

LE TEXTILE, UN OBJET INTERCULTUREL ?

PROCESSUS DE VALORISATION ET D'APPROPRIATION DES MODELES ETRANGERS DANS LES TOILES PEINTES (XVIII^e-XIX^e SIECLE)

Aziza GRIL-MARIOTTE

L'essor des productions textiles en Europe à l'époque moderne repose en partie sur l'appropriation de processus techniques venus de l'étranger. L'Orient, après avoir exporté les étoffes luxueuses en Europe depuis les ports italiens, a fourni des matières premières indispensables pour produire des toiles peintes en Occident. Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, l'industrie textile a profité du développement des échanges commerciaux, un phénomène de la culture matérielle dont les historiens ont renouvelé les travaux par une approche globale¹. Les produits importés, soieries, indiennes, porcelaines, ont diffusé de nouveaux *designs* qui ont contribué à la créativité des arts décoratifs². Ces objets illustrent le concept de « transfert culturel ³ » dont l'approche comme « interactions complexes entre plusieurs pôles ⁴ », est perçue ici à travers

¹ Pour une étude historiographique richement documentée, nous renvoyons à l'introduction de Natacha COQUERY, « La diffusion des biens à l'époque moderne. Une histoire connectée de la consommation », *Histoire urbaine*, n° 30, 2011/1, p. 5-30.

² Nous renvoyons aux publications des historiens qui ont appréhendé le phénomène d'une consommation globalisée : Neil MCKENDRICK, John BREWER et John Harold PLUMB, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 ; Arjun APPADURAI (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1988 ; John BREWER et Roy PORTER (dir.), *Consumption and the World of Goods*, Londres, Routledge, 1993 ; Daniel ROCHE, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, et *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

³ Un concept qui s'est d'abord élaboré dans l'histoire des relations culturelles franco-allemandes, voir Hans-Jürgen LÜSEBRINK et Relf REICHARDT, « Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Note sur une recherche », *Genèses, Sciences sociales et histoire, France-Allemagne, transferts, voyages, transactions*, n° 14, 1994, p. 27-41, avant de se développer dans les sciences humaines.

⁴ Michel ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013 [en ligne : <<https://journals.openedition.org/rsl/219>>, consulté le 30 septembre 2016].

l'importation de produits exotiques en Europe⁵. Au XVIII^e siècle, le terme « exotique » est doublement lié aux indiennes car il « se dit d'une plante étrangère⁶ » d'après *L'Encyclopédie*, désignant celles-là même qui ornent les cotons imprimés, mais aussi les drogues importées, obtenues à partir de végétaux comme l'indigo. Il faut attendre le XIX^e siècle pour qu'il évoque des objets provenant de lointaines contrées et leurs imitations en Europe⁷, et l'exotisme considéré comme un courant artistique emblématique du siècle des Lumières⁸. Par leurs décors, les indiennes participent à cette esthétique, mais seulement de façon partielle, les motifs de plantes étrangères réelles ou inventées ne formant qu'une petite part, les autres relevant d'une tradition picturale européenne⁹.

Le textile illustre la capacité des industriels à s'approprier des sources variées, faisant de ce support un objet interculturel qui résulte des relations commerciales et des échanges culturels. L'indiennage puise son origine en Inde et en Perse, mais l'adaptation des procédés de fabrication en Europe s'est d'abord traduite par l'utilisation de motifs empruntés à l'esthétique occidentale, en particulier la flore déjà très présente dans les soieries. Puis, une fois les procédés techniques maîtrisés, les manufactures ont pu imiter les belles indiennes importées par les Compagnies de commerce, diversifiant le vocabulaire décoratif des toiles peintes¹⁰. La notion de modèle est ici envisagée selon la terminologie des recueils d'ornements du XVIII^e siècle qui correspond à

⁵ Cette question a fait l'objet de nombreux travaux, dont Maxime BERG, Felicia GOTTMANN, Hanna HODACS et Chris NIERSTRASZ (dir.), *Goods from the East, 1600-1800 Trading Eurasia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015 ; Anne GERRITSEN et Giorgio RIELLO, *Writing Material Culture History*, Londres, Bloomsbury, 2015 ; *dem*, *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Londres, Routledge, 2016.

⁶ Denis DIDEROT et Jean d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Métiers*, tome VI, Paris, Briasson, 1756, p. 274.

⁷ Concernant l'historiographie du terme « exotisme » et son appréhension par les historiens, voir Anaïs FLECHET, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, 2008, p. 15-26.

⁸ Le goût pour l'Orient et l'Asie dans les arts décoratifs au XVIII^e siècle a fait l'objet d'ouvrages richement illustrés. on peut citer : *Pagodes et dragons : exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, catalogue d'exposition, musée Cernuschi, Paris, Paris-Musées, 2007 ; Emmanuelle GAILLARD, *Un certain goût pour l'Orient XVIII^e et XIX^e siècle*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2010.

⁹ Aziza GRIL-MARIOTTE, « Des fleurs d'indiennes aux roses de Lyon, la production des manufactures provençales et l'influence du modèle floral enseigné dans les Académies au XVIII^e siècle », dans Olivier BONFAIT, Marie-Pauline MARTIN et Magali THERON (dir.), *L'Académie de peinture, sculpture et architecture civile*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Rives méditerranéennes », n° 56), 2018, p. 111-125 ; *Eadem*, « Aux sources de la création, modèles, emprunts et circulation des formes occidentales dans les toiles peintes de Neuchâtel au XVIII^e siècle », dans Lisa LAURENTI (dir.) *Made in Neuchâtel, deux siècles d'indiennes*, Paris, Somogy édition d'art, 2018, p. 86-97.

¹⁰ *Eadem*, « De quoi les perses sont-elles faites ? L'imaginaire et l'esthétique des indiennes au XVIII^e siècle en Europe », dans Ariane FENNETAUX, Anne-Marie MILLER-BLAISE et Nancy ODDO (dir.), *Objets nomades. Circulations, appropriations et identités à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, à paraître.

