

## Des fleurs d'indiennes aux roses de Lyon, la production des manufactures provençales et la peinture de fleurs enseignée dans les académies

*From chintz flowers to Lyon roses: The production of the Provence factories and  
the painting of flowers taught in the academies*

**Aziza Gril-Mariotte**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/5405>

DOI : 10.4000/rives.5405

ISSN : 2119-4696

### Éditeur

TELEMME - UMR 6570

### Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2018

Pagination : 111-128

ISSN : 2103-4001

### Référence électronique

Aziza Gril-Mariotte, « Des fleurs d'indiennes aux roses de Lyon, la production des manufactures provençales et la peinture de fleurs enseignée dans les académies », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 56 | 2018, mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rives/5405> ; DOI : 10.4000/rives.5405

---

# Des fleurs d'indiennes aux roses de Lyon, la production des manufactures provençales et la peinture de fleurs enseignée dans les académies

Aziza Gril-Mariotte  
Université de Haute-Alsace

---

Résumé : Les indiennes évoquent des toiles de coton imprimées de motifs orientaux. Les échantillons conservés dans le Manuscrit de Richelieu montrent que les fabriques de toiles peintes marseillaises ont repris ce vocabulaire, entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pendant la prohibition (1686-1759). La levée de la prohibition entraîne la délocalisation des manufactures dans le reste de la Provence, la plus célèbre est la manufacture d'Orange qui aurait employé des artistes formés dans les académies. Les rares étoffes conservées posent la question de leur rôle dans la création de motifs et le renouvellement artistique des toiles peintes. L'ouverture de l'Académie de peinture à Marseille en 1752 et de l'école de dessin à Lyon en 1756, a-t-elle contribué à l'évolution stylistique des motifs ? À partir des sources, quelques étoffes conservées de la manufacture d'Orange comparées aux échantillons marseillais, nous donnerons plusieurs éléments de réponse.

---

Abstract: Chintz recall cotton canvas printed of oriental patterns. The samples preserved in the Manuscrit de Richelieu show that the painted canvas factories of Marseille took over this vocabulary, between the end of 18<sup>th</sup> century and half of 19<sup>th</sup> century, while those articles were prohibited from 1686 to 1759. But the end of this prohibition leads to the relocation of the factories in the other parts of the Provence. The most famous of these was the manufacture of Orange, which employed artists trained in academies. The rare fabrics preserved raise the question of their importance in the creation of patterns and the artistic renewal of painted canvas. Did the opening of the painting academy in Marseille in 1752 and the drawing school at Lyon in 1756 contribute to the stylistic evolution of patterns? Studying the fabrics preserved in the factory from Orange, compared to the Marseille's samples, we will give some elements of answer.

Mots clés : toiles peintes, indiennes, artiste, manufactures, motifs.

Keywords: printed textile, chintz, designer, manufactories, patterns.

Les historiens ont depuis longtemps montré le rôle des échanges commerciaux avec le Levant dans l'implantation des fabriques de toiles peintes à Marseille qui ont imité les indiennes d'importation<sup>1</sup>. Entre le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle, cette production connaît une évolution importante des espaces de fabrication, les ateliers des maîtres-cartiers laissant place à de véritables manufactures<sup>2</sup> ; tandis que les étoffes voient leur qualité et leurs motifs se développer. En 1686, l'importation et la fabrication des indiennes ont été prohibées dans le royaume de France, mais en 1703, la ville de Marseille obtient l'autorisation d'importer et de fabriquer des indiennes, à condition que les toiles soient réservées à l'exportation. Le port, lieu d'importation des matières premières indispensables à leur fabrication, à commencer par les toiles brutes, devient un centre de production, alimentant en partie leur contrebande en Provence et dans le reste du royaume<sup>3</sup>. À Marseille, les conditions économiques et commerciales sont réunies pour permettre aux indienneurs de développer cette industrie, grâce à un transfert technologique depuis l'Orient avec l'arrivée d'indienneurs arméniens<sup>4</sup>. Les échantillons textiles, conservés dans le *Manuscrit de Richelieu*<sup>5</sup>, montrent le niveau des fabriques de toiles peintes marseillaises entre la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, en pleine prohibition (1686-1759)<sup>6</sup>. D'un point de vue technique et artistique, la plupart de ces échantillons attestent d'une filiation avec les importations du Levant et des Indes. Ces étoffes donnent un aperçu de l'impact des innovations techniques, notamment l'impression à la planche laitonée qui permet d'obtenir de fins contours ou la cuve à froid pour la teinture du bleu indigo, employée à la manufacture de Jean-Rodolphe Wetter dans la

---

1 Katsumi Fukasawa, *Toilerie et commerce du Levant d'Alep à Marseille*, Paris, 1987, p. 159 ; Olivier Raveux, « "À la façon du Levant et de Perse" : Marseille et la naissance de l'indiennage européen (1648-1689) », *Rives méditerranéennes*, n°29, 2008, p. 37-51.

2 Hyacinthe Chobaut, « L'industrie des indiennes à Marseille avant 1680 », *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, t. XVI, 1939, p. 81-95.

3 Victor-Louis Bourilly, « La contrebande des toiles peintes en Provence au xviii<sup>e</sup> siècle », *Annales de midi*, T. XXVI, 1914, p. 52-75.

4 Olivier Raveux, « Espaces et technologies dans la France méridionale d'Ancien Régime : l'exemple de l'indiennage marseillais (1648-1793) », *L'industrie textile sous l'Ancien Régime, Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 116, n°246, 2004, p. 155-170.

5 *Manuscrit du duc de Richelieu, 1736-1740*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Cote LH45, vol.1, fol° n°28 et 29. Ce document 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.

