des lignes droites et brisées chère au style Louis XVI. Toutes ces tendances esthétiques préparent le terrain de la mode néo-classique et de l'engouement pour l'antiquité grecque et romaine, typique de cette fin du XVIII^e siècle, et que Napoléon Bonaparte exploitera esthétiquement pour l'avènement de son règne. On voit ainsi apparaître dès la Révolution française, des imprimés à petits semis géométriques, zigzag, quadrillages, losanges, rayures et picots dans des tons de bistre, ocre, manganèse, violet que l'on observe aussi bien dans l'ameublement que pour la « robe »⁷.

La période Napoléonienne correspond aussi dans le textile à l'introduction en France des châles du Cachemire, que Bonaparte ramène de sa campagne d'Égypte en 1798. Très en vogue chez les anglais depuis une quinzaine d'année, ces châles en duvet de chèvre du Tibet étaient tissés manuellement en armure de tapisserie selon la technique indienne de l'*espolinage*, donnant sur l'endroit un effet de sergé. L'engouement fût immédiat car ces longues étoles à rangées de *boteh* et grande réserve en pashmina ivoire, convenaient parfaitement au critère de l'époque par la sobriété de leur lignes antiques (voir ill. 70). Produit de luxe par leur prix très élevé, Joséphine de Beauharnais et ses courtisanes incarneront en France, cette mode du châle tissé qui durera plus de cinquante ans. L'influence graphique du châle espoliné sera très importante dans l'impression sur étoffe. Nous verrons très vite les indiennes françaises combiner les petits *buti*, et imiter le tissage sergé de l'*espolinage* associés aux motifs géométriques de la période postrévolutionnaire. En exemple, l'indienne ci-dessous (ill. 72) est à rapprocher des trois robes d'époque *Directoire* qu'Oberkampf imprimera pour ses filles sur une fine gaze de coton⁸.



[71]

Vers 1800/1820,
indienne française,

détail d'une courtepoin-
te provençale piquée
d'un imprimé au rouleau de
petits motifs
à bâton rompu
à imitation du tissage.



[72]

Vers 1795/1800,
indienne française (Jouy ?),

détail d'une courtepoin-
te provençale piquée
d'une fine percale imprimée
au rouleau de petits motifs
géométriques et picots
à imitation du tissage.

7. Cf les motifs géométriques de l'album Labouchère au Musée de la toile de Jouy

8. Cf l'exposition « Partie de campagne », Musée de la Toile de Jouy, 2011. Le traité de commerce franco anglais signé en 1786, fit déferler sur la France quantité de gaze de coton de fabrication anglaise ou importé du Bengale.



[73]

Vers 1820, France.

Banyan ou manteau d'intérieur
d'homme en indienne bayadère
à motifs cachemire
et bâton rompu,
picots à imitation du tissage,
boutons en passementerie
et passepoil en pareille.

1820 la démocratisation

La silhouette à l'antique et taille haute du Premier Empire, fit passer momentanément de mode l'imprimé au bénéfice des mousselines blanches et linons transparents, le plus souvent brodé de fleurs et de motifs géométriques⁹. En revanche, si l'imprimé n'est plus en faveur dans les sphères du pouvoir, les petits semis et mignonettes se « démocratisent » dans les différentes couches de la société à la suite d'une baisse progressive des coûts d'impression depuis l'avènement du rouleau à impression¹⁰. Le Blocus continental décrété par Napoléon 1^{er} en 1806, ferme l'Empire aux indiennes, cachemires et mousselines d'importation que soit d'Angleterre ou des Indes, et ce afin de stimuler la production française. Par ailleurs, la *Compagnie des Indes orientales et de la Chine*, soupçonnée d'activité contre-révolutionnaire, a été liquidée en 1795 par la *Convention*. Ces deux éléments historiques stimulent les manufactures françaises qui entretemps, par manque de coton d'importation, ont créé de nombreuses filatures, notamment en Alsace, qui occupera une place prépondérante dans l'indiennage au XIX^e siècle.