L'« original que l'on se propose d'imiter¹¹ ». L'étude des productions françaises, durant la seconde moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, révèle une attitude ambivalente des manufacturiers vis-à-vis des modèles étrangers, tantôt revendiqués, tantôt ignorés, l'invocation de leur origine relevant d'un discours de l'innovation. Cette ambiguïté repose sur un principe simple : lorsqu'il est lointain – espace et temps – il est valorisé dans les traités théoriques et les discours commerciaux. À l'inverse, lorsqu'il est proche, notamment géographiquement, il est considéré comme concurrent, aussi l'appropriation de ces motifs étrangers sera souvent présentée comme relevant du génie français ! Alors que les innovations techniques empruntées à l'industrie anglaise sont connues¹², l'origine des inventions graphiques reprises aux manufactures anglaises n'est pas revendiquée. Dans une situation de concurrence, le discours sur la créativité défendu par les fabricants justifie ces appropriations qui se font dans les deux sens. En posant la question de l'utilisation des modèles étrangers dans l'indiennage, nous tenterons de définir les modalités du discours entre les références revendiquées par les manufacturiers et celles qui ont été tuées à dessein. Pour appréhender la différence entre la réalité et le discours, nous confronterons la part des modèles exposés, en montrant les différents moyens de s'approprier un vocabulaire exotique et la part de l'influence cachée des cotonnades anglaises sur l'inventivité de l'indiennage français, entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et les années 1820.

L'étranger aux sources de la création dans l'indiennage

L'indiennage dont le terme découle d'*indienne*, nom donné aux toiles de coton imprimées qui débarquent au XVI^e siècle en Europe depuis les Indes, illustre les processus d'adaptation qui concernent autant les procédés de fabrication que l'appropriation de formes perçues comme exotiques¹³. Ces étoffes incarnent des transferts qui ont été perçus à l'époque de leur arrivée en

¹¹ Jacques SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel du commerce*, tome second, Genève, Chez les Héritiers Cramer & les frères Philibert, 1742, p. 1358.

¹² Voir l'introduction de Liliane PEREZ, « Technique, économie et politique entre la France et l'Angleterre (XVIII^e-XIX^e siècles) », dans Patrice BRET, Irina GOUZEVTCH et Liliane PEREZ (dir.), *Les techniques et la technologie entre la France et la Grande-Bretagne XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Centre de documentation d'histoire des techniques (« Documents pour l'histoire des techniques », n° 19), 2010, p. 9-29.

¹³ Prasannan PARTHASARATHI et Giorgio RIELLO (dir.), *The Spinning World. A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, New York, Oxford University Press, 2009 et *Eidem*, « From India to the World : Cotton and Fashionability », dans Frank TRENTMANN (dir.), *The Oxford Handbook of the History of consumption*, New York, Oxford University Press, 2012 ; Olivier RAVEUX, « Des réseaux marchands aux consommateurs : la diffusion des indiennes en Europe méditerranéenne dans la seconde moitié du XVII^e siècle », *Liame, Histoire et histoire de l'art des époques moderne et contemporaine de l'Europe méditerranéenne et de ses Périphéries*, n° 25, 2012, p. 1-17 [en ligne : <<http://liame.revues.org/227>>] ; Giorgio RIELLO, *Cotton : The fabric that made the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Europe dans une vision binaire – de l’Orient à l’Occident – alors qu’ils résultent d’une approche interculturelle. En effet, leurs motifs proviennent d’une circulation à plusieurs sens qui complexifie leur filiation. Aux Indes, les artisans ont répondu aux demandes des Compagnies de commerce en adaptant les décors au goût européen, plusieurs centres se sont spécialisés pour le marché occidental¹⁴. Les Européens se passionnent pour ces motifs étrangers et étranges qui serviront ensuite de sources d’inspiration aux dessinateurs pour imiter les véritables indiennes en Europe. Lorsque les manufacturiers et les consommateurs découvrent le goût des Indes, à travers les différents textiles importés, ils ignorent qu’ils sont issus d’une hybridation à partir de modèles européens¹⁵. L’engouement des contemporains pour ces étoffes, appréciées autant pour la douceur et la finesse du coton tissé que pour la vivacité des coloris résistant au lavage, justifie le discours sur l’origine étrangère des toiles imprimées en Europe. Les manufactures, en Angleterre, en Suisse, puis en France, proposent aux consommateurs des toiles « à la manière des Indiens¹⁶ ». Dans le contexte de la première mondialisation, l’indiennage européen a dû relever le défi d’adapter ces procédés techniques, décrits par des voyageurs, des commerçants et des missionnaires jésuites, sans disposer exactement des mêmes drogues. D’après le manufacturier de Bâle, Jean Ryhiner :

Il était réservé à la nation anglaise de tenter l’imitation de ce qui se fait de plus beau aux Indes et en fait de toiles peintes, et à parvenir à un degré de perfection, que l’on avait cru impraticable. Tout le monde connaît cette nation dont l’industrie et la patience opiniâtre pour vaincre toutes sortes d’obstacles passent toute imagination, ce peuple ne peut pas se glorifier de beaucoup d’inventions mais d’avoir perfectionné tout ce qui a été inventé par d’autres. De là vient le proverbe que pour ce que quelque chose soit parfait il fallait qu’elle ait été inventée en France et travaillée en Angleterre, aussi nous verrons plus bas que si les Anglais n’avaient pas pu rendre les toiles peintes aussi parfaites pour l’adhérence des couleurs parce que les drogues leur manquent, du moins les ont-ils surpassés pour l’élégance des dessins et la netteté de l’exécution¹⁷.