6 Olivier Raveux, « Espaces et technologies dans la France méridionale d'Ancien Régime : l'exemple de l'indiennage marseillais (1648-1793) », *L'industrie textile sous l'Ancien Régime, Annales du Midi revue de la France méridionale*, tome 116, n° 246, avril-juin 2004, p. 155-170.

vallée de l'Huveaune. Ces conditions exceptionnelles profitent peu de temps à l'indiennage marseillais car la levée de la prohibition entraîne la fermeture ou la délocalisation des manufactures<sup>7</sup>. Dès 1757, alors que la teinture à la réserve est autorisée dans le royaume<sup>8</sup>, Wetter installe une nouvelle manufacture à Orange<sup>9</sup>. D'après Delormois, coloriste et auteur d'un traité technique, il aurait employé des artistes formés dans les académies<sup>10</sup>. Les rares pièces textiles pouvant être attribuées à cette manufacture posent la question du rôle des académies dans la création de motifs pour des produits manufacturés et le renouvellement artistique que ces étoffes connaissent après la levée de la prohibition<sup>11</sup>. L'Académie de peinture de Marseille et l'École de dessin à Lyon ont-elles contribué à l'évolution stylistique des motifs<sup>12</sup>? La comparaison entre les échantillons marseillais du *Manuscrit de Richelieu* et les toiles de la manufacture d'Orange, complétées par des impressions contemporaines en France et en Suisse, permet de s'interroger sur le rôle des académies dans la formation des dessinateurs et apportent un éclairage nouveau sur les modèles artistiques employés au moment où l'industrie de l'indiennage se développe en France.

---

7 Olivier Raveux, « Les débuts de l'indiennage dans les pays d'Aix (1758-1770) », *Industries en Provence*, n° 7, Mémoire, Industrie, Provence (MIP), Marseille, 2001, p. 3-11.

8 Cette technique consiste à réserver sur la toile des dessins en appliquant de la cire au pinceau métallique ou avec des moules laitonnés, puis à la passer dans un bain de teinture à basse température. Concernant la législation sur cette technique qui ouvre la voie à la fin de la prohibition voir Serge Chassagne, *La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-Les-Angers, étude d'une entreprise et d'une industrie au 18<sup>ème</sup> siècle*, Paris, 1971, p. 64-66.

9 A.N. F/12/1405 a, registre manufacture d'Orange et A.D. 38, II C 96/3, le rapport de 1762 fait état de 2 dessinateurs pour 10 graveurs, celui de 1764, de 4 dessinateurs pour 14 graveurs.

10 Delormois, *L'Art de faire l'indienne à l'instar de l'Angleterre, et de composer toutes les couleurs, bon teint, propres à l'indienne*, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1770.

11 La contribution des artistes de l'Académie de Marseille aux fabriques de faïence est étudiée par Émilie Roffidal, « L'union des arts et du commerce », *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, cat. exp., Marseille, Musées de Marseille, Paris, Somogy Editions d'art, 2016, p. 193-209.

12 Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 115-116 ; Marie-Félicie Pérez, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon. 1751-1780 », *Soufflot et l'architecture des Lumières, Cahiers de la recherche en architecture*, n° 6, 7 octobre 1980, p. 109-113.

## LA FORMATION DES DESSINATEURS EN INDIENNES

En 1759, lorsque la prohibition des indiennes est levée en France, des fabriques ouvrent un peu partout dans le royaume<sup>13</sup>. Mais les fabricants se trouvent confrontés au manque de main d'œuvre spécialisée. Les imprimeurs et les coloristes sont des métiers indispensables au fonctionnement des manufactures or cette main d'œuvre qualifiée fait défaut, notamment au début de l'indiennage. Dans les années 1770, l'embauche de Jean-Henri Riegé comme coloriste à la manufacture de Wesserling avec un traitement de 12 000 livres, contre 1 000 livres pour un imprimeur, montre l'importance de cet ouvrier spécialisé pour la fabrication des indiennes<sup>14</sup>. Le dessinateur est utile, mais les manufacturiers peuvent aussi se contenter d'un graveur copiant des motifs de toiles étrangères. Dans ces ateliers d'impression, le dessinateur y apparaît de manière occasionnelle, comme à Angers dans les années 1760<sup>15</sup>. Cet emploi représentant un coût important, les graveurs le remplacent ou bien le secondent en reprenant des dessins pour en produire d'autres légèrement différents ou en copiant des échantillons<sup>16</sup>. Cette situation est d'autant plus répandue dans l'indiennage que la formation des dessinateurs est souvent liée à celle de la gravure. L'apprentissage dans l'atelier des graveurs permet au fabricant de déceler les capacités particulières d'un apprenti et de le former pour qu'il devienne ensuite un « bon dessinateur »<sup>17</sup>. Christophe-Philippe Oberkampf débute ainsi son apprentissage par la gravure et le dessin dans la manufacture d'indiennes de Ryhiner à Bâle, à l'âge de dix ans<sup>18</sup>. Lorsqu'il fonde sa propre fabrique à Jouy-en-Josas, ses compétences lui permettent d'assurer la création des dessins durant les premières années de la manufacture.

---

13 Voir Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons : France 1760-1840*, Paris, ed. de l'EHESS, 1991, chapitre 2 « L'indiennage une industrie novatrice », p. 75-175.

14 Serge Chassagne, *Oberkampf, un capitaliste au siècle des Lumières*, Paris, ed. Aubier, 1980, p. 258, note 10.

15 Serge Chassagne, « Les manufactures d'indiennes du Val de Loire (1752-1830) », *Recherches et créations, la Revue des Pays de la Loire*, 95, XLVI, 3<sup>ème</sup> trim, p. 12-23.

16 Aziza Gril-Mariotte, « Copier ou inventer ? Les pratiques des dessinateurs et des fabricants dans l'impression textile (xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles) », *Copie et imitation, source de création dans la production textile du Moyen Age à nos jours*, Florence Charpigny, Aziza Gril-Mariotte et Maria-Anne Privat-Savigny (dir.), Lyon, EMCC, 2010, p. 38-47.

17 Jean Ryhiner, « Traité sur la fabrication et le commerce des toiles peintes commencé en 1766 et fini l'année... », p. 34, manuscrit conservé à la bibliothèque du musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse, publié en partie par Daniel Dollfus-Ausset, *Matériaux pour la coloration des étoffes*, tome II, p. 1-147. Jean Ryhiner (1728-1790) est le fils de Samuel (1696-1757) et le petit-fils d'Emmanuel Ryhiner qui tient à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle un commerce de toiles peintes en provenance des Indes et de Hollande pour le marché suisse, il apprend l'indiennage en Hollande et fonde une des premières fabriques à Bâle.