A partir de 1820, les tissus imprimés vont retrouver la faveur des élégantes, et l'époque romantique mettra à l'honneur des robes aux généreuses amplitudes de manches et de la jupe, fabriquées dans de belles indiennes de production française ou anglaise. La diffusion du goût, qui a débuté au XVIII^e siècle avec les marchands de mode et Rose Bertin, « Ministre des modes » de Marie-Antoinette¹¹, puis avec les revues spécialisées¹², prend un essor considérable à partir de cette époque, notamment en province et en Provence... La situation d'enclave d'Avignon et du Comtat Venaissin, tout comme celle du port franc de Marseille, permet à ces cités au XVIII^e siècle d'échapper à l'interdiction et d'alimenter la contrebande des indiennes sur le territoire français. Par la suite, si Marseille est très pénalisée par la levée de la *Prohibition* en 1759 qui alourdira les taxes d'entrée dans le royaume, Avignon conservera une place prépondérante dans ce commerce. Dès 1823, grâce notamment aux Maisons Foulc¹³ et Gagnière, le Comtat Venaissin constitue le plus important centre régional d'indiennage¹⁴, alimentant ainsi le marché provençal, les colporteurs, et la fameuse Foire de Beaucaire, alors en forte demande d'indiennes à moindre coût.

Les profonds changements politiques au XIX^e siècle, l'avènement de la bourgeoisie au pouvoir, l'industrialisation, tout comme la naissance du régionalisme, vont modifier les comportements. C'est vers 1845 à la fin du Règne de Louis Philippe, que le marché français de l'indiennage va se segmenter. Les imprimés pour la mode, vont avec les progrès techniques et la place occupée par la France dans les domaines de la création artistique, redoubler de technicité et de prouesse graphique, sur des supports aussi variés que la soie, la gaze, l'étamine de laine, le chalyss... Les milieux populaires quant à eux, et en Provence notamment, feront une grande consommation d'indiennes sur coton d'après des motifs créés à la fin du XVIII^e siècle. Les manufactures rééditent des motifs tels que les *bonnes herbes* (ill. 49), les *imbriqués* (ill. 62 et 65), les *bâtons rompus*, qui ne sont plus demandés par la Mode de Paris.

9. Claudette Joannis dans « Joséphine Impératrice de la Mode », RMN, 2007, développe la désaffection des Indiennes à la Cour de l'Empire au profit des toiles de coton unies.

10. Cf ill. 70 la robe provençale à semis de la fin du Premier Empire.

11. Cf page 112 de « La mode en France 1715-1815 » Kyoto costume institute, Bibliothèque des arts, 1989.

12. La plus importante est le *Journal des dames et des modes* dirigé par Pierre de la Mésangère à partir de 1799.

13. Antoine Foulc, originaire de Nîmes, était installé rue du cheval blanc, et fût en activité jusqu'en 1882.

14. Cf page 93 de « Soie, indiennes, blue-jeans » Renée Lefranc, Edisud, 2009.



74

Vers 1830/1840,
Avignon (Comtat Venaissin).

Ensemble de travail.
Robe en indienne à mignonettes,
Tablier en toile sergé
indigo de Nîmes.
Fichu imprimé d'Alsace.
Coiffe piquée du Comtat Venaissin.

Jupe piquée en indienne
à semis sur fond corail
Prêt collection particulière.

La concurrence anglaise

Les anglais ont en ce début du XIX^e siècle, une avance importante sur le reste de l'Europe dans tous les domaines de l'industrie textile. Historiquement, la *Compagnie des Indes Anglaise* (UEIC) est la seule en Europe à être restée en activité sur une aussi longue période (de 1600 à 1758), le *chintz* faisant parti, même encore aujourd'hui, de l'identité culturelle britannique. L'Angleterre a rencontré aussi moins de freins historiques que la France au développement de ses propres manufactures. Bien qu'elle ait connue sous la pression des corporations locales, une longue période de prohibition¹⁵, sa position dominante sur le plan économique, lui a toujours permis de garder le monopole de l'indiennage européen. L'avance technologique est importante par rapport à la France, en exemple, l'invention du rouleau à impression par l'anglais Thomas Bell en 1783, ne sera utilisée à la Manufacture Royale de Jouy-en-Josas que dix sept ans plus tard, en 1799. Il en est de même pour le vert solide, initialement obtenu par superposition du jaune sur le bleu, qui ne sera introduit en France qu'en 1807.

