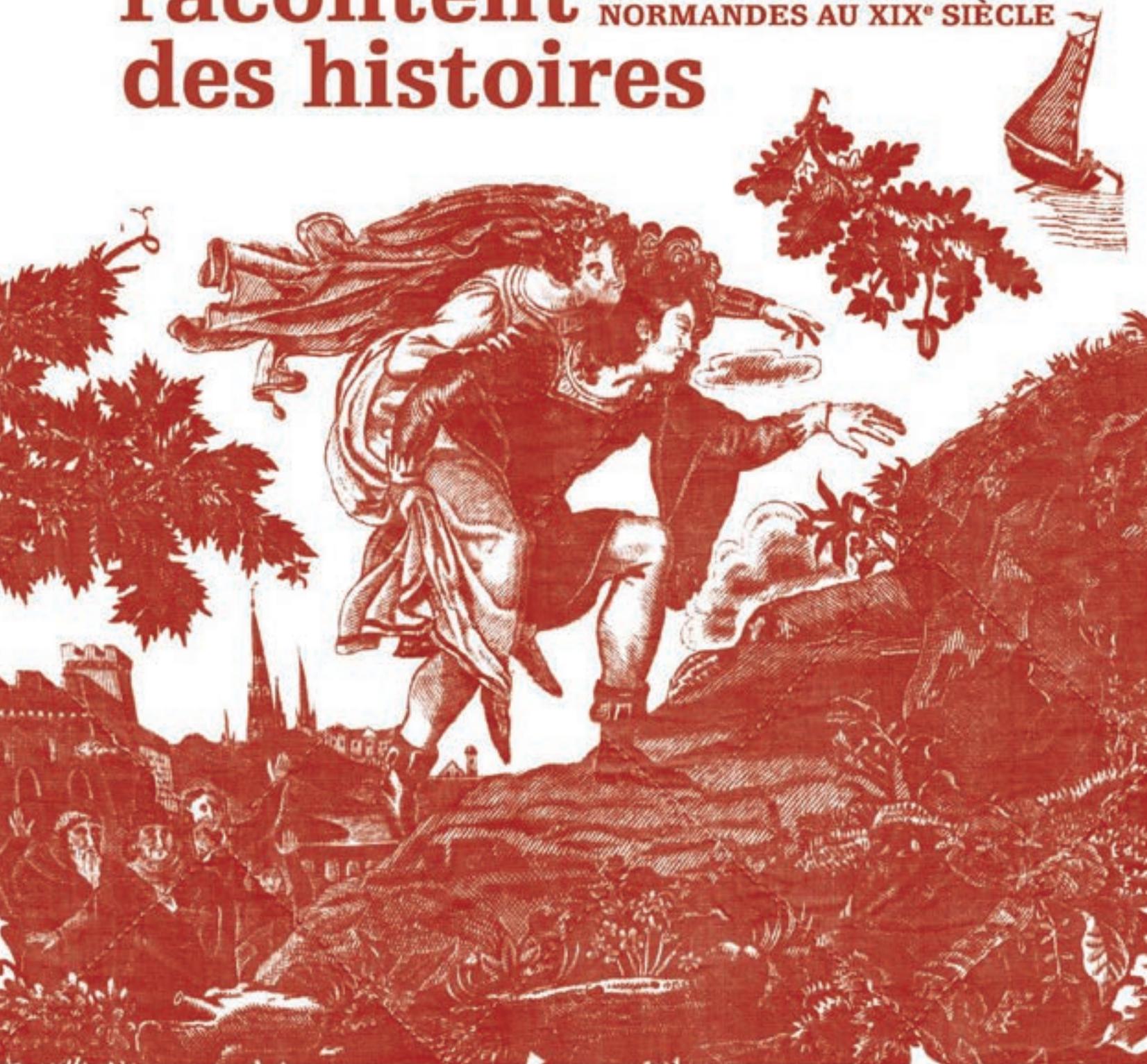


Quand les toiles racontent des histoires

LES TOILES D'AMEUBLEMENT
NORMANDES AU XIX^e SIÈCLE



Quand les toiles racontent des histoires

LES TOILES D'AMEUBLEMENT
NORMANDES AU XIX^e SIÈCLE

Mylène Doré, commissaire de l'exposition

Avec la participation de Xavier Peticol, *expert en étoffes anciennes, membre du CIETA (Centre international d'étude des textiles anciens)*
Anne de Thoisy-Dallem, *conservateur du Musée de la toile de Jouy-en-Josas*

Préface de Didier Marie, *Président du Département de Seine-Maritime*

Avant-propos de Serge Chassagne, *professeur émérite à l'Université de Lyon-2, président d'honneur de l'A.M.H.I*

Contribution

Alain Alexandre, *président de l'A.M.H.I. et historien de la vallée du Cailly*

L'association *Au fil de la mémoire de Bolbec*

Francis Baur, *ingénieur chimiste I.C.R., ancien expert chimie-textiles près de la Cour d'Appel de Rouen*

Marguerite Bruneau, *spécialiste du costume normand*

Jacques Buquet, *graveur*

Raoul Carliez (†), *graveur*

Lucien-René Delsalle, *chercheur en histoire*

Jacqueline Jacqué, *conservatrice du musée de l'impression sur Etoffes de Mulhouse*

Alain Joubert, *directeur du Musée des Traditions et Arts Normands*

et du Musée Industriel de la Corderie Vallois

Martine Roche, *secrétaire générale des Musées de société*

Lise Wetzels, *présidente des Amis de Lyons-la-Forêt*

Photographies : Yohann Deslandes, photographe des Musées départementaux

© 2007, Département de Seine-Maritime
© 2007, Éditions des falaises - PTC - Rouen
www.editionsdesfalaises.fr

Conception graphique et réalisation
AVIVE - Fécamp



Musée des Traditions et Arts Normands – Château de Martainville
Musée Industriel de la Corderie Vallois – Notre Dame de Bondeville

Éditions des Falaises - PTC





SOMMAIRE

Préface , Didier Marie, <i>Président du Département de Seine-Maritime</i>	9
Avant-Propos , Serge Chassagne.....	12
Introduction , Alain Joubert.....	15

DE L’INDIENNE À LA TOILE IMPRIMÉE, PÉRIPLÉ D’UN SAVOIR-FAIRE INDIEN DEVENU AUX GOÛTS DES EUROPÉENS	17
L’art d’ornementer les étoffes : une technique ancestrale.....	18
Le succès des indiennes : une mode sans précédent dans la société du XVIII ^e siècle.....	21
« Le temps des indiennes », une histoire mouvementée.....	22
Les causes de la période de prohibition des toiles imprimées.....	22
L’échec de la prohibition.....	23
La libéralisation et la multiplication des centres d’indiennage.....	23
Les techniques de fabrication des toiles imprimées.....	24
De la planche de bois au rouleau de cuivre.....	24
De la couleur naturelle aux colorants chimiques.....	26
Les étapes de la fabrication, de la toile de coton à la toile imprimée.....	29