¹⁴ Agnès GEIJER, « Some Evidence of Indo-European Cotton Trade in Pre-Mughal Times », *Journal of Indian Textile History*, n° I, 1955 (rééd. 1996), p. 34-39 ; Katharine B. BRETT, « An English Source of Indian Chintz Design », *Journal of Indian Textile History*, n° I, 1955, (rééd. 1996), p. 40-3 ; *Eadem*, « A French Source of Indian Chintz Design », *Journal of Indian Textile History*, n° II, 1956 (rééd. 1996), p. 43-52 ; Veronica MURPHY, *Europeans and the Textile Trade in the Arts of India, 1550 – 1900*, Londres, Victoria & Albert Museum, Mopin Publishing Pvt. Ltd., 1990.

¹⁵ Brigitte NICOLAS, « La Compagnie française des Indes et le textile indien », dans Gérard LE BOUËDEC et Brigitte NICOLAS, *Le goût de l’Inde*, Rennes, Musée de la Compagnie des Indes de Lorient/Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 20-31.

¹⁶ « indienne », dans Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, etc.*, tome II, La Haye, Rotterdam, 1690.

¹⁷ Jean RYHINER, *Traité sur la fabrication et le commerce des toiles peintes commencé en 1766 et fini l’année ... par Jean Ryhiner*, Bibliothèque du musée de l’Impression sur étoffes de Mulhouse, p. 7.

L'auteur distingue les toiles importées des Indes, imprimées à la planche de bois et parfois peintes, de qualité supérieure, et l'adaptation de ces procédés tout en reconnaissant que « lorsque l'on vit par les productions anglaises qu'il était possible de faire dans nos contrées des toiles peintes fort approchantes de celles des Indes ; les tentatives devinrent générales ; la Hollande et la France, l'Allemagne et la Suisse¹⁸. » L'Angleterre dispose d'un atout non négligeable car les fabricants peuvent se procurer les matières premières indispensables – toiles de coton et colorants – rapportées par la Compagnie des Indes orientales (*British East India Company*). À partir de 1686, la prohibition sur les importations de toiles de coton, brutes ou imprimées et leur fabrication dans le royaume, laisse la France en dehors de ce mouvement¹⁹. Toutefois, la Compagnie française des Indes continue son commerce avec le port de Lorient, comme la Compagnie du Levant à Marseille, à condition de réexporter ces étoffes. Dans la réalité seule une partie était réexpédiée, le reste alimentant la contrebande des toiles peintes²⁰.

Les indiennes suscitent l'attrait par leur provenance étrangère, leurs décors qui contrastent avec l'art européen, ainsi que l'aura d'un produit défendu, avant la levée de la prohibition en 1759. Lorsque l'industrie des toiles se développe en France durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'attraction pour les décors indiens perdure, mais ils ne forment qu'un genre de motifs parmi les nombreux décors floraux repris aux soieries. C'est pourtant cette filiation avec les Indes qui est le plus mis en avant dans les traités techniques et les écrits des fabricants²¹. La relation avec l'ailleurs pour la création des dessins dans les manufactures de toiles peintes apparaît comme un marqueur d'attrait, après que la littérature a favorisé la fascination pour l'Orient²². Christophe-Philippe Oberkampf, fondateur de la manufacture de Jouy en 1760, écrit dans ses mémoires : « Les *perses* que j'ai d'abord imitées et que j'ai fini ensuite par

¹⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁹ L'étude des nombreux décrets pendant la prohibition a été réalisée par Edgard DEPITRE, *La toile peinte en France au XVII^e et au XVIII^e siècles, industries, commerce, prohibition*, Paris, M. Rivière et Oie, 1912.

²⁰ Olivier NANTOIS, « Le commerce des toiles peintes et imprimées "indiennes" en France au temps de la prohibition (octobre 1686-septembre 1759) », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Poussou, Paris-IV, 2006 ; Eugénie MARGOLINE-PLOT, « Les circuits parallèles des toiles de l'océan Indien, Lorient au XVIII^e siècle », *Revue Histoire Urbaine*, n° 30, 2011/1 (« Ville, consommation, exotisme dans l'Europe atlantique XV^e-XVIII^e siècles »), p. 109-125 ; Olivier LE GOUIC, « La contrebande des indiennes à Lyon au temps de la prohibition (1686-1759) », dans Marguerite FIGEAC-MONTHUS ET Christophe LASTECOUCERES *Territoires de l'illégalité : ports et îles. De la fraude au contrôle (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 55-93.

²¹ Jean RYHINER, « Sur l'imitation des toiles peintes des Indes par les différents peuples de l'Europe », dans *Idem, Traité sur la fabrication...*, *op. cit.*, p. 5-9.

²² La traduction des *Milles et une nuit*, entre 1704 et 1717, et surtout la publication des *Lettres persanes* de Montesquieu en 1721 y ont grandement contribué : Ferial OUMSALEM, « Le mythe de l'Orient dans la littérature du XVIII^e siècle, Montesquieu, un Persan l'espace d'un roman », *Synergies Algérie*, n° 3, 2008, p. 181-187.

copier ont fait ma réputation même chez l'étranger²³. » En revendiquant cette parenté, Oberkampf évoque comment il a su séduire une clientèle aisée en s'appropriant un *design* étranger. Dans le vocabulaire de l'époque, les *perses* désignent les très belles indiennes rapportées par les Compagnies de commerce et par analogie leur imitation en Europe, on parle ainsi de « *perses* de Jouy²⁴ ». Les manufacturiers européens, en produisant des motifs « à la manière des Indiens » répondent à cet engouement pour un ailleurs rêvé, entre la Chine, les Indes et la Perse.