Les liens étroits entre la France et l'Angleterre sont à la fois mêlés de séduction et de suspicion, pouvant aller jusqu'à l'espionnage industriel. Nous savons à ce sujet qu'Oberkampf le célèbre manufacturier, parcourait les routes britanniques. Cependant, l'approche stylistique anglaise de l'époque Regency puis de l'ère Victorienne, diffère esthétiquement de la production française par une gamme de motifs plus éclectiques allant jusqu'au style néo-gothique de William Morris. Ses gammes de couleurs sont à la fois plus sourdes et acides, étendant ainsi sa gamme chromatique à des marchés aussi différents que la Provence, la Russie ou les Etats-Unis. L'industrie textile anglaise produit massivement, toujours à la recherche de nouveaux procédés, augmentant la rentabilité et la productivité. *S'il y a une unité à chercher dans les décors imprimés britanniques, elle réside dans le choix d'harmonies colorées où la vivacité des tons et l'audace des associations, créant une gamme qui ne se rencontre guère sur le continent*¹⁶.

Malgré le blocus économique de 1806 qui interromps les relations avec l'Angleterre, et jusqu'à la fin de la guerre en 1814, de rares échanges se firent malgré tout avec des industriels alsaciens en quête de développement stratégique. Des cadres anglais s'installèrent en France et en Alsace et le dessinateur Henry Lebert écrit à ce sujet : « *La France marcha rapidement sur les traces de l'Angleterre quant au dessin, mais la gravure anglaise était arrivée à un tel degré de perfection, que les premières maisons d'Alsace faisaient, jusque vers 1825 - 1830, graver leurs dessins les plus difficiles à rendre par leurs effets. Ces rouleaux furent principalement gravés dans l'établissement de M.Lokett* »¹⁷.

15. La prohibition dura de 1701 à 1774 sous la pression des industriels anglais dont les soyeux de Spitafield

16. Cf page 91 de « Histoire singulière de l'impression textile », MISE, Edisud, 2001

17. Cf Lebert, 1862, p.74 et 75

75 76 77
78

75
Vers 1830, Angleterre.
Détail de rideaux en
percale glacée ou chintz.
Indienne à décor floral.



76
Vers 1785/1800,
Angleterre.
Détail d'un châle/fichu
imprimé à la planche de
petits buti et branchages
stylisés. A noter les motifs
géométriques en
liseré du fichu.



77
Vers 1800, Angleterre.
Détail d'un lambrquin
piqué en indienne
à motif floral.

78
Vers 1840-1845,
Angleterre.
Robe de mode en
indienne fond safran.
Etote en pashmina brodé
de Delhi (Indes)
au fils de soie.

A noter la superposition
tardive du jaune sur le
bleu à la place d'un
vert solide, preuve que
les progrès techniques
n'avaient pas atteint
en Angleterre toutes les
manufactures.

L'excellence alsacienne au XIX^e siècle

Dans les premières décennies du XIX^e, de nombreux centres de productions déclinent ou cessent progressivement leur activité. Même à Jouy-en-Josas, après la mort d'Oberkampf en 1815, l'entreprise ne connaîtra plus les heures de gloire du XVIII^e siècle, et s'éteindra définitivement en 1843. La région de Rouen et l'Alsace sont les deux grands centres français qui perdurent en quantité de production et en qualité, avec un niveau d'excellence atteint sous le Second Empire par les alsaciens¹⁸.

Les premières manufactures débutent en 1746 et voient éclore au XVIII^e siècle, des noms restés célèbres dans l'histoire de l'indiennage : Samuel Kœchlin et Jean-Henri Dollfuss à Mulhouse, Haussmann au Logelbach près de Colmar, Hartmann à Munster, pour ne citer que les plus connus¹⁹. Peu de documents demeurent identifiés avec certitude de cette première période, et à ce sujet, on peut noter que le graphisme des enveloppes arlésiennes (ill. 68), reste cependant très proche des maquettes gouachées de la manufacture Haussmann²⁰.