HISTOIRE DE L’INDIENNERIE EN NORMANDIE	31
De la prohibition à la libéralisation, naissance de l’indiennage en Normandie.....	32
L’indiennerie normande entre essor et crises.....	34
Les facteurs de l’installation des indiennes.....	34
Bolbec et les indiennes. Heur et malheur.....	35
Indiennes et indienneurs de la vallée du Cailly.....	41
Les manufactures d’indiennes : une présence constante pendant deux siècles.....	41
Des indiennes renommées, des indienneurs réputés.....	42
L’indiennerie à Darnétal et dans les vallées du Robec et de l’Aubette aux XVIII ^e et XIX ^e siècles.....	50
Darnétal et l’innovation.....	50
Aux sources de l’Aubette.....	54
La manufacture Goutan à Lyons-la-Forêt, un lieu - un fondateur.....	56
De l’atelier à l’entreprise.....	62
Le personnel dans les indiennes normandes.....	65
Le chef d’entreprise.....	65
Le dessinateur.....	65
Le graveur.....	66
Le coloriste.....	68
La présence des Alsaciens, Suisses et Allemands dans l’indiennerie normande.....	69

LES TOILES NORMANDES À PERSONNAGES D’HIER À AUJOURD’HUI	71
L’impression textile, un art décoratif méconnu.....	72
Un sujet d’intérêt récent.....	73
Les toiles normandes dans les collections françaises.....	76

Le musée de l’impression et les indiennes de Rouen.....	81
Toiles de Jouy normandes ou toiles normandes de Jouy, un patrimoine inédit.....	82
Les toiles imprimées dans l’ameublement normand au XIX ^e siècle.....	83
Les toiles à personnages et les indiennes dans le roman Mme Bovary de Gustave Flaubert.....	83

LES TOILES À PERSONNAGES, VOYAGE THÉMATIQUE AU CŒUR DE LA TOILE D’AMEUBLEMENT NORMANDE	85
Les sources d’inspiration de la toile imprimée.....	86
Les scènes bibliques.....	89
Les scènes mythologiques.....	93
Les scènes littéraires.....	99
Les scènes historiques.....	113
Scènes de genre et scènes bucoliques.....	123
La chasse.....	131
Le mariage.....	139
La musique.....	145
Les scènes orientales.....	149

LES CARACTÉRISTIQUES DES TOILES À PERSONNAGES NORMANDES, UN STYLE NORMAND ?	153
À chaque époque son style.....	154
Pour une approche matérielle des toiles historiées en Normandie : les critères d’attribution.....	166
Les chefs de pièce.....	166
Les graveurs.....	169
Les archives.....	169
Autres critères d’attribution.....	206
Typologie des décors mulhousiens.....	206
Attribution sur des critères stylistiques.....	207
Les copies de l’époque.....	207
Les plaques de cuivre du musée Lambinet.....	208
Facture naïve.....	209
Diffusion et datation.....	210
Diffusion.....	210
Datation.....	210
Clientèle.....	211
Méthodologie.....	212
Le titre.....	212
Un catalogue exhaustif.....	213
Composition des toiles imprimées normandes.....	223

L’ATELIER DE GRAVURE BUQUET	227
L’atelier de gravure Buquet pour l’impression des tissus au XIX ^e siècle.....	228
Les différents styles dans les meubles réalisés par l’atelier Buquet.....	230

Conclusion.....	242
Remerciements.....	243
Bibliographie.....	245



PRÉFACE

À travers cette exposition, les Seinomarins sont invités à découvrir une nouvelle facette peu connue du patrimoine régional : les toiles d'ameublement imprimées dans la région rouennaise aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cette exposition a été conçue par deux musées départementaux.

La présentation au Musée industriel de la Corderie Vallois - Notre-Dame-de-Bondeville privilégie trois personnages clé : le dessinateur, le graveur et le coloriste parmi la foule anonyme des hommes et des femmes que cette activité a fait vivre.

Au Musée des Traditions et Arts Normands a été reconstitué un intérieur du XIX^e siècle meublé de ces toiles et les visiteurs sont invités à un parcours à travers les thématiques les plus habituelles de cette imagerie sur tissu : la littérature, l'histoire et la vie quotidienne.

Ce que l'on nomme aujourd'hui toiles de Jouy aurait très bien pu être désigné par le terme de toiles de Rouen tant la production fut importante et durable dans notre région entre 1760 et 1900.

Malgré la crise subie par le textile normand à la suite de la décolonisation au XX^e siècle, il reste dans les agglomérations de Rouen et d'Elbeuf quelques rares entreprises qui ont gardé le savoir-faire pour réimprimer ces toiles de façon quasi traditionnelle.

Je souhaite que le public prenne du plaisir à visiter ces deux expositions riches d'enseignement.

Didier Marie
*Président du Département
de Seine-Maritime*





AVANT PROPOS

Serge Chassagne

professeur émérite à l'Université de Lyon-2,

président d'honneur de l'Association du Musée de l'Homme
et de l'Industrie

Les tissus de coton indiens peints (au pinceau) et imprimés (à la planche), connus en Occident dans la première moitié du XVI^e siècle par les retours des vaisseaux portugais (d'où leur nom générique de *pintas*, avant celui de *chintz*, issu du sanscrit « *moucheté* », diffusé par l'East India Company), puis imités par des Orientaux à Marseille vers 1650 (à Londres et à Amsterdam en 1676), furent totalement interdits dans le royaume de France d'octobre 1686 à septembre 1759, tandis que les pays voisins (Grande-Bretagne, Provinces-Unies et Pays-Bas autrichiens, Genève et la Suisse et même la Catalogne) continuaient d'en produire et évidemment d'en introduire en fraude dans le royaume. Les « *indiennes* » représentent donc en France un défi durable entre protectionnisme (défense des industries textiles traditionnelles de la laine et de la soie) et libéralisme (arbitrage des productions textiles par les consommateurs). La victoire du marché est assurée par la législation de septembre 1759 (osée par le contrôleur général Silhouette) et, dès lors, se multiplient les entreprises de toiles imprimées (on en compte près de 80 dans la première décennie, et le double jusqu'à la fin de l'Ancien Régime). Dans cette course à l'entreprise par la production de ces cotonnades affriolantes aux débouchés assurés, les échecs furent sans doute plus nombreux que les succès - dont Oberkampf à Jouy est assurément le meilleur exemple¹, mais l'agglomération rouennaise a constitué l'un des foyers originaux de cette industrie si particulière². Il est probable qu'on y imprimait déjà avant la prohibition de 1686, et des teinturiers normands y mirent au point, au début du XVIII^e siècle, la teinture en bleu à l'indigo (par adjonction de sulfate de fer dans la cuve), technique décisive pour la production ultérieure de toiles teintées « *à la réserve* ». En 1729, un teinturier protestant de Bolbec, Jacques Le Marcis obtient du Conseil un privilège exclusif de vingt ans pour « teindre, imprimer et fleurir les étoffes de laine de fabrication française » Quand, en 1753, le collaborateur du Contrôleur Général Mignot de Montigny, membre de l'Académie des Sciences, visite cette manufacture d'étoffes gaufrées, il précise que la technique en avait été « *rapportée d'Angleterre* » (estampage à chaud par des planches de cuivre importées d'Hambourg toutes gravées) et que le chauffage des fourneaux se faisait au charbon de terre, « *tiré par charrois de Fécamp* ». La préparation des « *couleurs* », dont Mignot soulignait le secret, utilisait les mêmes ingrédients que l'indiennage: ainsi pour le bleu, indigo, arsenic rouge et huile de vitriol. Enfin cette fabrique qui emploie alors une soixantaine d'ouvriers bien rémunérés diffuse déjà la discipline industrielle en milieu rural et proto-industriel (pour la production des siamoises, toiles métisses de lin et de coton). Rien d'étonnant, pourtant, que des clients rouennais des frères Le Marcis aient tenté de monter leur propre fabrique à l'expiration de leur privilège. André Pavie, « *maître du commerce des serges imprimées à Rouen* », s'associe en mai 1749 à quatre personnes, dont deux Pouchet de Bolbec, pour édifier au Nid de Chien, le long de l'Aubette, une manufacture autorisée par le Conseil en mars 1754, mais Pavie se garde, semble-t-il, d'imprimer sur cotonnades. D'autres n'ont pas ces scrupules : dès 1755, la maison rouennaise Rouher et Delessart vend des *siamoises* façons d'indiennes à des négociants montpelliérains, sans qu'on sache précisément qui les a produites; mais le teinturier François Forestier, établi à Eauplet, le fait dès 1758. En avril 1757, les commis des Fermes saisissent à Caudebec sur un marchand bolbécais « *39 coupons de toiles à fleurs et 7 moules en bois ayant servi pour l'impression de ces toiles* » ; nouvelle saisie, en octobre 1758, à Pavilly, de « *deux sacs remplis de coupons d'indiennes achetés à Rouen* ». Donc, on produit autour de Rouen des toiles colorées selon les procédés « *indiens* » (avec planches et emploi de sels métalliques) avant la liberté de fabrication.