18 Chassagne, *Oberkampf...*, 1980, *op. cit.*, p. 26.

Après la levée de la prohibition, les principales sources de motifs pour les dessinateurs sont des imprimés anglais et des décors de soieries françaises transposés pour l'impression sur toile à la planche de bois. Aussi pour les fabricants, un dessinateur est d'abord un copiste talentueux qui, à défaut de maîtriser les techniques de fabrication, en connaît les contraintes : « quelque bien fait d'un dessin soit sur papier, il faut qu'il soit composé de façon que l'on puisse se promettre de le voir exécuter de même sur la toile ; ainsi le dessinateur doit s'entendre aussi en gravure et même la composition des couleurs, pour qu'il ne dessine et n'enlumine aucun dessin que d'une manière exécutable en gravure et en impression<sup>19</sup> ». Les dessinateurs doivent prendre en compte la transposition des motifs sur la toile par l'intermédiaire de la gravure en connaissant les petits « trucs » efficaces : « une feuille dans laquelle on ne met qu'une hachure sera plus nette que si l'on en met trois, ainsi de suite. Il y a toujours à gagner à la simplification lorsqu'elle n'excède pas les proportions par ce moyen on fait de l'ouvrage plus net et il en a d'autant plus de mérite<sup>20</sup> ».

L'organisation industrielle implique que les ouvriers ne soient pas limités à une seule tâche, ils doivent être polyvalents pour répondre aux besoins fluctuants de la fabrication. La liste des dessinateurs et des graveurs ayant travaillé pour la manufacture Haussmann près de Colmar, établie entre 1775-1805, atteste des liens étroits entre les deux métiers<sup>21</sup>. Plusieurs cas de figure illustrent l'organisation sociale de la créativité au sein des manufactures : certains sont nommés artiste-dessinateur, d'autres sont à la fois dessinateur et graveur en taille-douce. En revanche dans cette manufacture, les graveurs sur bois ne sont pas répertoriés comme ayant aussi exercé le dessin, même si on constate que bien souvent leurs enfants deviennent dessinateurs<sup>22</sup>.

En 1764, la manufacture de Wetter à Orange emploie 436 ouvriers dont 4 dessinateurs et 14 graveurs<sup>23</sup>. Le travail des graveurs expérimentés explique le déséquilibre numérique entre les ouvriers désignés comme dessinateurs et les graveurs. À la fin du siècle, la manufacture de Favre Petitpierre à Nantes emploie

---

19 Ryhiner, « *Traité...* », *op. cit.*, p. 37.

20 Archives nationales du Monde du Travail, (ANMT), fonds Oberkampf (ancien 41AQ), 2003 059 1, « Actes de société, papiers personnels d'Oberkampf 1763-1811 », dossier n°83 : « Opinion d'Oberkampf fondateur des Manufactures de Jouy et d'Essonne sur leur prospérité et leur conservation ».

21 Jean-Marie Schmitt, « Les artistes à la fabrique, graveurs et dessinateurs au service des établissements Haussmann du Logelbach à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, vol. XXIX, 1980-1981, p. 103-126.

22 *Ibidem*. La liste établie par Jean-Marie Schmitt rassemble des informations trouvées dans les actes notariés (AM de Colmar et AD 68).

23 A. N., F/12/1405 a, « Registre de la manufacture d'Orange », A.D. 38, II C 96/3. Le rapport de 1762 fait état de 2 dessinateurs pour 10 graveurs, celui de 1764, de 4 dessinateurs pour 14 graveurs.

3 dessinateurs parmi 200 ouvriers<sup>24</sup>. À Rouen, l'étude des ouvriers en indienne montre que le nombre des graveurs est huit fois plus élevé que celui des dessinateurs<sup>25</sup>. L'implication des graveurs dans la création des motifs est dénoncée par Delormois qui y voit une des raisons des difficultés de l'indiennage une décennie après la levée de la prohibition : « Comme dans presque toutes les manufactures d'indiennes, tant en France que chez l'étranger, on trouve rarement de bons dessinateurs [...] dans presque toutes les autres, on n'a jamais connu d'autres dessinateurs que des graveurs, qui, à force de calquer des desseins sur le bois pour graver, se sont insensiblement cru dessinateurs, & se sont fait passer pour tels<sup>26</sup> ».

## ACADÉMIES ET ÉCOLES DE DESSIN

Dans ces conditions où la production industrielle implique une forte hiérarchie et un apprentissage au sein de la manufacture, l'indiennage semble peu favorable à l'emploi de dessinateurs et artistes issus des académies et des écoles de dessin. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, après la levée de la prohibition, l'évolution stylistique de l'indiennage laisse pourtant envisager d'autres collaborations que celles décrites par les traités techniques.

« Depuis que l'indienne est tolérée en France, il s'y est élevé plusieurs fabriques de cette étoffe ; mais comme sur près de cent manufactures il y en a quatre-vingt qui n'ont pas su subsister, on est convaincu que c'est en partie le nombre des pièces manquées & les mauvais desseins qui en ont été la principale cause. La plupart des entrepreneurs n'ayant aucune connaissance dans la fabrication d'indienne [...]. Quant aux desseins, on n'en a jamais vu sortir des manufactures de France que très peu de raisonnés, si ce n'est de celle d'Orange, qui avait un dessinateur de Lyon ; outre cela, les associés achetaient & faisaient faire des desseins par des artistes à Paris & ailleurs, & ils copiaient les échantillons des Anglais d'assez près<sup>27</sup>. »

Déjà, durant sa période marseillaise, Jean Wetter aurait fait appel à des artistes de l'Académie de Marseille. Dans sa manufacture, installée sur les bords de l'Huveaune dans le quartier Saint-Marcel, il emploie 700 ouvriers qui travaillent

---

24 Isabelle Margerand, « La manufacture Petitpierre, fabrique de toiles imprimées à Nantes (1770-1847) », mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art sous la direction d'A. Mérot, Université Paris IV-Sorbonne, 2000-2001, p. 55.