La production alsacienne est toujours restée fidèle au modèle indien d'origine, et a fait évoluer le motif cachemire, et les fameux rouge turc et bleu lapis, jusqu'à ce que cela devienne une véritable marque de fabrique. Durant le premier quart du XIX^e siècle, l'Alsace se consacre essentiellement à l'impression des fichus de coton (ill. 80 et 82), qui restent parmi les plus belles pièces d'indienne des collections provençales actuelles. L'impression à *disposition* sur étoffe mixte est également une spécialité alsacienne, allant des bordures imprimées des robes du début XIX^e, aux robes à volants et robes d'intérieur de Thierry Mieg de Mulhouse datant du Second Empire²¹. Les fabricants alsaciens surveillaient la Mode à Paris et en Angleterre, leurs principaux concurrents, et la plupart de leur production était destinée à l'étranger, notamment vers les pays anglo-saxons. Les progrès de la chimie augmentent la palette chromatique avec des tonalités plus vives, plus contrastées, des fondus sur laine que l'on dénommait *rainbow* aux ombrés et irisés des années 1840. L'existence de filatures sur place permet la diversification des mélanges de fibres textiles (coton et laine, les gazes en balzorine avec des effets mats et brillants), ce qui facilite la production de masse, et permet aux alsaciens d'inonder le marché français de la petite bourgeoisie provinciale. Au XIX^e siècle l'Alsace élargit sa gamme partant de l'ameublement avec les prestigieuses indiennes à branches nouvelles d'Hartmann à Colmar, à un choix important de cotons imprimés au mètre pour l'habillement, désormais peu coûteux après 1850, au *chalys* (trame laine et chaîne soie) (voir ill. 83) et surtout aux châles carrés imprimés sur étamine de laine que l'on trouve aujourd'hui dans toutes les provinces françaises.

18. Cf page 44 de « Piqué de Provence » MISE, Edisud, 2000.

19. Cf l'article de Jean-François Keller et Jacqueline Jacqué page 39 de « Féerie indienne », Somogy, 2009.

20. Cf page 41 de « Féerie indienne », Somogy, 2009. Des enveloppes similaires présentées dans le Bulletin n° 810 de la société industrielle de Mulhouse, 1988, attribuerait la production à la manufacture Schüle d'Augsbourg en Allemagne vers 1785.

21. Cf page 137 de « Rêve de cachemire, cachemires de rêve » MISE, 2009.

79 80 81 82
83 || 83

79

Première moitié du XIX^e siècle,
Alsace (Haussmann ?).
Détail d'une toile glacée
imprimée pour le meuble à la
manière d'un décor jardinier.



80

Vers 1850,
Alsace pour la Provence.
Détail d'un fichu imprimé
à décor cachemire.



81

Vers 1850, Alsace.
Détail d'une toile imprimée à
grand rapport pour meuble.
Rosace à motifs cachemire sur
bleu lapis et fond vert obtenu
par superposition du jaune.

82

Vers 1830/1840,
Alsace pour la Provence.
Détail d'un fichu imprimé à décor
de fleurs naturalistes et de *boteh*,
bouquets aux écoinçons.
A noter le fond *caca d'oie*,
spécifique au marché provençal.

83

Vers 1850/1855, France.
Robe de jour à crinaline en taffetas
changeant façonné fond bronze.
Fichu en gaze brodé au point de
reprise. Grande étole en Chalys
imprimée en Alsace à motif
cachemire. Tablier en soie bronze.
Chapeau de mode Riviera
en fine paille tressée.
Breloques d'oreilles en acier noirci.

La réutilisation des indiennes

L'histoire de l'indiennage est intimement liée à celle du matelassage et de la broderie *au boutis*. Les premières toiles piquées sont apparues en Asie pendant la Préhistoire selon Kathryn Berenson²², et donc bien avant les premières *pintados* du commerce indo-portugais vers l'Europe au XVI^e siècle. On peut cependant noter que chaque fois que l'indienne est apparue dans une culture, elle a toujours été associée au travail de piqûre et de matelassage, que ce soit en Inde, en Perse, en Angleterre avec les *quilts*, ou en France avec la *broderie de Marseille*²³. La cité phocéenne, qui nous l'avons vu, occupe une place importante dans la naissance de l'indiennage européen, exporte massivement et très tôt vers l'Espagne et l'Angleterre, ces fameuses *piqûres de Marseille*. Nombres de jupons et vanes vermiculées, détenues par les musées anglais, et attribués au *corded quilt* britannique, présentent des similitudes frappantes avec la *broderie de Marseille* ou le *boutis provençal*. Il n'est pas insensé de penser que plusieurs jupes brodées aux cordons du XVIII^e siècle, présentes au *Victor&Albert Museum* à Londres, soient probablement marseillaises ?