Les premières fabriques légales apparaissent à la périphérie de la ville, là où l'on trouvait des terrains et de l'eau en abondance: le bolbécais Abraham Pouchet, en octobre 1762, sur des terrains obtenus en emphytéose de l'abbaye Saint-Denis de Bondeville; à Bapaume, en juillet 1764, le Genevois Abraham Frey, devenu trois ans plus tard genre du fabricant protestant bolbécais Guillaume Barbet et bientôt successeur

de Pouchet à Bondeville, où son fils maintient ensuite la fabrication jusqu'à sa faillite en 1801. La même année 1764, une troisième manufacture est montée à Carville par les marchands merciers (aussi calvinistes) Pierre Massac et Pierre-Jacques Le Marcis, qui la cèdent en 1768 au négociant rouennais Basire, puis à son neveu le marchand de toiles Alexandre Lambert; au printemps 1765, les passementiers rouennais Marical et Martin, qui possèdent déjà une petite manufacture de serges fleuries à Eauplet, analogue à celle de Pavie au Nid de Chien, la transforment en manufacture d'indiennes en débauchant le coloriste de leurs voisins Massac et Le Marcis - schéma classique - en lui offrant une forte prime « *pour leur apprendre le secret de ses compositions* ». Parmi la quarantaine d'établissements créés dans l'agglomération de 1762 à 1789 (de Saint-Léger du Bourg-Denis à l'est, au Houlme à l'Ouest), propices à la promotion sociale d'ouvriers compétents et audacieux, comme l'imprimeur nantais Jacques Gabory à Rouen ou le graveur marseillais Etienne Torcat à Déville, retenons ceux que la mémoire locale identifie souvent à cette industrie parce qu'elle a engendré de véritables dynasties¹: les Barbet à Déville (de 1784 à 1863, donnant, à la seconde génération, le premier maire élu de Déville, en 1790, puis, à la troisième, un maire à Déville en 1815 et à Rouen en 1830), les Long (quatre générations à Rouen de 1772 à 1795, puis à Déville jusqu'à la fin du XIX^e siècle où ils fusionnent leur entreprise familiale avec celles des Stackler de St Aubin-Epinay) (trois générations de 1822 à 1896) et des Keittinger (cinq générations d'abord à Bolbec de 1788 à 1823, puis à Rouen-Lescure ensuite jusqu'à la seconde guerre mondiale, premiers fabricants rouennais à obtenir une médaille d'or à une exposition industrielle nationale en 1839, puis une seconde une génération plus tard à l'exposition universelle de 1878), enfin les Besselièvre (encore des calvinistes) venus de Bolbec à Rouen en 1823, et y passant, de l'atelier familial de teinture à la réserve, à l'usine mécanisée productrice d'un genre d'imprimé au rouleau qui porte leur nom, représentés à la quatrième génération par Jean-Charles (1830-1894), maire et conseiller général de Maromme, animateur de la Ligue de l'Enseignement de 1871 à sa mort, et à la cinquième par Louis-Charles (1862-1919), qui malgré une mécanisation croissante des opérations, doit se résoudre à fermer l'usine, en juin 1914, quelques jours avant l'attentat de Sarajevo. Toutefois, la création la plus originale de l'indiennage rouennais reste, avec le concours des graveurs Buquet père et fils, le mouchoir imprimé de sujets d'actualité², innovation due, à partir de la Restauration, à la fois aux fabricants Pierre Bataille de Déville (médaille d'argent à l'exposition de 1844) et Jean Thomas Lamy, dit Lamy-Godard, de Darnétal, portée plus tard à la perfection par le fabricant darnétalais Ernest Renault, créateur, après 1870, du « mouchoir d'instruction militaire », approuvé par le ministre de la Guerre en 1880. Grâce à ces mouchoirs illustrés, l'indiennage rouennais, débarrassé, il est vrai en 1871 (et pour un demi-siècle) de la concurrence alsacienne, tient une place vraiment à part dans la production imprimée française. Car, ni par la structure de ses entreprises (des sociétés toujours familiales, au capital initial modeste, accru par autofinancement ; la première SA apparaît tardivement, en 1896, lorsque l'industrie se meurt), ni par leur nature (longtemps des masures aux bâtiments dispersés sur une prairie plus qu'une véritable usine du type de la Foudre³), ni par la division interne du travail entre créateurs des modèles (dessinateurs et graveurs) et exécutants (imprimeurs à la planche ou au rouleau), la région rouennaise ne présente de véritable originalité. Elle doit néanmoins à l'habileté de ses travailleurs (et aux marchés coloniaux) d'y avoir duré plus longtemps qu'ailleurs⁴, puisque la dernière entreprise d'impression à la planche s'y est arrêtée en 1970, c'est-à-dire hier.

1 J.P. CHALINE, *Les bourgeois de Rouen, une élite urbaine au XIX^e siècle*, Paris, 1982.

2 Voir, avec illustrations, le catalogue de l'exposition du musée Oberkampf de Jouy, *Les mouchoirs illustrés de Rouen au XIX^e siècle*, 1995.

3 S. CHASSAGNE, « Aux origines de l'usine géante de la Foudre », *Etudes normandes*, 1993/1, p. 19-30

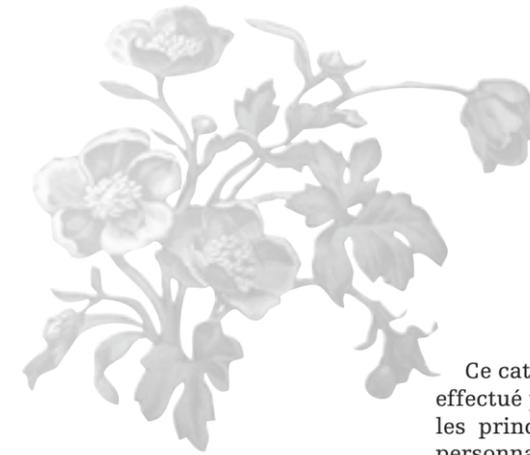
4 Beauvais, Bordeaux, Jouy ou Nantes cessent toute production avant 1850.