25 Serge Chassagne, « Rouen, centre de création industrielle : les dessinateurs et graveurs en indiennes (1760-1880) », *L'art en Normandie, actes du XXVI<sup>e</sup> Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie*, 25-29 octobre 1991, Caen, Conseil général du Calvados, Archives départementales, 1992, vol. 2, p. 95-103.

26 Delormois, *L'Art de faire l'indienne...*, 1770, *op. cit.*, p. 1-3.

27 Delormois, *L'Art de faire l'indienne...*, 1770, *op. cit.*, p. 1-3.

avec 36 tables à imprimer<sup>28</sup>. L'importance de cette fabrique dont il ne reste pas de vestiges textiles, explique l'idée répandue selon laquelle le fabricant aurait fait appel à des dessinateurs parmi les membres de l'Académie marseillaise<sup>29</sup>. Mais l'entreprise dépose le bilan le 22 septembre 1755 alors que l'Académie ne fonctionne que depuis trois ans<sup>30</sup>. Les débuts de l'école marseillaise montrent que les enseignements – cours de dessin, architecture et perspective, anatomie – ont pour ambition de former des artistes, même si les cours de géométrie et de mécanique, comme ceux d'architecture navale répondent à des besoins spécifiques<sup>31</sup>. Il paraît donc peu probable que les dessinateurs en indiennes aient pu en profiter, même si le recours au service d'un artiste, professeur ou élève de l'Académie, n'est pas totalement exclu, rien ne permet de l'affirmer. D'autant que l'absence de sources textiles pour la période marseillaise de l'entreprise de Wetter empêche de connaître le niveau artistique de sa fabrication.

En 1758, lorsque Jean Wetter installe à Orange une nouvelle manufacture, elle apparaît relativement modeste, comparée à son installation marseillaise<sup>32</sup>. Mais rapidement, la production augmente fortement, il emploie jusqu'à une centaine d'ouvriers entre 1761 et 1764. Les impressions sont de belle qualité, suffisamment pour que sa réputation se propage hors de la Provence, même si l'entreprise n'obtient pas le titre de manufacture royale<sup>33</sup>. Le niveau artistique et technique n'empêche pas l'affaire de périlcliter dix ans plus tard, l'endettement important et l'éloignement des grands centres commerciaux sont les principales raisons de cet échec<sup>34</sup>. À croire Delormois, la manufacture d'Orange, en recourant au service d'un dessinateur de Lyon, aurait atteint un niveau artistique la distinguant de ses concurrents. Lyon possède de nombreux artistes car la Grande fabrique fait appel à des ateliers de dessinateurs spécialisés pour la soierie<sup>35</sup>. À l'initiative de

28 Joseph Billioud, « Quelques industries textiles à Marseille sous l'Ancien Régime », *Marseille*, n° 48, 1962, p. 21-27 ; Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons : France 1760-1840*, Paris, ed. de l'EHESS, 1991, p. 76.

29 Marie-Josée Beaumelle, Gérard et Vincent Guerre, Paula Jaquenoud, *Les arts décoratifs en Provence, du XVII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, chapitre 2 « Les étoffes », Aix-en-Provence, Edisud, p. 91.

30 Billioud, « Quelques industries... », 1962, *op. cit.*, p. 21-27.

31 Gérard Fabre, « De l'école académique de dessin à l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille, 1753-1793 », *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, Luc Georget (dir.), cat. exp. Marseille, Musées de Marseille, Paris, Somogy, Editions d'art, 2016, p. 86-139.

32 Aziza Gril-Mariotte, « Jean-Rodolphe Wetter, un Suisse fabricant d'indienne en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle », mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Pascal Julien, université Aix-Marseille, 2000, p. 47-48.

33 Chassagne, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 79-80.

34 *Ibidem*, p. 124-125.

35 Anne-Marie Wiederkehr, « Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie : témoignage de Nicolas Joubert de L'Hiberderie, dessinateur à Lyon au XVIII<sup>e</sup> »

l'abbé Lacroix et avec le soutien du prévôt des marchands, une Académie s'est ouverte en 1757, dès cette première initiative, deux visions s'affrontent entre les tenants d'une formation essentiellement tournée autour de la fleur, directement applicable à l'industrie de la soie, et les défenseurs du modèle académique pour former des artistes<sup>36</sup>.

« Une Académie publique pour la figure, où vont apprendre à dessiner gratis tous les jeunes dessinateurs, & d'où sortent chaque jour des sujets excellents pour la Fabrique. Après l'étude de la figure, vient celle de la fleur, plus agréable, plus récréative, & qui peut être un délassement de la première... je dis même qu'un cours de botanique serait aussi nécessaire à un dessinateur fleuriste, qu'un cours d'anatomie pour un peintre<sup>37</sup>».

Cette première initiative, privée et payante, laisse place en 1766 à l'École gratuite de dessin sur le modèle de celle de Paris<sup>38</sup>. Son initiateur, Jean-Jacques Bachelier insistait sur les relations entre art, industrie et commerce, faisant de la formation artistique des ouvriers le principal moyen de développement économique : « Faites ouvrir à la jeunesse des écoles, afin d'encourager les études propres à perfectionner les arts, à former d'excellents ouvriers en tous genres. Quelle ressource pour faire fleurir notre commerce, & attirer chez nous l'argent des étrangers ! L'industrie nous enrichit, & son produit est préférable pour nous aux mines du Potose. Le commerce a tant d'influence sur les états, qu'il est devenu la base de la politique de l'Europe<sup>39</sup>. » L'objectif de Bachelier est de proposer un véritable enseignement aux ouvriers pour les arts décoratifs<sup>40</sup>. La question du « bon dessinateur » est au centre des préoccupations qui accompagnent ce mouvement en faveur de la formation artistique de dessinateurs pour les arts industriels. La multiplication des écoles de dessin répond à un idéal où les conditions économiques et commerciales s'allient à une volonté de renouveler la création artistique. À l'Académie de

---

siècle », thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de D. Ternois, Lyon II, 1981, p. 152.