En est-il de même pour le *patchwork*, dont le terme lui-même l'apparente à une paternité et à un fait culturel typiquement anglo-saxon ? Il ne faut pas oublier une particularité bien française qui était l'étiquette à la cour du Roi Soleil, de donner impérativement les habits d'apparat aux serviteurs et petits courtisans²⁴. Il était donc d'usage de réutiliser les étoffes précieuses, qui de soie ou d'indienne, étaient minutieusement retaillées, et passaient sensiblement plusieurs « vies », au travers de l'échelle sociale pour finalement devenir un vêtement régional. Les doublures trahissent souvent cet état de fait et il n'est pas rare de constater un décalage d'une quarantaine d'années entre la datation probable du tissu et sa dernière modification en date. Les exemples abondent dans cet ouvrage²⁵ et dans les collections privées suscitant un intérêt renouvelé pour cette étoffe du pauvre : manteau de robe à la française devenue casaquin, réutilisation d'indiennes du XVIII^e siècle dans le costume provençal du siècle suivant. La plupart des courtepoinces provençales du XVIII^e siècle sont rarement composées de la même étoffe et l'on constate à chaque fois, qu'il ne s'agit pas d'un effet décoratif (sauf pour les vanes à fenêtre), mais bien de la juxtaposition hasardeuse de morceaux éparses rassemblés pour l'occasion, et quelquefois recouvertes de plusieurs couches d'indiennes pour masquer les outrages du temps. Réutilisation hasardeuse donc, sans aucun soucis de composition chromatique, ni « posture » esthétique, en fait pour économiser l'étoffe sans jamais perdre de vue sa fonction première : n'est ce pas là l'un des principaux attraits et charme du costume populaire provençal ?

Il est en revanche relativement peu courant et rare de trouver en France des compositions ordonnancées tel que le dessus de lit d'alcôve présenté ci-contre, qui est composé d'imprimés majoritairement de Jouy entre 1780 et 1820. Cette pièce, vive en couleur, et très bien conservée en dehors de quelques mordants qui ont altéré la fibre textile, a été collectée dans un château du Languedoc. Elle illustre le soin extrême porté à sa composition avec son angelot central et l'alternance graphique, de pois, motifs géométriques, mignonnettes et scènes de genre. S'agit-il d'un cas isolé ? Balbutiement d'une technique qui s'exporta en somme très vite, ou témoignage rare d'un savoir-faire qui attribuerait la paternité du *patchwork* à l'Occitanie, tout comme la toile blue-jeans²⁶ ?

22. Cf « Quilts of Provence » Kathryn Berenson, 3 rue Bréa, 1996

23. Cf « L'étoffe du relief » Alexandre Fiette, Somogy, 2006.

24. Cf l'exposition « Si le XVIII^e siècle m'était conté, costumes d'exception » Musée des Tissus de Lyon, 2011.

25. Voir les pièces de vêtements ill. 9, 11 et 57.

26. Voir le tablier de travail tissé en bleu de Nîmes ill. 36.



84

Premier quart du XIX^e siècle,
France, Ariège.

Dessus de lit d'alcôve
en patchwork d'indiennes
françaises.

Le patchwork ci-contre présente une pièce anglaise du milieu du XIX^e siècle, moins inattendue certes, mais d'autant plus mystérieuse : elle est composée de formes géométriques faufilées sur du papier découpé (journaux, lettres manuscrites, correspondance, invitations...) et cousues bout à bout, ni doublée, ni matelassée comme s'il s'agissait d'une pièce inachevée. Plusieurs de ces modèles non terminés ont été présentés au *Victor&Albert Museum* lors de l'exposition « *Quilts 1700-2010, hidden histories, untold stories* » à Londres en 2010. Les experts anglais nous expliquent que ces pièces étaient commémoratives ou liées à des événements familiaux : le choix des papiers n'était pas le fait du hasard mais bien en lien direct avec une actualité. Sans jamais apporter de réponse définitive, il était supposé que l'envers avait plus d'importance que l'endroit : façon magistrale d'éluider la question sur ce type de patchwork inachevé et bien énigmatique ²⁷ !