INTRODUCTION

Alain Joubert

*directeur du Musée Industriel de la Corderie Vallois
et du Musée des Traditions et Arts Normands*



Ce catalogue est le résultat d'un remarquable travail de recherche effectué par Mylène Doré, dans des délais extrêmement courts, dans les principales collections françaises qui conservent des toiles à personnages imprimées par des manufactures normandes entre la fin du XVIII^e siècle et la fin du XIX^e siècle. Ce qui a permis à Mylène Doré d'effectuer ce travail, ce sont, en premier, les extraordinaires collections de toiles imprimées conservées dans les deux musées de société du Département de la Seine-Maritime : le Musée Industriel de la Corderie Vallois à Notre-Dame-de-Bondeville et le Musée des Traditions et Arts Normands au Château de Martainville.

Le premier de ces musées est, depuis 1994, le détenteur d'une partie de l'ancienne collection d'échantillons du Musée industriel de Rouen établi en 1859.

Le second musée a recueilli, en 2000, et au cours des années qui ont suivi, la formidable masse documentaire qui accompagnait le don fait, par Monsieur et Madame Jacques Buquet, des collections de mouchoirs illustrés et de toiles imprimées dessinées et gravées par plusieurs générations d'artistes de leur famille. Cette donation complétait les collections déjà constituées par mes prédécesseurs.

Il devenait dès lors possible de lancer cette recherche et de la compléter par les collections extérieures de toiles normandes les plus représentatives, qu'elles soient publiques ou privées.

En ce qui concerne, la démarche qui a conduit cette exposition, nous sommes partis des pièces les plus certaines car attestées par des chefs de pièces, des bordereaux de dépôts au Conseil des Prud'hommes de Bolbec, des signatures de graveurs ou d'imprimeurs ou encore des annotations diverses accompagnant les pièces et les conditions de leur collecte. Nous avons complété ce corpus par les toiles imprimées selon toute vraisemblance en Normandie, ainsi que par des pièces qui ont de fortes présomptions de provenir des manufactures normandes.

Ce travail n'est qu'une première ébauche destinée à faire prendre conscience aux normands de la richesse du patrimoine qu'ils détiennent et qu'ils ignorent en général. Il ne saurait être exhaustif, et, comme tout travail de recherche en sciences humaines, laisse une place à l'incertitude. D'autres, profitant de cette première recherche, s'attacheront à la compléter ou à la corriger.





De l'indienne à la toile imprimée, périple d'un savoir-faire indien devenu aux goûts des Européens

L'art d'ornementer les étoffes est une tradition ancestrale qui trouve en Inde au XVI^e siècle un essor particulier. Ces étoffes chatoyantes et empruntées d'orientalisme, appelées indiennes, deviennent des objets incontournables de la mode européenne au siècle des Lumières. La persistance du goût pour ces cotonnades est le germe, en Europe, d'une nouvelle industrie prospère qui ne manqua pas de toucher l'un des plus importants centres cotonniers de France : Rouen et sa région.

L'art d'ornementer les étoffes : une technique ancestrale



Les étoffes de coton imprimées ont suscité, au fil des siècles, une pléthore de dénominations. Certaines font référence à la technique : pintado, toiles peintes, toiles imprimées, d'autres invoquent la provenance : indiennes, toiles de Jouy, toiles d'Orange, toiles de Nantes.

Le terme « *Indienne* » est l'un des termes les plus usités pour désigner ces étoffes. Il est pourtant très imprécis et ambigu, car il désigne à la fois les cotonnades produites en Inde au XVII^e et XVIII^e siècle et leurs imitations européennes. La définition du Dictionnaire universel de Commerce de Jacques Savary des Bruslons¹ en donne un parfait exemple : il rassemble sous le terme d'indienne les « *robes de chambre pour hommes ou pour femmes faites de toile de coton peinte de diverses couleurs et figures qui viennent d'Inde orientale. On appelle aussi indiennes les toiles mêmes dont ces robes de chambre sont faites, soit qu'elles aient été fabriquées et peintes aux Indes, soit quelles aient été imitées et fabriquées en Europe* ».

Il est très difficile de remonter le lointain passé de la technique de l'impression sur étoffe. Cependant, il semble, selon l'état actuel des découvertes archéologiques, que les traces les plus anciennes de tissus imprimés remontent à la période égyptienne. Des découvertes archéologiques montrent qu'il existait en Egypte, en Inde, en Assyrie et en Phénicie des hommes qui réalisaient des toiles imprimées, 2000 ans avant JC.

La littérature atteste de l'existence de ce savoir-faire. Pline l'Ancien donne une description, dans son ouvrage *Historia Naturalis*, d'une pratique de peinture sur des robes et des voiles réalisée par des Egyptiens. Il décrit dans son ouvrage « *des étoffes de différentes couleurs inaltérables après*

¹ Savary des Bruslon (Jacques). *Dictionnaire universel de Commerce*. Nouvelle édition par Philémon Louis Savary. Paris : Estienne. 1741

le lavage ». À la même époque, selon l'écrivain grec Strabon, les Hindous imprimaient en plusieurs teintes sur des étoffes de tissu.

L'utilisation des techniques d'impression en Europe semble remonter au XIV^e siècle. Pourtant, même si la technique existe à un stade élémentaire, en Europe, ce sont les toiles imprimées provenant d'Inde qui inondent le marché européen à partir du XVI^e siècle.

Les Portugais sont les premiers à introduire les toiles peintes en Europe et donc en France sous le nom de « *pintado* ». Magellan, dans ses carnets de route, dans le 1^e quart du XVI^e siècle, fait mention « *des toiles de coton admirablement peintes de diverses couleurs.* » Puis ce sont les grandes Compagnies des Indes orientales, fondées en Hollande (1597), en Angleterre (1600) et au Danemark (1616) qui amplifièrent les importations des indiennes.

La France affaiblie économiquement par les Guerres de Religion, est le dernier pays à se lancer dans l'aventure du commerce avec l'Extrême-Orient. C'est en 1664, que la première cargaison d'indiennes est débarquée sur un port français via la Compagnie des Indes, créée sur l'initiative de Colbert, la même année. Malgré le retard accumulé par la France, les Français succombent instantanément au charme de cette nouvelle étoffe déjà imitée par des ateliers marseillais.

Ces toiles de coton dénommées « *surates, calancas, patnas* » du nom de leur comptoir de vente indien, sont ornées de fleurs, d'oiseaux exotiques et de motifs historiés narrant des épisodes de la poésie ou de la religion hindoue

Afin de satisfaire la demande croissante des Européens, des instructions sont envoyées aux chefs des comptoirs indiens, pour produire des indiennes au goût des européens.

Pourtant, les indiennes importées d'Inde devien-

nent rapidement une marchandise rare et chère. Les Européens vont ainsi chercher le moyen d'imiter les toiles indiennes. Quelques ateliers se lancent dans la production artisanale de toiles peintes, selon le procédé indien à l'aide de pinceaux et de pochoirs. Cependant, les premiers essais réalisés sur chanvre ou sur lin ne rencontrent pas un franc succès : les motifs indiens sont imités de façon grossière et les colorants ne tiennent pas.