36 Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

37 Antoine-Nicolas Joubert de l'Hiberderie, *Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris, Sébastien Jorry, 1765, p. 17.

38 Reed Benhamou, « L'éducation artistique en province : modèles parisiens », *Le progrès des arts réunis, 1763-1815. Mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, Actes du colloque, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, Daniel Rabreau, Bruno Tollon (dir.), Talence CERCAM, ed. William Blanke & Co, 1982, p. 91-100 ; Lahalle, *Les Écoles de dessin...*, 2006, *op. cit.*, p. 39.

39 *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques, prononcé par J.-J. Bachelier à l'ouverture de l'École gratuite de dessin, le 10 septembre 1766*, Paris, Imprimerie royale, 1766, p. 14.

40 Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Remy-en-l'Eau, éd. Monelle Hayot, 2004, p. 43-48.

Marseille, les mêmes arguments sont mis en avant pour obtenir des financements, notamment dans le mémoire de 1755 adressé au contrôleur général des Finances, Jean Moreau de Séchelles<sup>41</sup>.

Ces initiatives, privées ou municipales la plupart du temps, sont fortement encouragées et soutenues par les élites qui participent à la politique en faveur du renouvellement de la création artistique initiée par le marquis de Marigny au milieu du siècle et poursuivie par son successeur en 1774, le comte d'Angiviller. L'essor considérable des arts décoratifs explique le besoin d'enseigner le dessin aux artisans et aux apprentis, mais la réalité montre que les premières écoles, refondées en académies de peinture, de sculpture et de dessin, ont surtout eu pour vocation de former des artistes<sup>42</sup>. En 1766, lorsque la ville de Lyon ouvre « l'École gratuite de dessin pour le progrès des arts et celui des manufactures<sup>43</sup> », cette appellation reflète les débats entre les défenseurs des arts qui prônent une formation artistique généraliste et les fabricants lyonnais qui veulent un enseignement du dessin essentiellement consacré à la représentation des fleurs pour répondre au besoin des soyeux<sup>44</sup>. L'école n'est pas réservée aux dessinateurs pour le textile. Sur le modèle préconisé par Bachelier tout le monde y est admis à partir de huit ans<sup>45</sup>. Une formation générale est dispensée – géométrie, architecture, figures et animaux, fleurs et ornements – contribuant à l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes, dont certains travailleront pour l'industrie textile. Les sources ne permettent pas de savoir si le dessinateur de la manufacture d'Orange a profité de cette école, mais les toiles peintes des manufactures françaises dans les années 1760-1770 montrent que Lyon et la soierie française a exercé une influence importante dans l'élaboration d'un nouveau vocabulaire décoratif dont les motifs se distinguent de l'esthétique des véritables indiennes.

---

41 Bibliothèque municipale de Marseille, brouillon du *Mémoire de l'École académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie envoyé à Mgr le contrôleur général le 5 mai 1755*, cité par Émilie Roffidal, « L'union des arts et du commerce », *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, catalogue de l'exposition au musée des Beaux-Arts de Marseille, 17 juin – 16 octobre 2016, Paris, Somogy, 2016, p. 193-209.

42 Leben, *L'école royale...*, 2004, *op. cit.*, p. 17.

43 Lahalle, *Les Écoles de dessin...*, 2006, *op. cit.*, p. 39.

44 *Ibidem*, p. 286.

45 Leben, *L'école royale...*, 2004, *op. cit.*, p. 44.

## LE MODÈLE ACADÉMIQUE TRANSPOSÉ AUX INDIENNES, LA ROSE VS LA FLORE EXOTIQUE

Les précieux documents textiles du *Manuscrit du duc de Richelieu* permettent de connaître le niveau technique des manufactures marseillaises qui contrefont les toiles du Levant, ou *chafarcanis* (Ill. 1). Sous un échantillon imitant ce type d'impression, la légende « Indienne St Joseph ou Chiffracanni d'Alep » illustre les liens qui unissent les fabriques marseillaises avec la production levantine<sup>46</sup>. Mais d'autres échantillons révèlent la variété des motifs et des couleurs, sans pour autant proposer d'autres modèles que ceux des indiennes d'importation. Le vocabulaire floral stylisé est le même que celui des premières toiles qui ont débarquées depuis les Indes et le Levant un siècle auparavant. Le témoignage de l'artiste marseillais Jacques Gautier d'Agoty correspond à ces échantillons dont les fleurs évoquent l'esthétique des indiennes : « J'ai vu peindre les indiennes du Levant & celles de Marseille. 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 dessins 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<sup>47</sup>. » D'après lui, les indienneurs marseillais ont encore des progrès à faire concernant la solidité des couleurs au lavage, la maîtrise des techniques d'impression étant l'enjeu des fabricants au moment où la prohibition est levée. Certains échantillons (ill. 2) démontrent l'usage de planches avec des contours laitonnés et des picots, d'autres la cuve d'indigo à froid avec des motifs en réserve ou encore du bleu pinceauté, c'est-à-dire rajouté au pinceau sur le jaune de gaude pour obtenir du vert. Tous ces échantillons révèlent des influences orientales en proposant aux consommateurs des œillets, des arabesques et des motifs fleuris disposés en fin ramages comme dans les toiles importées des Indes.

Leur comparaison avec une toile imprimée à la manufacture de Wetter à Orange en 1766 permet de constater un profond renouvellement esthétique (ill. 3). Les fleurs exotiques, les couleurs du bleu indigo et du rouge garance qui se détachent sur le blanc brut de la toile, caractéristiques des indiennes, ont laissé place à des montants de roses traités au naturel sur un fond rose. L'usage du vert pour imprimer les fines tiges atteste d'une grande maîtrise de la technique du pinceautage, la couleur étant obtenu par l'indigo appliqué à la main, sans qu'aucun

---

46 Colette Establet et Jean-Paul Pascual, *Des tissus et des hommes. Damas vers 1700*, Damas, Institut Français du Proche-Orient, 2005, p. 201 ; Colette Establet, *Répertoire des tissus indiens importés en France entre 1687 et 1769*, Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence, IREMAM, 2017. <http://books.openedition.org/iremam/3841>.