27. Cf page 125 du catalogue de l'exposition « *Quilts 1700-2010* » V&A publishing, 2010.

85

Premier quart du XIX^e siècle,
Angleterre.

Patchwork d'indiennes ou chintz
de manufactures anglaises
entre 1780 et 1830.
Ce quilt inachevé est doublé de
papier faufilé aux imprimés de
formes géométriques,
et cousus entre eux.



Conclusion

La question la plus difficile est celle de la notion de l'authenticité présumée. Faut-il remettre une pièce dans son état d'origine, c'est-à-dire effacer les transformations des vêtements modifiés dans leur coupe et leur couture durant leur longue vie ? A quelle période s'arrête l'authenticité d'une pièce ? A partir de quelle époque commence le « faux » qui dénature la pièce originale ? Ces questions sont évidemment subjectives, et varient selon les époques et les normes de conservation en vigueur qui évoluent sans cesse.

La passion des collectionneurs privés permet d'aller parfois au-delà des questions abordées par les institutions publiques. L'accès et le partage entre collectionneurs de nouvelles pièces collectées régulièrement, leur confrontation aux modèles déjà connus et répertoriés, permettent non seulement d'élargir le champ des *possibles*, mais surtout de susciter un intérêt renouvelé pour leur utilisation à travers les générations. La sociologie des étoffes, qui permet d'aller au-delà de la simple expertise d'une pièce pour la rattacher à sa fonction, est un domaine abordé récemment. Ainsi, Longtemps négligées par rapport aux étoffes riches, ces petites indiennes du « pauvre » sont souvent plus rares et difficiles à collecter dans un état présentable, parce qu'elles n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière par leurs propriétaires successifs, souvent de la même famille. Les générations ont accumulé ces *chiffons*, et nos ancêtres conservaient plus facilement une robe de Cour à la française, ou la robe de mariée d'une de leur aïeule, plutôt qu'un tablier de travail en indigo ou une culotte révolutionnaire usée *jusqu'à la corde*. Ces costumes sont donc plus rares, précieux, et leur intérêt actuel est inversement proportionnel à celui qu'on leur portait à l'origine.

A travers le vêtement ancien, la question de la relation au corps, et donc à l'*intime* est évidemment posée. Etudier et questionner *la réutilisation des indiennes*, c'est observer la relation qu'entretenaient les anciens avec la notion du temps et des valeurs, dans leur perception la plus intime et inconsciente. Cela, aucun manuel d'histoire ne l'aborde, car nous sortons de l'*historicisme* ambiant pour en appeler à « ces petits actes du quotidien sans importance ». Comment ne pas risquer le parallèle entre la couturière arlésienne du XVIII^e siècle dans son atelier ou le brodeur indien du Rajasthan de la même période, et l'*écriture automatique* du mouvement Surréaliste d'André Breton dans les années 1920 ? Même, si certains pourraient penser que je fais le *grand écart*, il n'en demeure pas moins que l'*acte* et le *geste*, participent du même mouvement inconscient, répétitif et spontané, que l'on situe aux frontières du *créatif* et de l'Art.

Par voie de fait, « Indiennes Sublimes » peut nous interroger sur la relation que nous avons aujourd'hui au vêtement, à notre intime, et donc à la nouvelle perception de l'*espace-temps* que nous impose le XXI^e siècle.