Afin de percer les secrets de fabrication des indiennes, les Français mettent en place ce que l'on peut presque sans anachronisme appeler de « l'espionnage industriel ». Les « espions » chargés de rapporter les secrets de fabrications sont des agents de la Compagnie des Indes : botanistes, marchands, officiers et jésuites. Le Sieur Roques est l'un des premiers à partir à la recherche des secrets de la fabrication des toiles peintes chez les Indiens. À la suite de son voyage, en 1678, il rend un rapport sur l'impression du coton à Ahmedabad (Comptoir de Surat en Inde). Par la suite, le père Turpin, lors de son séjour à la mission jésuite de Pondichéry tente de saisir à son tour les subtilités de la fabrication de ces toiles peintes. À partir du début du XVIII^e siècle, les traités sur la fabrication des indiennes se multiplient. En témoignent ceux d'Antoine Beaulieu (1734), du père Cordoux (1742, *les lettres édifiantes*), et du chevalier de Querelles (1760). L'un des rapports les plus détaillés sur les procédés de fabrication des indiennes demeure celui du capitaine de vaisseau Antoine Beaulieu, officier de la Compagnie des Indes Orientales. Il observe en 1735, à Pondichéry, les opérations successives de la fabrication des toiles peintes. Sa méthode est particulièrement intéressante, puisque après chacune des onze étapes recensées, il prélève un échantillon de toile qui, de retour en Europe, pourra permettre de reproduire la technique le plus fidèlement possible. Même si son rapport n'est publié qu'en 1800, sous le titre « *l'art de peindre et d'imprimer les toiles en grand et en petit teint* ». En 1760, un chercheur le chanoine Mazéas, grâce aux échantillons rapportés par Antoine Beaulieu, découvre les secrets de la fabrication indienne et parvient à reproduire du rouge.

C'est à Marseille que le premier atelier d'impression sur coton est attesté. En 1648, un contrat est signé, dans cette ville, entre un dominotier, Benoît Ganteaume, et un graveur, Jacques Baviille afin d'installer une fabrique de toiles imprimées. C'est donc par le biais du savoir-faire de l'impression sur papier que la toile peinte entre dans une phase

de production artisanale en France. La technique de l'impression, bien que produisant une toile de moins bonne qualité que les indiennes peintes à la main, permet de produire plus vite et à un moindre coût et ainsi de rendre accessible à un plus grand nombre le marché de la toile imprimée.

Dès lors, les pays européens entrent dans une course à l'innovation afin d'améliorer les procédés techniques, la rentabilité et la qualité des toiles.

*Échantillons de tissus.
Début XIX^e siècle.
Coll. MICV 98.4.63*





Le succès des indiennes : une mode sans précédent dans la société du XVIII^e siècle



Le succès des indiennes est tel en France, que Molière en habille son Bourgeois Gentilhomme : *« je me suis fait faire cette indienne-ci (...) mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étaient comme cela le matin. »*

Cet attrait suscité par les indiennes s'inscrit dans un contexte de mode de l'exotisme et de l'orientalisme au XVIII^e siècle. De plus, à la différence des étoffes classiques utilisées au XVIII^e siècle, telles que le damas, la laine ou la soie, les indiennes sont enviables à plusieurs titres : elles se caractérisent par des couleurs chatoyantes, qui ne s'altèrent, ni avec le temps, ni par le lavage. L'Encyclopédie souligne d'ailleurs à leur propos qu'elles *« tirent leur valeur et leur prix de la vivacité, de la ténacité et de l'adhérence des couleurs dont elles sont peintes, qui sont telles, qu'au lieu de perdre leur éclat quand on les lave, elles n'en deviennent que plus belles. »*

Les indiennes deviennent un élément à part entière de la mode vestimentaire et de l'ameublement au milieu du XVIII^e siècle. Leur production

industrielle, qui se confirme au XIX^e siècle, a permis une offre très riche en étoffes, cette variété étant un facteur de sa très large distribution commerciale. De plus, le coût relativement bas de ces étoffes a permis de toucher une clientèle plus étendue, la décoration des intérieurs et l'habillement n'étant plus le seul apanage de l'aristocratie. Le Second Empire marque l'apogée de cette nouvelle production. Ce succès commercial est favorisé par l'ensemble des facteurs qui concourent à la période de la Révolution Industrielle : arrivée du chemin de fer et accélération des échanges commerciaux. Les grands magasins qui fleurissent alors dans Paris deviennent les vitrines de l'abondance et de la qualité des toiles imprimées. La devise de l'Empereur Napoléon *« créer le beau dans l'utile »* prend toute sa signification. Le coton, alors en plein essor en Europe, trouve ici un mode de valorisation extraordinaire et un débouché commercial d'envergure.

Pourtant, ce succès, sans commune mesure dans l'histoire du textile, n'a pas été sans susciter des controverses.



« Le temps des indiennes »*, une histoire mouvementée



L'engouement pour les toiles peintes et imprimées au XVII^e siècle, prend une dimension historique et politique qui a bouleversé l'évolution de l'économie, de l'industrie et a modifié les mentalités. En effet, à la fin du XVII^e siècle, « L'affaire des toiles peintes », comme la dénomment ses détracteurs, donne naissance à une floraison de libelles, mémoires, arrêts et édits pendant plus de soixante treize ans.

Les causes de la période de prohibition des toiles imprimées

Le 26 octobre 1686, un édit de prohibition concernant les toiles peintes est proclamé. Il interdit la vente et l'importation des toiles d'Inde, ainsi que la production de toiles imprimées en France. Cet édit est la conséquence directe des protestations des manufacturiers du textile traditionnel contre le succès des toiles imprimées.

Au début du XVII^e siècle, il existe en France une tradition du travail des tissus comme la laine et la soie qui ont formé des corporations puissantes. Parmi ces corporations de manufacturiers soyers, toiliers et autres, celle des marchands merciers et toiliers de Rouen et celle des soyers de Lyon sont parmi les plus puissantes et les plus influentes auprès du pouvoir royal.

Hormis ce puissant groupe de pression, d'autres facteurs politiques et économiques se sont combinés face à l'arrivée de cette proto-industrie naissante : l'indienne.

En effet, l'indienne s'installe en France dans une période de crise pour les industries de la soie et de la laine au début du XVII^e siècle. La vente des indiennes, qui dès leur apparition en France provoque un large engouement, compromet les

ventes des autres étoffes classiques comme la laine et la soie. Cette crise s'instaure également, dans un contexte de changement de cap de la politique commerciale du royaume. Le Pelletier, successeur de Colbert prend cet arrêt de prohibition en partie pour se démarquer de son prédécesseur. De plus, l'achat des cotonnades par l'intermédiaire de la Compagnie des Indes s'effectue contre de l'argent comptant qui n'est pas réinvesti par les Indiens en Europe, entraînant ainsi un processus de fuite du numéraire pour le royaume de France.

Serge Chassagne¹, propose une analyse remettant en question les réelles motivations de ce coup d'arrêt porté à l'indiennage. Selon lui, la première raison invoquée, la fuite du numéraire, relève de l'arme psychologique, sentimentale, destinée à entraîner l'intervention du pouvoir central. Les protestations des manufacturiers traditionnels relèvent, quant à elles, du groupe de pression exercé par ces derniers sur le pouvoir central. En réalité, les manufactures textiles traditionnelles souffrent avant tout de l'incapacité du marché national à absorber la production de textile français.

Edgar Dépitre², propose une autre interprétation de la cette crise. Selon lui, la prohibition a été une raison implicite pour masquer les conséquences de la révocation de l'Edit de Nantes. L'indienne étant une industrie nouvelle non réglementée, elle peut être pratiquée librement par les Protestants. Son interdiction un an après la révocation de l'Edit de Nantes a donc stimulé le départ des réformés et masqué en partie les effets de la révocation.