47 Jacques Gautier d'Agoty (1717-1785), *Observations sur l'Histoire Naturelle, sur la physique et sur la peinture*, 2 tomes, Paris, ed. Delaguette, 1752, Tome I, <sup>ème</sup> partie, p. 126.

débordement ne le laisse deviner. Le délicat dessin des roses blanches bordées de rouge, les formes des feuilles et le dégradé des ombres, ainsi que les épines sur les tiges revendiquent une recherche poussée de naturalisme. La présence d'un chef de pièce, élément indispensable pour connaître sa provenance, prouve que l'étoffe a été fabriquée et commercialisée. Cet exemple vient conforter l'affirmation de Delormois concernant le niveau artistique atteint par la manufacture de Wetter à Orange. Une autre composition reprend le principe des bordures des palempores, mais les fleurs exotiques ont été remplacées par des rinceaux de tulipes, complétés par des bandes de décors géométriques sur lesquels court une branche d'églantier<sup>48</sup>. Le naturalisme est à nouveau très visible tandis que l'adaptation des formules décoratives provenant des Indes n'est pas une nouveauté puisque les Compagnies des Indes ont déjà fait adapter sur place les productions à la clientèle européenne<sup>49</sup>.

La manufacture d'Orange n'est pas la seule à s'emparer du vocabulaire de la fleur et en particulier de la rose. Durant la première décennie qui suit la levée de la prohibition, d'autres pièces textiles révèlent l'engouement pour des modèles issus du vocabulaire de la flore occidentale déjà interprétée dans la soierie lyonnaise. Les fabricants ne cherchent pas à imiter les indiennes d'importation, préférant se positionner sur le bas de gamme – les impressions très ordinaires pour le vêtement – et le moyen de gamme, notamment les motifs floraux pour l'ameublement qui transposent des décors de soierie (ill. 4). Cet exemple, daté entre les années 1760 et début 1770, est composé de branchages de roses encadrés de bandes ondulées, bleues et rayées qui évoquent les effets du tissage des soieries dites cannelées. Les montants de roses présentent aussi des épines et une recherche de volume dans l'impression des fleurs, même si le pinceautage s'avère beaucoup moins soigné. Un autre exemple, daté de la première décennie de l'indiennage français, reprend le principe des tiges de roses naturalistes associées à des représentations d'insectes (ill. 5). La composition est très proche de celle de la manufacture d'Orange (ill. 3), le dessinateur a ajouté une autre variété de fleurs des jardins avec des bouquets de lilas qui viennent s'accrocher aux montants des rosiers, reconnaissables à leur feuillage et aux épines des branches.

---

48 Bibliothèque Forney, inv. TI 181227 PF <http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000849567>

49 Agnès Geijer, « Some evidence of Indo-European cotton trade in Pre-Mughal times », in *Journal of Indian Textile History*, n° I, 1955, réédition 1996, p. 34-3 ; Katharine Brett, « An english source of indian chintz design », in *Journal of Indian Textile History*, n° I, 1955, réédition 1996, p. 40-53, « A French source of Indian chintz design », in *Journal of Indian Textile History*, n° II, 1956, réédition 1996, p. 43-52. Veronica Murphy, *Europeans and the textile trade in Arts of India, 1550 – 1900*, Londres, Victoria & Albert Museum, Mopin Publishing Pvt. Ltd., 1990.

L'apparition de ce vocabulaire floral issu du monde occidental réside sans doute dans l'intervention d'une nouvelle génération de dessinateurs dans les manufactures de toiles peintes, non plus des graveurs habitués à copier des échantillons étrangers, mais de véritables artistes formés à l'école de la fleur. Les archives et les noms manquent pour retracer les lieux de formation de ces artistes travaillant pour les arts manufacturés. Les académies et les écoles de dessin ont contribué à faire émerger des talents spécialisés qui, à défaut d'avoir les moyens pour exercer le grand art, c'est-à-dire la peinture d'histoire, ont pu accéder au rang de peintres de fleurs, miniaturistes et artistes de fabriques<sup>50</sup>.

L'enseignement du dessin pour les manufactures repose sur l'apprentissage « des fleurs et ornements »<sup>51</sup>. La vulgarisation des ouvrages de botanique et l'essor des recueils de modèles favorisent leur usage par les dessinateurs des manufactures de toiles peintes, expliquant l'importance que les fleurs des jardins prennent durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Plusieurs sources attestent de ces pratiques, le dessinateur Henri Lebert raconte dans ses mémoires sa visite « au patriarche des peintres de fleurs, Mr Gérard Van Spaendonck. Je me suis présenté chez lui avec le passeport de mon enthousiasme pour son profond talent ! Comme élève de son amie Mme Van Pol, puis aussi comme un de ses élèves inconnus qui ont fait leurs études d'après sa belle collection de fleurs gravées<sup>53</sup> ». Les peintres des vélins du Museum<sup>54</sup>, en produisant des dessins diffusés par la gravure, ont favorisé l'accès à des modèles naturalistes<sup>55</sup>. Le plus connu, Joseph Redouté

---

50 Aziza Gril-Mariotte, « Dessiner pour les arts textiles, sources, documents et historiographie d'un métier (années 1760-1830) » *Les Actes du Cresat, Revue du Centre de Recherche sur les Économies, les Sociétés, les Arts et les Techniques*, n°14, 2017, p. 45-62.

51 Jean-Jacques Bachelier, « Mémoire concernant l'École Royale Gratuite de Dessin. De l'utilité de cet établissement, les avantages qui en résultent, les détails de l'administration et de la direction ; et généralement tout ce qui peut y avoir rapport », compte rendu de lecture dans le *Mercur de France*, avril (2) 1774, p. 130, cité par Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin...*, 2006, *op. cit.*, chapitre VI « Les leçons : méthodes et contenus », p. 201-237 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, ed. Champ Vallon, 2008, p. 240-241.