Sources

- Alphand, M., Fauconnier, M.-J., Maréchal, M., Martinet, C., & Sergent, M.-J. (2009). *Impression textile, une indienne singulière «le décors à la jardinière»*. Marseille: Trésors d'étoffes.
- Ames, F. (1986). *The Kashmir shawl and its Indo-french influence*. Antique Collectors' Club.
- Arrizoli-Clémentel, P. (1997). *L'Album du Musée de la Mode & du Textile*. Paris, Musée de la Mode et du Textile: RMN.
- Barnes, R., Steven, C., & Crill, R. (2002). *Trade, Temple & Court, Indian textiles from the Tapi Collection*. India Book House PVT LTD.
- Beaumelle, M.-J. (2002). *Les Belles de Mai, deux siècle de Mode à Marseille*. Editions Alors Hors du temps Musées de Marseille.
- Bellezza Rosina, M. (1993). *Cotoni stampati e Mezzari dalle Indie all'Europa*. Genova: Sagep.
- Berenson, K. (1996). *Quilts of Provence, the art and craft of french quilting*. Washington: 3 rue Bréa.
- Biehn, M. (1987). *En jupon piqué et robe d'indienne*. Jeanne Laffitte.
- Blum, D. E. (1997). *The Fine Art of Textiles*. Philadelphia Museum of Art.
- Brédif, J. (1989). *Toiles de Jouy*. Adam Biro.
- Bringel, A.-R., Berenson, K., Keller, J.-F., & Denis, R. (2000). *Piqué de Provence, couvertures et jupons imprimés de la collection André-Jean Cabanel*. Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes: Edisud.
- Charpigny, F. (2010). *Copie et imitation dans la production textile, entre usage et répression*. Lyon: EMCC.
- Crill, R. (2008). *Chintz, Indian textiles for the west*. V&A Publishing.
- Crill, R. (2009). *V&A Pattern, Indian Floral*. V&A Publishing.
- De Thoisy-Dallem, A. (2011). *Le Musée de la toile de Jouy*. Musée de la Toile de Jouy.
- De Thoisy-Dallem, A. (2011). *Parties de Campagne, Jardins et champs dans la toile imprimée XVIIIe-XIXe siècles*. Musée de la Toile de Jouy: Soferic.
- Delpierre, M. (1984). *«L'imprimé» dans la Mode du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Musée de la Mode et du Costume.
- Fiette, A. (2006). *L'étoffe du Relief, Quilts, boutis et autres textiles matelassés*. Somogy.
- Gabert, S. (2009). *Le costume comtadin*. Edition du Toulourenc.
- Gillow, J. (2010). *Textiles du monde islamique*. Citadelles et Mazenod.
- Grant, S. (2010). *Toiles de Jouy, les toiles imprimées en France de 1760 à 1830*. Genève: Bibliothèque des Arts.
- Guy, J. (1998). *Woven Cargoes, Indian textiles in the east*. Thames and Hudson.
- Hart Avril, N. S. (2009). *Fashion in Detail, seventeenth and eighteenth-century*. V&A Publishing.
- Irwin, J. (1979). *Homage to Kalamkari*. Marg Publications.
- Jacqué Jacqueline, K. J.-f. (1998). *Jouy Méconnu*. Mulhouse: Musée de l'Impression sur Etoffes.
- Jacqué, J. (2000). *Histoire singulière de l'impression textile*. Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes: Edisud.
- Jacqué, J. (1988). *Une Manufacture Alsacienne*. Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse.
- Joannis, C. (2007). *Joséphine Impératrice de la Mode, l'élégance sous l'Empire*. RMN.
- Keller, J.-f., Bringel, A.-R., & Jacqué, J. (2009). *Rêve de Cachemire, cachemires de rêve, le châle imprimé, un joyau textile alsacien*. Mulhouse: Musée de l'impression sur étoffes.
- Kôichi, T. *La Mode en France 1715-1815 de Louis XV à Napoléon 1er*. Kyôto Costume Institute: La Bibliothèque des Arts, Paris.
- Lefranc, R. (2009). *Soies, indiennes, blue-jeans, une saga du textile entre Provence et Cévennes*. Edisud.
- Nicolas, B., Jacqué, J., Raveux, O., Keller, J.-F., & Bringel, A.-M. (2008). *Féerie Indienne, des rivages de l'Inde au royaume de France*. Somogy.
- Nougarède, M. (2006). *Petits bouts d'étoffes, Petits bouts d'Histoire*. Nîmes: Musée du Vieux Nîmes.
- Pascal, O. e. (1992). *Histoire du Costume d'Arles, les formes sous l'ancien Régime*. Arles.
- Pitoiset, G. (1982). *Toiles imprimées XVIIIe- XIXe siècles*. Bibliothèque Forney.
- Prichard, S. (2010). *Quilts 1700-2010, hidden histories, untold stories*. London, Victor&Albert Museum: V&A Publishing.