* Chassagne, Serge. *Le coton et ses patrons*. 1991

¹ Chassagne, Serge. *La manufacture de toiles imprimées de Tournémine-les-Angers*. Paris. Institut armoricain de recherches historiques de Rennes. 1971

² Dépitre, Edgar. *La toile peinte en France au XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris. 1912

L'échec de la prohibition

Durant cette longue période de prohibition, la mode des indiennes ne s'atténue guère ; au contraire le goût du fruit défendu a relancé une mode déjà bien ancrée à la fin du XVII^e siècle. La multiplication des arrêts et des édits, tout au long des soixante-treize ans de prohibition, n'a pas suffi pour enrayer la mode des toiles imprimées. Les indiennes deviennent la passion des femmes de bon ton qui bravent ouvertement les interdits. Les dames de la cour arborent fièrement leurs toilettes d'indiennes aux Tuileries et les femmes des intendants, chargés de faire respecter les édits, sont les premières à porter des indiennes en public. Mme de Pompadour elle-même a meublé son château de Bellevue d'indiennes de contrebande.

Il existe durant la période de prohibition, et ce, malgré les fortes peines encourues par les contrevenants, deux façons de se procurer les étoffes interdites : les ateliers clandestins et la contrebande. L'assurance de réaliser de gros profits devant un marché en pleine expansion, explique la persistance de la fraude et des ateliers clandestins. Ces ateliers continuent de produire, malgré une législation sévère qui prévoit par un édit de 1726 la peine de mort pour les contrebandiers armés. La contrebande nargue le pouvoir qui reste, malgré la multiplication des arrêts, impuissant devant ce phénomène de mode. Vers 1740, la répression diminue face à ces difficultés d'application, le gouvernement ne renouvelant plus les mesures législatives.

La prohibition est auréolée d'une contradiction interne au sein du pouvoir royal. En effet, en protégeant les manufactures traditionnelles nationales, la prohibition porte largement atteinte au commerce de la Compagnie des Indes françaises, elle-même entreprise de l'Etat. De plus, si l'Edit de prohibition a fait fuir les ouvriers imprimeurs de religion protestante, il a surtout fait fuir un savoir-faire. Les indienneurs de religion réformée, partent en masse vers Berlin, Brême et Genève pour exercer librement leur activité. C'est dans ces villes que se développe l'indienne, qui alimente la contrebande française et anglaise¹.

Face à la persistance de la mode et à l'échec de la législation, et devant la recrudescence des rapports dénonçant les méfaits économiques de la prohibition, le pouvoir n'a d'autre alternative que de lever l'interdiction pesant sur les toiles imprimées.

La libéralisation et la multiplication des centres d'indiennage

Le 5 septembre 1759, après un long débat au Bureau de Commerce, le pouvoir central promulgue un arrêt accordant la liberté d'imprimer sur étoffes. La décision est complétée par l'arrêt du 28 octobre 1759, qui soumet l'importation des indiennes à un régime protectionniste par le biais de taxes. L'article VIII de l'arrêt du 3 juillet 1760, quant à lui, stipule « *que le nom du fabricant sera marqué au chef et à la queue des pièces* ». Cette indication est appelée *chef de pièce*.

Suite à la libéralisation, les indiennes fleurissent dans plusieurs régions de France : en Haute et Basse-Normandie, à Montbéliard, à Mulhouse, en Provence, en Languedoc, dans la généralité de Paris, en Picardie, en Champagne, en Franche-Comté, en Bourgogne, en Bretagne, dans les Pays de Loire et dans le Centre.

Parmi les régions françaises qui se sont lancées dans l'aventure de l'indienne au XVIII^e siècle, certaines se sont spécialisées dans un genre nouveau, celui de la toile à personnages. Cette production, souvent de haute qualité, a fait la renommée de centres d'indiennage tels que Mulhouse, Nantes, Jouy-en-Josas ou encore Beautiran.

Parmi ces centres d'indiennage, producteurs de toiles à personnages, la région de Rouen tient une place non négligeable à plusieurs titres : par la longévité de son activité (1762-1970) et par la quantité de sa production.

¹ L'Angleterre est sous le coup d'une prohibition des toiles peintes de 1700 à 1774

² Cet article est complété quelques années plus tard par l'arrêt du Conseil d'Etat de 1785, précisant comment doivent apparaître ces noms « *une bande blanche de trois doigts de largeur sur laquelle ils mettront du côté de l'impression la première lettre de leur nom sans abréviation ainsi que le lieu de leur demeure avec les mots « grand teint ou petit teint* ».

Les techniques de fabrication des toiles imprimées



L'évolution de l'indienne en France s'inscrit dans un temps long. Les premiers essais perpétrés en France au XVII^e siècle, n'ont eu de cesse de se perfectionner tout au long des siècles suivants. Durant tout le XVIII^e siècle, puis de manière accélérée au XIX^e siècle, l'indienne demeure un terrain d'innovations, où la technicité exigée par les différentes opérations est sans cesse améliorée, au profit d'un meilleur rendement et d'une plus grande qualité. Les manufactures d'indiennes sont en ce sens les premiers exemples de l'industrialisation. En effet, les opérations très spécialisées de cette industrie posent les bases de la spécialisation des tâches qui se retrouve au XIX^e siècle dans les grandes industries textiles.

De la planche de bois au rouleau de cuivre

Vers 1709, au cœur de la période de prohibition, des teinturiers normands ont réussi à contourner l'interdit en mettant au point une technique relevant de la teinture. Ce procédé, dit à la réserve, a pour avantage d'obtenir un dessin certes moins fin, mais très bon marché. La toile est revêtue de cire à l'emplacement du dessin, puis plongée dans un bain de teinture généralement bleu. La toile se trouve ainsi peinte à la réserve des parties préservées par la cire. On obtient ainsi des dessins blancs sur fond bleu d'où leur nom toile bleue réserve. Cette technique devient la spécialité de Bolbec qui a continué de l'utiliser après la libéralisation.

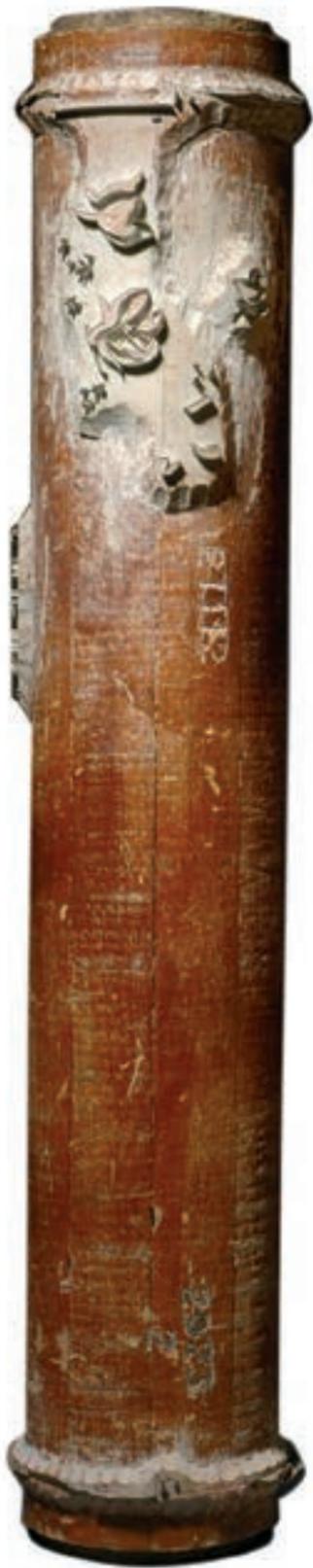
Pour appliquer les mordants sur le tissu, plusieurs techniques se sont succédées au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle. Les trois techniques ne sont pas concurrentes puisqu'elles sont utilisées

conjointement par les manufactures selon le type de motif à imprimer.