52 Christine Velut, *La rose & l'orchidée, les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ed. Larousse, 1993, p. 39.

53 Henri Lebert, « Journal manuscrit autographe, vol. 3 (1816-1819), p. 48. Gérard Van Spaendonck (1746-1822), peintre d'origine hollandaise, devient en 1774 miniaturiste du roi. Il est reçu à l'Académie en 1781 comme peintre de fleurs, en 1793, il devient professeur d'iconographie au Jardin des plantes jusqu'à sa mort en 1822. Pierre Joseph Redouté travaille avec lui sur les vélins du museum et lui succède dans cette charge. Voir *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts par Quatremère de Quincy*, Paris, Adrien le Clerc & Cie, 1834, p. 214-233.

54 Aline Raynal-Roques et Jean-Claude Jolinon, *Les peintres de fleurs. Les Vélins du musée, musée national d'histoire naturelle et Bibliothèque de l'Image*, 1998.

55 Parmi les nombreuses gravures qui circulent au XVIII<sup>e</sup> siècle, Gilles Demartean a édité chez Chéreau plusieurs suites de planches de fleurs et de bouquets, voir Christian Michel,

propose aux manufacturiers de s'abonner à ses séries éditées sur de nombreuses années, permettant aux ateliers de dessin de disposer de sources iconographiques pour la réalisation d'indiennes fleuries<sup>56</sup>. Les fabricants d'indiennes adaptent un phénomène répandue dans les arts décoratifs au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour la flore naturaliste des jardins est depuis longtemps une source pour la création de nouveaux décors.

Le modèle des fleurs est un moyen pour les manufacturiers de se distinguer des importations des Compagnies des Indes. L'usage de l'impression des contours avec des planches laitonées a permis d'obtenir des formes très précises, accompagnant la recherche de réalisme dans les motifs floraux. Le manufacturier Jean Ryhiner explique comment « quand les fleurs des dessins imitent les naturelles, elles doivent être ombrées<sup>57</sup> » :

« La qualité d'un bon dessin, c'est la rondeur des tiges et branchages qui doivent être tracés par une main sûre [...]. Le fond du dessin doit être également couvert et garni pas plus à un endroit qu'à l'autre. Les maîtresses fleurs doivent être partagées avec justesse de sorte que tout le dessin en soit également fourni, on doit observer la même chose pour les fleurs moyennes et petites ainsi que pour les feuillages. Partout où les fleurs ou les feuilles sont contournées de noir, on doit observer à tenir les contours du côté obscur de la fleur plus épais que du côté clair. Les tiges doubles doivent avoir également un trait plus fort que l'autre, les hachures qui font les ombres doivent être plus épaisses vers le bas et diminuer en montant, se terminer en pointe<sup>58</sup> ».

L'indiennage suisse s'est déjà emparé de ces motifs empruntés à la nature dès la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, son essor industriel repose sur des impressions ordinaires, mais la fleur fait partie du vocabulaire développé par les manufactures de plus grande importance<sup>59</sup>. L'origine des modèles employés par les dessinateurs reste méconnue. Des dessins provenant de la Fabrique-neuve de Cortaillod (ill. 6) à Neuchâtel montrent une filiation avec les compositions des soieries lyonnaises

---

« Utilité ou délectation ? Le « recueil d'ornements » au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Ornements xv<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles, chefs-d'œuvre de la bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Lucie Fléjou et Michaël Decrossas (dir.), Paris, ed. Mare & Martin, 2014, p. 208-215.*

56 Les archives de la manufacture de Jouy révèlent de nombreuses souscriptions aux séries de Redouté, une pratique certainement répandue dans les ateliers des dessinateurs. ANMT, 2003 059 4, « Correspondance avec les pouvoirs publics et correspondance commerciale 1791-1836 ».

57 Jean Ryhiner, « Traité... », *op. cit.*, p. 37.

58 *Ibidem*, p. 34.

59 Maurice Evard, *Périples au pays des indiennes, cochenille, garance et vitriol*, Chérard-Saint-Martin, ed. de la Chatière, 2002.

dans le traitement des fleurs en bouquet<sup>60</sup>. La proximité de Lyon et la réputation de son école de la fleur, avant même l'ouverture de l'école gratuite de dessin, ont certainement contribué à la diffusion d'une esthétique florale dans les manufactures neuchâtelaises. Les dessins comme les hommes circulent alors que les débuts de l'indiennage en France sont marqués par la venue d'ouvriers spécialisés depuis la Suisse.

Lorsque l'indiennage est autorisé en France au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Provence dispose de conditions favorables grâce à l'expérience marseillaise et à l'enclave avignonnaise où la prohibition n'a pas été appliquée. La manufacture de Wetter à Orange – malgré une durée d'activité brève – illustre ces conditions favorables avec la proximité de Marseille où arrivent les matières premières et drogues indispensables et où l'on peut se procurer des dessins auprès des artistes formés à l'Académie de peinture et de sculpture. Pourtant le témoignage de Delormois montre que l'Académie marseillaise est concurrencée par Lyon et Paris où de nombreux dessinateurs répondent aux besoins de modèles pour les arts décoratifs. Le mouvement en faveur de l'enseignement du dessin en France, qui se traduit par l'ouverture d'académies comme à Marseille en 1755 ou des écoles gratuites de dessin comme celle de Lyon en 1766, a permis de promouvoir l'étude de la fleur indispensable aux industries textiles. Au moment où la formation des dessinateurs en toiles peintes n'est pas strictement définie, cet enseignement a contribué au renouvellement des motifs dans l'indiennage. L'apprentissage au sein des manufactures reste le plus répandu, mais les manufacturiers ont aussi recours aux services d'artistes pour diversifier les créations. Le modèle académique, en préconisant le travail sur le modèle, a favorisé la circulation des recueils et encouragé les études d'après la nature. Les peintres de fleurs ont ainsi participé à la formation de dessinateurs spécialisés qui ont permis aux motifs floraux de s'épanouir dans l'industrie des toiles peintes au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'évolution stylistique des indiennes provençales qui, en deux décennies, sont passées de la copie des importations levantines à l'impression d'un vocabulaire floral caractéristique de l'art occidental, montre l'impact du modèle académique. L'artiste est devenu un acteur indispensable à l'essor artistique de l'indiennage en Provence et dans le reste du royaume. Sa formation au dessin de fleurs a donné naissance à de nouveaux modèles naturalistes comme l'attestent les montants de roses imprimés à la manufacture d'Orange. Au moment où les fabriques cherchent à maîtriser les techniques d'impression, les fleurs cultivées des jardins répandues dans la peinture depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, répondent à la nécessité de séduire les consommateurs en alimentant le marché des nouveautés au-delà de la Provence.