Quand l'étranger est lointain et exotique

Lorsque l'industrie des toiles peintes se développe en France à partir de 1759, le vocabulaire des indiennes reste réservé aux importations et les manufactures reprennent des motifs floraux très simples, plus adaptés au goût du peuple. Il faut en réalité attendre une décennie plus tard pour que la maîtrise des procédés techniques avec de nombreux coloris offre la possibilité aux manufactures françaises d'imiter les impressions luxueuses, séduisant une clientèle plus exigeante. À partir des années 1770, la manufacture de Jouy, à côté des nombreux motifs ordinaires pour le vêtement, développe l'impression de *perses* dont Oberkampf a pu admirer les motifs aux ventes de la Compagnie des Indes à Londres ou chez les manufacturiers anglais qui les imitent. Les dessinateurs s'approprient les décors des bordures de *palempores*, ces grands panneaux aux arbres de vie, encadrés de guirlandes fleuries dont les décors s'adaptent en fonction des époques : motifs à la Bérain au XVIII^e siècle ou nœud Louis XVI dans les années 1770. D'autres sources d'inspiration complètent les formes déployées dans les manufactures françaises : recueils de botanique étrangère et albums de modèles. Parmi les nombreux livres qui ont inspiré les dessinateurs textiles, le recueil de gravures de la collection du château de Chantilly par Jean-Antoine Fraisse, après avoir servi aux soyeux lyonnais, est utilisé par les indienneurs²⁵. Le vocable « Chine » suffit à convoquer l'image d'une terre lointaine et étrangère, source de motifs, la préface précisant leur origine :

La Perse, la Chine, les Indes n'ont rien produit en particulier qui ne se trouve réuni dans Chantilly ; étoffes des Indes les plus magnifiques, toiles

²³ Archives nationales du Monde du Travail (désormais ANMT), 2003 059 1 (Fonds Oberkampf : anciennement 41AQ), dossier n° 83 « Opinion d'Oberkampf fondateur des manufactures de Jouy et d'Essonnes sur leur prospérité et leur conservation (1814) ».

²⁴ Jacques SAVARY des BRUSLONS, *Dictionnaire universel du commerce...*, tome IV, Copenhague, les frères C. et A. Philibert, 1759, p. 138.

²⁵ Jean-Antoine FRAISSE, *Live de dessins chinois tirés d'après les originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon*, Paris, P. N. Lottin, 1735.

peintes et perses du goût le plus exquis, porcelaines de la Chine et du Japon de la première ancienneté, ouvrages de laques et de vernis²⁶.

Plusieurs motifs, chinoiserie ou fleurs indiennes, imprimés dans les manufactures françaises, s'inspirent de cet ouvrage qui a connu un grand succès chez les ornemanistes à la recherche de modèles originaux dans le goût de l'exotisme²⁷. L'appropriation des modèles étrangers s'illustre également par la copie de toiles rapportées des Indes. Des albums provenant de la manufacture de Jouy conservent des calques de *perses* dont les formes ont été ensuite imprimées en adaptant les contours et les coloris sur des toiles de coton de qualité supérieure, importées des Indes²⁸. En copiant ces motifs, le fabricant répond à un marché d'étoffes luxueuses pour l'ameublement. Il fabrique de grands décors, vendus au mètre, et des bordures assorties en différentes tailles. Ces toiles sont commercialisées par les merciers du Palais-Royal et quelques marchands londoniens pour des consommateurs amateurs des « étoffes des Indes²⁹ ».

La créativité des dessinateurs s'illustre dans ces impressions représentant une végétation exotique, diffusée par des recueils de botanique ou de compositions imaginaires. Parmi les planches de flore étrangère, les formes de l'ananas ont fasciné les dessinateurs³⁰. Au début du XVIII^e siècle, les tentatives d'acclimatation à Versailles donnent lieu à une riche iconographie pour ce fruit considéré comme « le Roi des fruits, parce qu'il est le plus beau, & le meilleur de tous ceux qui sont sur la terre. C'est sans doute pour cette raison, que le Roi des rois lui a mis une couronne sur la tête³¹. » Vers 1777, la manufacture de Jouy commercialise une toile pour meuble (fig. 1) sur le thème de la végétation exotique dont l'élément central est un ananas représenté avec un important feuillage dentelé. Le fruit a déjà fait l'objet d'une nature morte en 1733 par Jean-Baptiste Oudry³², mais ici, l'ananas apparaît au milieu d'une végétation dont les

²⁶ *Ibid.*, préface.

²⁷ Aziza GRIL-MARIOTTE, *Les toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif 1760-1821*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 139.

²⁸ Paris, musée des Arts décoratifs (désormais MAD), BAD en. 5231 (AA 22.2).

²⁹ Cité par Guillaume GLORIEUX, *À l'enseigne de Gersaint, Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 289.

³⁰ Jacques CHARTON, *Collection de plantes étrangères en fleurs, fruits, corail et coquillages*, Paris, Chez l'Auteur, 1784, pl. 18, « Ananas des Indes Orientales ».

³¹ Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des Antilles habitées par les Français*, tome II, Paris, Chez Thomas Jolly, 1667, p. 127 [en ligne : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30389168m>>, consulté le 14 janvier 2019].

³² Jean-Baptiste OUDRY, *Un ananas dans un pot, posé sur une plinthe de pierre*, 1733, Versailles, château de Versailles et de Trianon, cabinet doré de Marie-Antoinette. Ce tableau immortalise le premier ananas cultivé par le jardinier Louis le Normand dans les serres de Versailles sous le règne de Louis XV.

feuilles évoquent le caféier et le cacaoyer³³. Pour renforcer l'aspect exotique de ce dessin, le dessinateur a disséminé des oiseaux de paradis qui peuplent certains *palempores* tandis que des branchages évoquent les arbres de vie caractéristiques des panneaux imprimés rapportés des Indes. Mais alors que les *palempores* se composent d'un imposant arbre au centre, encadré de bordures, la composition créée à la manufacture de Jouy privilégie une végétation luxuriante en continu. Le dessin aux dimensions imposantes (100 de hauteur sur 70 cm de large) se répète dans la hauteur, facilitant sa mise en œuvre par le tapissier qui peut l'adapter aux dimensions des murs, recouvrir des fauteuils et confectionner les rideaux de croisées, ou encore l'enveloppe du lit. Pour compléter son usage dans les intérieurs, la manufacture commercialise une bordure assortie en trois largeurs pour réaliser les finitions des murs, rideaux ou coussins. Chaque dimension est prévue pour un usage précis, les plus petites bordures pour décorer les coussins, les plus larges pour compléter la toile tendue au mur en cachant les clous³⁴.