L'utilisation de la planche de bois est attestée dès le V^e siècle en Extrême-Orient. La planche de bois est constituée de cinq couches assemblées de manière à faire une épaisseur de 4 à 5 cm. Le choix de la planche de bois s'effectue suivant la finesse du motif à réaliser : buis et houx, pour les petits dessins aux détails délicats, poirier pour les motifs plus courants, noyer et tilleul pour les grandes planches. La première couche est constituée de poirier dans lequel sera faite la gravure en relief, dite en taille d'épargne, exécutée avec un ciseau à bois ou une gouge. Les parties les plus fines étant cassantes, on les remplace par des incrustations de picots de laiton. Trois couches de sapin croisées pour éviter le voilage sont ensuite ajoutées, puis une couche de hêtre dans laquelle sont creusées les deux encoches qui permettront à l'imprimeur de tenir la planche. Des picots posés aux angles permettent de repérer le motif et de le répéter ainsi sur toute la surface de la toile. Des cylindres de bois ont également servi à l'impression des étoffes. Cette technique nécessite autant de rouleaux que de couleurs à imprimer. Elle est utilisée avec la machine dite Samuel.

En 1834, grâce à la perrotine inventée par le Rouennais Perrot, les anciennes planches de bois, abandonnées au profit de la plaque de cuivre, peuvent être réutilisées de manière continue et régulière. Elle est décrite de la façon suivante par Girardin en 1835 : « *C'est une machine propre à remplacer avantageusement le travail à la main, toujours si lent et si coûteux. Trois planches en bois gravées en relief, à la manière des planches ordinaires, longues de 32 pouces et larges de 2 à 4 pouces environ, se trouvent comme par enchantement chargées de couleurs, puis pressées succes-*





sivement contre la pièce qu'il s'agit d'imprimer qui passe d'elle-même comme dans les machines à rouleaux, devant chacune de ces planches. Deux hommes, l'un qui veille au service de la machine, l'autre qui fait mouvoir tout le système, et trois enfants qui font office de tireurs, suffisent pour imprimer en trois couleurs 24 pièces de calicot par jour. Ils font donc à eux cinq le travail de 20 imprimeurs et de 20 tireurs. »¹

Le procédé de la plaque de cuivre est attesté en Irlande en 1752, et adopté par la manufacture Oberkampf en 1770. La plaque de cuivre gravée au burin à section carrée ou losange, en taille douce, permet d'obtenir des motifs dont la qualité et la finesse rivalisent avec les estampes. Cette technique est surtout utilisée dans l'impression des toiles monochromes à personnages. La faible productivité de l'impression à la plaque de cuivre et son coût élevé dû à la cherté de la matière première qu'est le cuivre ne permet pas à cette technique de s'imposer dans la durée, vers 1820-30, son usage devient marginal.

C'est en 1783, que l'Anglais Thomas Bell invente l'impression au rouleau de cuivre. Ce procédé est une innovation importante dans l'histoire des techniques d'impression puisqu'elle permet des rendements trente fois supérieurs à la plaque de cuivre, réalisant le travail de quarante ouvriers. Les cylindres sont gravés en creux avec un rapport généralement de 50 cm, correspondant à la circonférence du rouleau. Grâce à ce procédé, les toiles, jusqu'ici en fond blanc, se parent de fonds aux décors simples et répétitifs comme des losanges ou des trèfles. La technique de gravure est la même que pour la plaque de cuivre, mais plus difficile, puisque le support est rond. Au début, la gravure reste traditionnelle : burin, pointe sèche, et eau-forte. Mais très vite la rentabilité primant,

Rouleau à imprimer en bois.
Coll. privée

de nouvelles techniques sont mises au point pour accélérer la gravure afin de la rendre moins longue et donc moins coûteuse. Ces innovations sont la mollette (1804) pour graver les frises, le guillochage² (1823), le pantographe (1834) utilisé pour reproduire un dessin dans une taille différente, la machine à hachurer ou à enlever les fonds, la photogravure. Avec la généralisation de l'impression au rouleau, l'indienne entre dans une nouvelle phase, le rythme de la production augmente. Les brevets d'invention se multiplient : machines à trois rouleaux (1807), machine à cinq rouleaux (1814).

De la couleur naturelle aux colorants chimiques

Avant l'invention des colorants de synthèse, c'est la nature qui fournissait aux hommes les moyens de teindre les tissus. Dès la Préhistoire, les hommes ont su manipuler les pigments naturels d'origines végétales et minérales pour obtenir de la couleur.

Dans les indiennes, l'art de la coloration est réservé au chimiste. Au début du XIX^e siècle, pour imiter les belles indiennes d'Orient aux couleurs chatoyantes, on ne dispose que d'un nombre restreint de produits tinctoriaux et donc d'une gamme limitée de couleurs: le bleu (le pastel et l'indigotier), le jaune (la terre broyée, le réséda, la gaude ou le crocus), le rouge (le cinabre, le murex, le kermès ou la racine de garance), le vert et la couleur dite « puce ».

L'indienne a donc eu recours à ces colorants naturels tout en cherchant à mieux fixer ces derniers sur les étoffes. C'est la découverte des mordants qui va permettre aux manufactu-

1- Note sur la machine à imprimer à trois couleurs dite perrotine écrite en 1835 par Girardin.

2- Procédé qui consiste à un mouvement de rotation ou de va et vient du burin et du rouleau placé sur un tour

Les colorants chimiques

Francis Baur,
ingénieur Chimiste I.C.R.,
ancien expert Chimie-Textiles
près la Cour d'Appel de Rouen

Si teinturiers et imprimeurs utilisaient à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les colorants végétaux tels que la gaude, le pastel l'indigo et la garance, des colorants animaux, comme la cochenille et le murex, et un peu plus tard, des colorants minéraux, (jaune de chrome, vert guignet et bleu de Prusse ou bleu Raymond), pour ne citer que les principaux, c'est vers le milieu du XIX^e siècle, qu'apparurent les premiers colorants synthétiques dérivés de la houille, donc de la chimie. Le Professeur August Wilhelm Hofmann (1818-1892) qui occupait depuis 1845, une chaire de chimie au Royal Collège of Chemistry à Londres, confia à son assistant, le jeune William Henry Perkin, le soin de s'occuper de la fabrication synthétique de la quinine, qui à l'époque était le seul médicament contre le paludisme, la typhoïde et les fièvres.

Perkin travaillant avec de l'aniline impure extraite du benzène, en oxydant l'aniline avec du bichromate de potasse, obtint un dépôt foncé et grasieux qu'il examina. Il obtint un violet d'une beauté encore inconnue. Il choisit le nom de mauvéine, pour désigner cette couleur mauve. Il prit un brevet et en Décembre 1867, la pourpre d'aniline était lancée et les soyeux de la région lyonnaise s'en emparèrent.

En 1858, Verguin en France obtenait le premier colorant de type triphényl méthane, la fuchsine, par oxydation de l'aniline par le chlorure stannique reproduisant la couleur du fuchsia. Deux ans après la découverte de Perkin, son maître A.W. Hofmann découvrit d'autres colorants comme le bleu d'aniline, le violet d'aniline et le vert d'aniline.

À l'Exposition Internationale de Londres, en 1862, des tissus rouges, jaunes, verts et bleus étaient teints avec des colorants, produits par la chimie. Ces colorants dits basiques teignaient la laine et la soie.