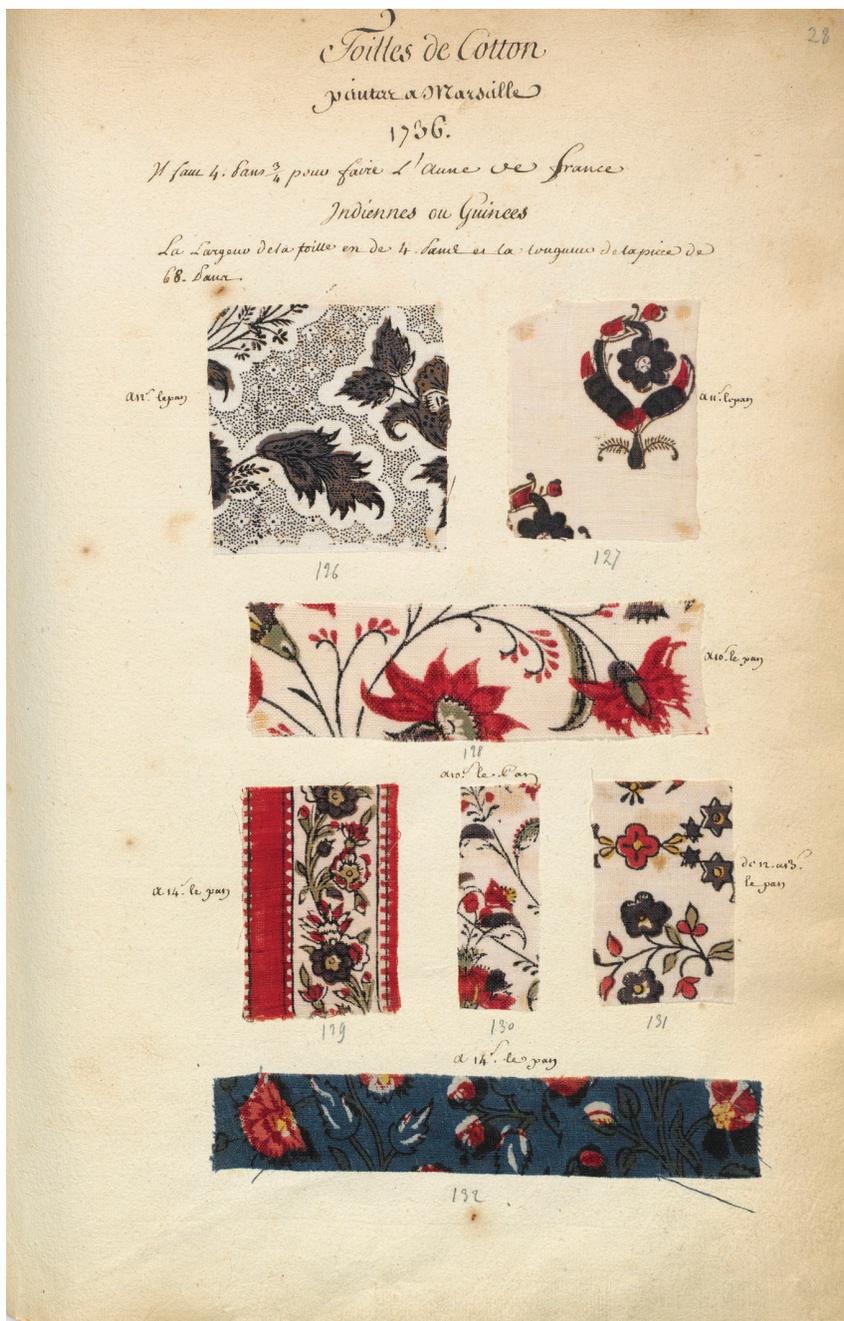
---

60 Concernant cette manufacture voir Pierre Caspard, *La Fabrique-Neuve de Cortaillod, 1752-1854. Entreprise et profit pendant la révolution industrielle*. Paris, Publications de la Sorbonne et Fribourg, Presses universitaires de Fribourg, 1979.



III. 1 - Échantillons de toiles peintes fabriquées à Marseille pendant la prohibition, *Manuscrit du duc de Richelieu, 1736, vol.1, fol° n°29.*

© Bnf, Cabinet des Estampes, cote LH 45.



Ill. 2 :- Échantillons de toiles peintes fabriquées à Marseille pendant la prohibition, *Manuscrit du duc de Richelieu*, 1736, vol.1, fol° n°28.

© Bnf, Cabinet des Estampes, cote LH 45.



Ill. 3 - Toile imprimée à la planche de bois, manufacture de Jean-Rodolphe Wetter, Orange, 1966, inv. T.199-1953.

© Victoria & Albert museum, Londres.



Ill. 4 - Toile de coton imprimée à la planche de bois, un des premiers meubles fabriqués par la manufacture de Jouy dont les formes sont reprises aux soieries, 1760-1770, D480, inv. 985.38.5.

© Musée de la toile de Jouy.



Ill. 5 : Toile de coton imprimée à la planche de bois, 1770-1773, AF vol. 1, p. 13 : annotés  
« rideaux du premier mobilier d’Oberkampf ».  
© Musée de la toile de Jouy.



Ill. 6 : Fabrique-neuve de Cortaillod à Neuchâtel, dessin pour indienne, gouache sur papier.  
© Archives de l’Etat de Neuchâtel, 2Fabrique-Neuve-1.562.