Cet exemple illustre l'appropriation et l'accumulation de références étrangères – formes évoquant les luxueuses importations des Indes, végétations exotiques diffusées par l'estampe – dont la déclinaison en tissu par pièces de 20 aunes (environ 24 mètres) et en bordures assorties est plus adaptée aux pratiques de décoration des intérieurs que les panneaux ramenés des Indes. Pour satisfaire l'attrait des consommateurs pour une végétation étrangère, les manufactures multiplient les propositions à des prix variés, en jouant sur des effets d'échelles, les motifs plus petits étant employés dans le vêtement. Si les fabricants revendiquent l'origine de ces décors, c'est qu'ils participent à l'attrait pour le lointain et l'étrange, contribuant à valoriser des impressions capables de rivaliser avec les originales, tant que sur le plan technique qu'esthétique.

Quand l'étranger est proche et concurrent

En France, après la levée de la prohibition, les liens et les emprunts à l'indiennage suisse et surtout anglais sont constants, mais loin de l'attrait du lointain, ils ne font pas l'objet d'une revendication, par exemple dans les discours commerciaux. Pourtant, l'essor de l'indiennage en France dépend de l'étranger : matières premières, ouvriers spécialisés et capitaux proviennent majoritairement de Suisse et d'Angleterre. Sur le plan technique, la Grande-Bretagne dispose d'une longueur d'avance et l'introduction des innovations techniques mises au point dans les manufactures londoniennes connaît parfois des chemins détournés avant d'être appliquées en France. L'impression à la plaque de cuivre, ce nouveau procédé inventé en Irlande au milieu du XVIII^e

³³ « Le café », « Le cacaoyer », *L'Encyclopédie*, planches t. VI, *Histoire naturelle*, 1768, pl. 100 et pl. 150.

³⁴ MAD, BAD en. 5150 (AA 26), « dessins gouachés de la manufacture de Jouy », p. 25 : Dessins « 6702 » et « 6703 », p. 26 « 6701 ».

siècle et développé en Angleterre³⁵, arrive en France par l'intermédiaire de la Suisse³⁶. Sous l'Empire, l'adaptation des innovations techniques anglaises est encouragée par les pouvoirs publics, même si le phénomène est antérieur³⁷. Oberkampf obtient ainsi la libération conditionnelle de l'écossais Robert Hendry qui lui a déjà fourni quelques procédés, lorsqu'il se trouve en France en 1803, au moment de la reprise de la guerre avec l'Angleterre³⁸. Dans ses notes, il relate le séjour du technicien :

Celui qui nous a donné toutes les connaissances mécaniques pour les presses à imprimer en planches de cuivre et jusqu'à trois couleurs avec deux planches et les premières connaissances sur les enlevages de toute espèce, enfin il nous a montré fidèlement tout ce qu'il savait et qu'on pratiquait alors de plus nouveau en Angleterre, ayant été le principal artiste nombre d'années dans la meilleure manufacture d'Angleterre et étant resté trois ans et demi avec nous comme prisonnier de guerre. Je compte son apparition chez moi comme une chose la plus heureuse qui m'est arrivé dans ma vie³⁹.

Au même moment, Oberkampf cherche à introduire l'impression au cylindre de cuivre : « Quand j'ai été assuré qu'on employait ce moyen en Angleterre alors j'ai pris la résolution d'en faire la dépense⁴⁰. » Il a été convaincu de la nécessité de maîtriser cette technique lorsque « les marchandises anglaises, dont quelques dessins rayés dont on ne pouvait voir aucun rapport, imprimées au cylindre sont entrées en foule en France⁴¹. » La dette de l'indiennage français vis-à-vis de l'Angleterre sur le plan technique se retrouve à de nombreuses reprises dans les archives de la manufacture de Jouy, mais elle était incompatible avec la politique économique de l'Empire. L'historiographie a préféré retenir la célèbre phrase que Napoléon aurait prononcé lors de sa visite à Jouy : « Vous et moi, nous faisons une bonne guerre aux Anglais, vous par votre industrie, moi par mes armes. Mais c'est encore vous qui faite la meilleure⁴². »

³⁵ Joyce STOREY, *Impression textile*, Montréal, Saint-Martin et Centre de recherche et de design en impression textile de Montréal, 1993 (réed.), p. 53.

³⁶ Serge CHASSAGNE, *Oberkampf, un entrepreneur capitaliste au Siècle des Lumières*, Paris, Aubier, 1980, p. 74, note 13.

³⁷ Cette question a été largement étudiée et débattue par les historiens, voir Liliane HILAIRE-PEREZ, « Transferts technologiques, droit et territoire : le cas franco-anglais au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 44/4, octobre-décembre 1997, p. 547-589.

³⁸ S. CHASSAGNE, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 258, note 11.

³⁹ ANMT, 2003 059 1, dossier n° 3, « séjour d'Hendry ».

⁴⁰ ANMT, 2003 059 1, dossier n° 80, « 1803, réflexions et conseils d'Oberkampf sur les techniques d'impression, les couleurs, les matériaux utilisés ».

⁴¹ *Ibid.*

⁴² ANMT, 2003 059 1, « notice de Pierre Philippon, précepteur des enfants d'Oberkampf, s.d. ». Cette citation a été ensuite reprise dans de nombreux ouvrages tout au long du XIX^e siècle.