Journal des épreuves du laboratoire Schwartz, 1825,
MICV 98.4.107

En 1868, Graebe et Liebermann synthétisèrent l'alizarine, à partir de l'anthraquinone par bromuration et fusion alcaline (1869) La fabrication de l'alizarine synthétique par BASF en 1871, fut le début d'une compétition acharnée entre le colorant naturel et son substitut synthétique.

La synthèse de l'indigo fut beaucoup plus difficile; Adolf Von Baeyer réussissait, en 1878, une synthèse en 7 étapes à partir de la phénylglycine sur l'isatine.

En étudiant la réaction entre l'acide nitrique glacial et l'aniline, Griess préparait, sans le savoir, le premier colorant azoïque: le jaune d'aniline (1859).

La découverte la plus spectaculaire fut celle du rouge Congo, colorant ayant de l'affinité pour le coton et le lin, en l'absence de mordant. Mais, le peu de solidité à la lumière, et la grande sensibilité aux acides du rouge Congo apportèrent un succès à la benzopurpurine en 1885 sous le nom de rouge direct 2.

La teinture et l'impression en colorants azoïques vécurent une véritable révolution avec la découverte, en

1911, chez GRIESHEIM-ELEKTRON, du naphthol AS, anilide de l'acide 2-3 oxynaphthoïque. La combinaison du naphthol AS et de composés diazaminés (sel de dizonium) donnèrent des teintes jaune orangé, rouge, violette, bleue, noire et même verte, de bonne solidité au lavage et appliquées sur coton.

En 1873, le premier colorant au soufre, ainsi appelé parce qu'il se dissolvait dans le sulfure de sodium fut le cachou de Laval. Mais ce n'est qu'à la fin du siècle, avec le noir au soufre T (1899), appelé aussi noir Vidal, qu'on obtint une gamme constante en couleurs foncées, à prix modéré, pour les vêtements de travail en coton. Bader et Sunder, en 1921, transformèrent l'indigo en indigosol O, un dérivé de leuco ester sulfurique soluble dans l'eau, utilisé pour la foulure de fonds colorés en tons pastel. Le teinturier peut alors se passer du cuveage. En 1935, Linstead découvre le bleu de phthalocyanine, il fut éclipsé, plus tard, par l'apparition de colorants réactifs qui permirent d'obtenir des gammes de coloris de plus en plus vifs et de plus en plus solides.



riers d'imprimer en « *grand teint* », c'est-à-dire de produire des étoffes de couleurs inaltérables à l'eau. Dans l'indienne, les deux principaux colorants à mordants utilisés sont la garance et l'indigo. Ils se composent du mordant (sel métallique), de produits chimiques pour assurer la fixation, et d'un épaississant.

Il existe trois techniques d'impression : l'impression directe (on imprime directement sur un support blanc), l'impression dite à la réserve (existe depuis 1709 à Bolbec), et l'impression par rongement. La technique la plus utilisée dans l'impression des toiles d'ameublement fut celle de l'impression directe sur toile blanche. L'indienneur applique à l'aide de planche de bois, de plaque de cuivre ou de rouleau de cuivre, le mordant sur la toile et la plonge ensuite dans un bain de teinture.

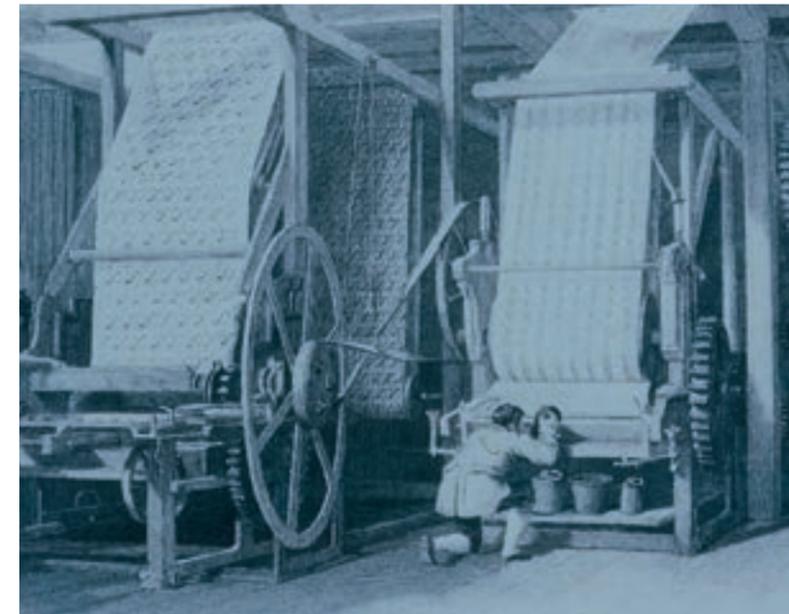
Dans la première moitié du XIX^e siècle, les découvertes dans le domaine de la chimie des couleurs se multiplient et les premiers colorants artificiels sont inventés. Les couleurs deviennent plus tenaces grâce au procédé du vaporisage (fixation des couleurs à la vapeur).

Ces colorants naturels sont détrônés par les colorants chimiques au milieu du XIX^e siècle. En moins de cinquante ans, à l'aube du XX^e siècle, les colorants naturels ont disparu du laboratoire du chimiste dans l'industrie textile.

Les étapes de la fabrication, de la toile de coton à la toile imprimée

L'impression des étoffes est un savoir-faire complexe qui fait appel à des procédés radicalement nouveaux. Il a su s'ouvrir précocement aux innovations techniques et à la mécanisation et susciter en permanence la recherche notamment dans le domaine des colorants. L'art d'imprimer les étoffes consiste à fixer sur la surface du tissu des dessins de couleurs tout en gardant la blancheur des fonds.

Avant d'être imprimée la toile doit subir plusieurs opérations ou traitements, au nombre de cinq, destinés à préparer l'étoffe à recevoir les colorants. Les toiles brutes dites calicots (étoffe de coton tissée) arrivant à la manufacture sont remplies d'un apprêt de graisse dont il est indis-



Machines à imprimer en Angleterre

pensable de se séparer par plusieurs lavages dans un bain de potasse. Au sortir de cette première opération, les toiles sont recouvertes d'un duvet qui empêcherait une bonne impression. Les toiles sont donc brûlées, c'est l'opération appelée « *donner le roussi* ». Lors de leur fabrication, les toiles ont la plupart du temps contracté des taches ferrugineuses. Pour ôter ces taches disgracieuses, on passe la toile « *au sur* » (bain d'eau additionné d'acide sulfurique). Enfin, un passage à froid à la calandre pour écraser le grain permet une meilleure impression.

Vient alors l'étape de l'impression des mordants. En effet, l'indiennage n'est pas uniquement l'art de transposer un dessin et des couleurs sur les étoffes mais aussi de parvenir à fixer ces dernières en profondeur pour qu'elles résistent aux lavages et au temps. Le tissu doit donc être préalablement imprégné de mordants constitués de sels métalliques, tels que l'acétate d'alumine, à l'aide de planches de bois, de plaques de cuivre ou rouleaux de cuivre. La toile ainsi imprégnée de mordants est plongée dans un bain de teinture de la couleur désirée (bain de garance pour le rouge, bain d'indigo pour le bleu). Ce bain a pour effet de révéler le mordant et de faire apparaître le dessin. La toile est ensuite lavée et séchée. Les parties qui n'ont pas été imprégnées de mordant perdent leur couleur et redeviennent blanches. Si la toile est monochrome cette opération n'est pas renouvelée, au contraire pour les toiles polychromes, la même opération est répétée pour chaque couleur.