- Privat-Savigny, M.-A. (2010). *Guide des Collections*. Musée des Tissus de Lyon: EMCC.
- Privat-Savigny, M.-A. (2009). *Textiles et costumes, échanges commerciaux*. Lyon: EMCC.
- Raveux, O. (2008). *Les textiles en Méditerranée (XVe-XIXe siècle): fabrication, commercialisation et consommation*. Rives Nord Méditerranéennes: UMR TELEMME.
- Riffel, M. (2003). *Napoléon et la toile de Jouy*. Musée de la toile de Jouy.
- Riffel, M., Rouart, S., & Walter, M. (2003). *Toile de Jouy, printed textiles in the classic french style*. Thames & Hudson.
- Roudelet Félibréen. (2007). *80 ans de cotillons piqués*. Marseille, Château-Gombert.
- Séréna-Allier, D. (1998). *Façon Arlésienne, étoffes et costumes au XVIIIe siècle*. Arles: Museum Arlaten.
- Wearden, J., & Baker, P. (2010). *Iranian Textiles*. Victor&Albert Museum, London: V&A Publishing.
- Yoshioka, S. (1993). *Sarasa, printed and painted textiles*. Shiksha Publishing Co.

Parutions du même auteur :

- « Châles du Midi, un éloge de la couleur »,
Rouge et Jaune, Marseille, 1996.
- « Costumes de Château, le vêtement d'apparat et le vêtement domestique en Provence du XVIII^e siècle au XX^e siècle »,
Rouge et Jaune, Ansouis, 1997.
- « Femmes du Midi, costume féminin du XVIII^e au XX^e siècle »
Rouge et Jaune, La Tour d'Aigues, 2004.

Crédits photographiques
Toutes les photos de l'ouvrage sont de [Gilles Martin-Raget](#)
www.martin-raget.com et www.provence-images.com

Sauf celles mentionnées ci-dessous
[Patrick Trouche](#)
photos ill.68 des pages 62 et 63
[Serge Liagre](#)
ill. 4, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 19, 20, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 56, 58, 61, 62, 63, 66, 67, 71, 72, 76, 77.

PAO
[Renaud Giroux](#)

Edition Villa Rosemaine
436 route de Plaisance 83200 Toulon
www.villa-rosemaine.com

ISBN 978-2-9540088-0-6

Dépôt légal en septembre 2011

Achévé d'imprimer en septembre 2011
sur les presses de l'imprimerie Hémisud,
avenue Georges Charpak 83160 La Valette du Var

Tous droits de reproduction pour tous pays interdits sans autorisation préalable.

Olivier Raveux

[*auteur*]

Docteur en histoire et chercheur au CNRS rattaché à l'Unité Mixte de Recherche TELEMME (Université de Provence, Aix-en-Provence), Olivier Raveux est spécialiste des questions industrielles et commerciales de la Méditerranée du XVII^e siècle à la Révolution Industrielle. Il s'intéresse notamment aux produits fabriqués et échangés dans cet espace (indiennes et corail notamment) et aux groupes marchands confessionnels qui les prenaient en charge (Arméniens, Juifs, Maronites...).

Il rédige actuellement un article sur le commerce eurasiatique des indiennes d'Ispahan (1660-1730) et travaille, avec Gilbert Buti, à l'écriture et à l'édition d'un ouvrage sur Langues et langages du commerce à l'époque moderne.

Xavier Petitcol

[*auteur*]

Membre de la Chambre Nationale des Experts Spécialisés en Objets d'Art (CNES) et du Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA), Xavier Petitcol est l'un des acteurs qui depuis une vingtaine d'années a fait susciter un intérêt nouveau aux étoffes anciennes et notamment aux toiles imprimées qu'il collectionne. Ses catalogues pour des ventes publiques, pour des expositions dans des musées, son enseignement, ses conférences, ses articles dans des revues spécialisées, sa participation à des colloques, constituent une précieuse documentation et lui ont acquis une notoriété internationale dans ce domaine.

Aziza Gril-Mariotte

[*auteur*]

Historienne de l'art, elle est spécialiste des indiennes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a soutenu une thèse sur les créations de la manufacture de Jouy à l'Université de Provence en 2007. Chercheur-associé à l'UMR Telemme de l'Université de Provence, elle poursuit ses recherches sur le cadre de vie et l'usage des étoffes dans la décoration à l'époque moderne. Après avoir enseigné l'histoire de l'art pendant plusieurs années à l'université, elle donne des conférences et dirige des projets culturels.



ISBN 978-2-9540088-0-6



32 € 9 782954 008806