Si les archives de la manufacture relatent en détail l'espionnage industriel pratiqué en Angleterre pour y importer les dernières innovations⁴³, elles sont en revanche quasi muettes concernant l'appropriation de motifs imprimés dans les manufactures anglaises. Pourtant au début des années 1770, le fabricant rapporte de Londres dessins et plaques de cuivre gravées lorsque cette technique d'impression est introduite à Jouy⁴⁴. En effet, les manufactures anglaises ont été les premières à imprimer de grands dessins figuratifs, transposant l'esthétique des estampes dans le textile⁴⁵. Mais rapidement, les manufactures françaises se sont affranchies des modèles anglais pour proposer de grandes compositions de paysages ou d'arabesques. L'influence des impressions anglaises se trouve bien davantage dans les productions ordinaires de petits motifs pour le vêtement, sans que leur origine ne soit revendiquée. Oberkampf encourage ses successeurs à se tenir informés des fabrications étrangères, mais sans nommer « l'ennemi anglais » :

Il faut dans tous les temps chercher à 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 un plus haut point de perfection [...].

Il faut conserver avec soin les livres de dessins sous le rapport d'utilité pour voir les progrès ou la dégénération du goût. Il faut aussi continuer à conserver dans des livres des échantillons des meilleures manufactures étrangères, c'est le meilleur moyen d'éviter la perte⁴⁶.

L'influence des cotonnades anglaises sur la créativité de l'indiennage français, à partir de la fin du XVIII^e siècle, est pourtant visible en comparant des fabrications contemporaines. Parmi l'importante documentation qui nous est parvenue de la manufacture de Jouy, se trouvent deux recueils annotés :

Échantillons étrangers de toiles peintes recueillis par Oberkampf (fabrique de Jouy dans le courant du 18^e siècle de 1760 à 1800). Beaucoup de ces échantillons sont de véritables toiles peintes de l'Inde et de la Perse, recueillis sur les lieux par les agents de Mr Oberkampf. La collection d'échantillons anglais rapportés par l'abbé Morellet⁴⁷ se trouve confondue dans cette collection générale d'anciens échantillons. Cette collection provient des matériaux de la fabrique de Jouy vendue en mars

⁴³ Oberkampf envoie ses neveux à plusieurs reprises en mission d'espionnage en Angleterre et en Alsace, voir S. CHASSAGNE, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 218-219.

⁴⁴ ANMT, 2003 059 3, courrier du 5 novembre 1773 concernant « planches de cuivre fabriquées en Angleterre pour dessins enluminés ».

⁴⁵ A. GRIL-MARIOTTE, *Les toiles de Jouy...*, *op. cit.*, p. 53-62.

⁴⁶ ANMT, 2003 059 1, « Opinion d'Oberkampf fondateur des manufactures de Jouy et d'Essonne sur leur prospérité et leur conservation (1814) ».

⁴⁷ L'Abbé Morellet (1727-1819) est connu pour sa prise de position en faveur des toiles peintes durant la polémique à la fin de la prohibition, Oberkampf et sa famille ont entretenu des liens étroits avec cette personnalité.

1845. Ils ont été nettoyés et collés avec soin leur malpropreté et leur mauvais état l'ont exigé⁴⁸.

On distingue sans difficulté les échantillons provenant des Indes et ceux d'Angleterre qui peuvent être comparés aux toiles imprimées à Jouy dont on conserve de nombreux morceaux datés⁴⁹. Parmi les grands succès créés à la manufacture de Jouy, repris dans toutes les manufactures françaises jusqu'en Alsace, les « Bonnes herbes⁵⁰ » sont les motifs les plus connus pour le vêtement. Vers 1793, les dessinateurs ont imaginé des parterres de fleurs des champs sur un fond sombre : « C'était cependant tout simplement un mélange touffu d'herbages légèrement enluminés de petites fleurs des prés⁵¹. » La manufacture de Jouy va revendiquer la paternité de cette invention, d'autant plus que ses impressions sont copiées par des fabriques qui impriment les mêmes motifs. En Alsace, ses neveux Samuel et Gottlieb Widmer constatent : « Mr Heilmann, qui ne fait pas autre chose que des mouchoirs et des fonds bronze, c'est chez lui que sont imités presque tous nos dessins fonds riches⁵². » La comparaison d'échantillons de toiles anglaises conservés dans les recueils de la manufacture avec des impressions fabriquées à Jouy montre que les fonds bronze trouvent sans doute leur origine en Angleterre (fig. 2). Mais Oberkampf se garde bien de divulguer la source d'inspiration qui a débouché sur ces fonds bronze ou marron parsemés de fleurs. Pourtant au même moment, l'anglomanie faisait fureur dans l'art des jardins et les modes vestimentaires, et Oberkampf lui-même n'hésite pas à s'emparer de ce vocable pour séduire les consommateurs⁵³. Cependant ces motifs floraux relèvent de décors ordinaires pour le vêtement dont les couleurs et les formes se sont largement diffusées sans pour autant être identifiées comme relevant d'un genre anglais.

D'autres exemples s'avèrent une véritable copie, une bordure de style néoclassique imprimée à Jouy en plusieurs largeurs dans les années 1790 existe dans une version très légèrement différente parmi des échantillons anglais (fig. 3). D'autres motifs très ordinaires ont pu être empruntés aux manufactures britanniques, par exemple celui de la natte tressée imprimé pendant plusieurs décennies en différentes tailles pour l'ameublement, que l'on retrouve dans les échantillons anglais consultés par les dessinateurs de la manufacture.

⁴⁸ MAD, BAD en. 5306 (DD 82.1 et DD 82.2).

⁴⁹ Le musée de la toile de Jouy conserve plus de mille lettres de commandes avec leurs échantillons qui permettent de retracer l'évolution de la production ordinaire pour le vêtement entre 1790 et 1821.

⁵⁰ Ce terme apparaît en 1820 sous la plume d'Émile Oberkampf qui veut signifier par-là que ces motifs ont assuré la fortune de la manufacture.

⁵¹ Gottlieb WIDMER, *Mémorial de la Manufacture de Jouy*, 1859, manuscrit, collection privée, copie tapuscrite au musée de la toile de Jouy, p. 187.

⁵² ANMT, 2003 059 4, rapport du 19 juillet 1809.

⁵³ À plusieurs reprises, la manufacture fait référence à l'anglomanie avec des compositions figuratives vendues sous le nom de « chasse anglaise » et « ferme anglaise ».

Ces quelques échantillons provenant de la manufacture de Jouy et comparés à des toiles anglaises conservées au sein de cette manufacture révèlent comment les dessinateurs se sont appropriés des exemples anglais. Cependant, l'inverse a aussi existé comme le révèle cet extrait de correspondance d'un commerçant à Bruxelles qui prévient la manufacture : « Les Anglais ont copié quelques-uns de vos dessins ou en ont fait d'autres approchant, il faudra donc éviter de m'adresser les mêmes ou qui se ressemblent trop. Leurs toiles sont mauvaises & c'est ce qui nous sauve de la concurrence⁵⁴. »

Il s'agit d'un phénomène ignoré de l'historiographie des indiennes, mais qui s'explique par la situation de l'indiennage français à partir des années 1810, quand les manufactures subissent une forte concurrence des bas-coûts anglais. Oberkampf s'en plaint régulièrement et non sans une certaine mauvaise foi auprès de ses clients. Ce discours commercial est d'autant plus indispensable qu'il se présente comme un inventeur de motifs et un fabricant d'indiennes de qualité supérieure. Conscient du retard technologique de la France, il cherche à perfectionner les procédés anglais, tout en refusant d'abaisser les prix de revient au détriment de la qualité, une manière de se distinguer de l'indiennage outre-Manche⁵⁵. La beauté des impressions, la diversité des motifs et la qualité des toiles sont pour lui un moyen de se distinguer de la concurrence.

Le rapprochement entre les impressions anglaises et françaises pour le vêtement de la même période révèle surtout une circulation des motifs qui s'est faite dans le contexte industriel et commercial européen. En se tenant informé des créations anglaises, le fabricant peut à la fois s'en distinguer, notamment en termes de coloris et de qualité d'impression, et en même temps y trouver des idées pour ses dessinateurs. Son fils Émile Oberkampf qui lui succède après son décès en octobre 1815, met en œuvre un véritable espionnage industriel et artistique outre-Manche afin d'être informé très rapidement des nouveautés. Les autres indienneurs en France et en Europe ont certainement eu recours aux mêmes méthodes qui conduisent à propager plus rapidement les dernières modes. En 1818, Émile Oberkampf se met d'accord avec un industriel londonien pour procéder à :

Un échange mutuel de dessins & m'engage à vous en envoyer une égale quantité à celle que vous me ferez passer mais pour que ce mode soit avantageux pour tous il faudrait joindre aux dessins & échantillons de votre propre fabrication des échantillons de tous ce qui se fait tant à Londres qu'à Manchester et d'ailleurs je rassemblerais de mon côté des échantillons de tout ce qui paraîtrait de nouveau dans les manufactures d'Alsace, de Rouen & de Paris... Je ne trouve pas les dessins que vous m'avez envoyés d'un bien bon style & vous verrez que ceux-ci inclus

⁵⁴ Musée de la toile de Jouy, inv. 980.1033, lettre de commande d'A. Baert de Bruxelles du 3 février 1821.

⁵⁵ Stanley David CHAPMAN et Serge CHASSAGNE, *European Textile Printers in the Eighteenth Century. A study of Peel and Oberkampf*, Londres, Heinemann, 1981, p. 176.

sont bien plus jolis je vous recommande de ne composer vos envois que de choses les plus à la mode surtout nouvelles⁵⁶.

Par ce moyen, les fabricants anticipent l'apparition d'entreprises spécialisées dans la vente d'échantillons qui apparaîtront au milieu du XIX^e siècle afin d'alimenter le besoin de modèles pour créer de nouveaux motifs⁵⁷. Dans l'espace franco-anglais, la circulation des étoffes a donné lieu à des échanges à double-sens dans un contexte de concurrence, notamment sur les marchés étrangers (Belgique, Espagne et Italie). Leur circulation se fait de manière empirique et il est difficile de garantir leur grande nouveauté, l'enjeu étant d'être informé avant la concurrence des nouveaux dessins commercialisés. Mais cette circulation n'est pas connue des consommateurs, les fabricants pouvant difficilement revendiquer l'origine anglaise de ces dessins, tout en se plaignant d'être copiés à Londres et Manchester. L'indiennage français reste encore trop dépendant des innovations outre-Manche, notamment les impressions au cylindre de cuivre qui présentent de nouveaux genres de motifs, mais aussi l'usage de la vapeur, pour que les fabricants puissent le reconnaître. Le discours commercial a préféré mettre en avant l'inventivité des dessinateurs français qui ont contribué au renouvellement des modes décoratives.

En Europe, l'essor des toiles imprimées repose sur la circulation de formes provenant de pays lointains et proches. Les premières tentatives d'adaptation des techniques d'impression ont imité des indiennes ordinaires comme le montrent les échantillons des productions marseillaises, conservés pendant la prohibition⁵⁸ et il faut attendre les années 1770 pour que les manufactures diffusent des motifs caractéristiques des belles importations. Ce décalage entre l'appropriation des techniques d'impression et les motifs perçus comme indiens évoque la théorie de Gabriel Tarde :

Quand un ouvrage relève à la fois de l'industrie et de l'art, il faut donc s'attendre à ce que, semblable par ses caractères industriels à d'autres produits de provenance étrangère et indépendante, il en diffère par son côté esthétique⁵⁹.

⁵⁶ ANMT, 2003 096, p. 123, courrier adressé à Mather & Cie à Londres, le 3 décembre 1818.

⁵⁷ Thierry MAILLET, « Les échantillons, un vecteur d'innovation dans l'industrie textile en France au XIX^e siècle », dans Jean-François ECK et Pierre TILLY, (dir.), *Innovations et transferts de technologie en Europe du Nord-Ouest aux XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles/Berne, Peter Lang (coll. « Euroclio », vol. 60), 2011.

⁵⁸ *Manuscrit du duc de Richelieu, 1736-1740*, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes, LH 45, vol. 1, fol^o 28 et 29. Ce recueil rassemble des échantillons de toutes les manufactures du royaume, une enquête pour connaître l'ensemble de la production textile française, depuis les draps de laine jusqu'aux soieries brochées. Deux pages sont consacrées aux indiennes marseillaises au début du XVIII^e siècle en pleine prohibition à laquelle Marseille échappe grâce à son port-franc.

⁵⁹ Gabriel TARDE, *Les lois de l'imitation*, Paris, Seuil, 2001 (rééd.), p. 115.

Dans le textile, la perception des modèles étrangers repose sur l'apparition de formes étrangères, empruntés aux étoffes importées et aux recueils d'ornements car la diffusion de ces décors exotiques est une affaire de mode à laquelle les ornemanistes ont contribué⁶⁰. L'attrait pour l'étranger se joue autour du concept « d'étrangeté » dans la tradition initiée par la rocaïlle dont les chinoïseries constituent les premiers décors. Or ces motifs sont repris à des recueils de gravures qui voyagent en Europe comme ceux du peintre Jean Pillement, ce qui explique que des toiles imprimées en France et en Angleterre présentent des motifs identiques⁶¹. Un phénomène d'appropriation qui relève d'une proximité tant géographique que culturelle.

Lorsque les indienneurs s'emparent de motifs issus des véritables indiennes, l'attrait pour ces étoffes, qui perdure en France après la fin de la prohibition, justifie la revendication d'une filiation artistique, mais aussi technique. Imprimer à « la façon des Indiens⁶² », c'est maîtriser des procédés pour lesquels il a fallu adapter drogues et matières premières. À l'inverse, « la façon anglaise ne diffère en rien d'exécution de la nôtre⁶³ » ; dans ces conditions, en Suisse, comme en France, il est préférable de se positionner comme un créateur de nouveautés, plutôt qu'un imitateur de motifs anglais. Les modèles étrangers, revendiqués ou non par les fabricants, pose la question de l'originalité dans le contexte d'une production industrielle où la question du goût et des modes prévaut. Ce processus est d'autant plus indispensable pour les dessins ordinaires qu'ils sont renouvelés tous les ans pour satisfaire les demandes des commerçants en nouveautés.

Ces quelques exemples illustrent le phénomène de circulation des motifs sans pour autant que l'origine des modèles soit toujours clairement identifiée. L'influence des modèles indiens est connue, tandis que le rôle des créations britanniques reste peu envisagé car il relève de sources communes⁶⁴. Les références indiennes et anglaises ne relèvent pas de la même identification pour les consommateurs : les motifs indiens, même influencés par l'Occident, restent identifiables, alors que ceux anglo-saxons pour le vêtement sont trop ordinaires pour être associés à une mode anglaise. Une comparaison systématique des indiennes anglaises et françaises entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle permettrait de mieux cerner la circulation des motifs de part et d'autre de la Manche dans l'industrie textile. Mais pour les fabricants, la référence à

⁶⁰ Michaël DECROSSAS et Lucie FLEJOU (dir.), *Ornements : XV^e-XIX^e siècles : chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, Paris, Mare & Martin, 2014.

⁶¹ Jean PILLEMENT, *A New Book of Chinese Ornaments*, Londres, R. Sayer, 1755 ; *Idem, Œuvres complètes*, vol. 2, 1^{ère} suite de divers sujets de figures, paysage et ornements chinois et français, Paris, s.d.

⁶² J. RYHINER, *Traité sur la fabrication...*, *op. cit.*, p. 8.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Les publications sur la création dans l'industrie textile anglaise sont rares, voir Stafford CLIFF, *The English Archive of Design and Decoration*, London, Thames & Hudson, 1998.

l'étranger n'a d'intérêt que s'il est associé à l'engouement pour des objets lointains.

La notion de modèles dans le textile est indissociable de l'art du dessin : Oberkampf commence son testament industriel en indiquant : « Le dessin est l'objet le plus essentiel pour faciliter la vente⁶⁵ ». Pour les manufacturiers, la création de motifs est synonyme de nouveautés et non de copie :

Le dessinateur doit du reste travailler sans cesse à acquérir de la facilité dans l'invention, rien ne procure si aisément cette facilité que l'occasion de voir beaucoup de divers dessins et de les étudier [...]. Les dessins pour ordinaire demandent un homme riche en invention, puisqu'on change de dessin journallement⁶⁶.

En art, le modèle repose sur l'imitation, or dans l'industrie textile, elle est davantage soumise à une hybridation. Les réflexions des industriels évoquent l'idée d'invention et de nouveauté, sans préciser qu'inventer de nouveaux motifs revient à s'emparer de modèles qui circulent entre les nations, faisant du textile un objet par définition interculturel.

⁶⁵ ANMT, 2003 059 1, « Opinion d'Oberkampf fondateur des manufactures de Jouy et d'Essonnes sur leur prospérité et leur conservation (1814) ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.



Fig. 1. Toile pour ameublement, manufacture de Jouy, vers 1777, impression à la planche de bois. © Musée de la Toile de Jouy, inv. 2014.4.1.



Fig. 2. Échantillons de toiles anglaises, album de la manufacture de Jouy, Musée des Arts Décoratifs, Paris, en. 5306, cote DD82, volume 2, p. 1 et 21.
© Aziza Gril-Mariotte.



Fig. 3. Échantillons de toiles anglaises, album de la manufacture de Jouy, Musée des Arts Décoratifs, Paris, en. 5306, cote DD82, volume 2, p. 6.

© Aziza Gril-Mariotte.