

UNIVERSITÉ LYON II LUMIÈRE
UFR D'HISTOIRE
THÈSE pour obtenir le grade de DOCTEUR
en histoire contemporaine
Bernard Jacqué

DE LA MANUFACTURE AU MUR

Directeur de thèse Monsieur Serge Chassagne
Le 27 septembre 2003

Jury Monsieur Serge Chassagne, professeur d'histoire moderne, université de Lyon 2 Lumière
Monsieur Jean-Claude Daumas, professeur d'histoire contemporaine, université de Franche-Comté
Monsieur Bernard Deloche, professeur de philosophie, université de Lyon 3 Monsieur François
Loyer, directeur de recherches, CNRS Monsieur François Pupil, professeur d'histoire de l'art,
université de Nancy 2

Table des matières

Coquilles & errata . .	1
Remerciements . .	5
1. Pour une historiographie du papier peint .	7
2. Le cadre de l'enquête . .	15
3. Les sources exploitées .	17
Introduction . .	21
1. Pour une historiographie du papier peint .	21
2. Le cadre de l'enquête .	30
3. Les sources exploitées .	31
1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle .	35
1.1. Le papier peint à la fin du XVIII ^e siècle .	36
1.1.1. Le papier peint français à la fin du XVIII ^e siècle .	36
1.1.2. Un exemple : la manufacture Nicolas Dollfus & C ^{ie} puis Hartmann Risler & Cie à Mulhouse .	43
1.2. La création du papier peint . .	52
1.2.1. Le motif et l'entreprise .	52
1.2.2. Un directeur artistique au travail : Joseph-Laurent Malaine .	59
1.2.3. Un dessinateur d'ornement : Darmancourt .	67
1.2.4. La place du dessinateur dans l'entreprise . .	68
1.2.5. La technique du dessinateur .	69
1.2.6. La menace de la « contrefaction » . .	71
1.3. Les techniques de fabrication .	73
1.3.1. Une manufacture de l'intérieur . .	73
1.3.2. Le papier : de la feuille au rouleau . .	78
1.3.3. La couleur de détrempe . .	83
1.3.4. Le fonçage : comment donner un fond de couleur au rouleau .	88

1.3.5. La gravure de la planche d'impression .	91
1.3.6. L'impression à la planche .	94
1.3.7. Un cas particulier : l'impression de papiers veloutés . .	96
1.3.8. La dorure .	99
Conclusion . .	99
1.4. A la conquête du marché . .	100
1.4.1. La politique d'entrepôts .	100
1.4.2. La vente directe . .	101
1.4.3. Voyageurs et voyages . .	101
1.4.4. Les activités du voyageur .	105
1.4.5. Boutiques . .	108
1.4.6. Les marchés nationaux .	113
1.5. La pose .	123
1.5.1 La technique de pose .	123
1.5.2. Les hommes au travail : un exemple de chantier .	129
1.5.3. La pose pour la Maison du Roi .	138
1.6. Les papiers peints sur le mur . .	138
1.6.1. Le papier peint et sa bordure . .	138
1.6.2. Les panneaux de papier peint .	143
1.6.3. Des panneaux de papier uni .	144
1.6.4. L'usage des papiers <i>en feuille</i> ⁷²⁸ .	152
1.6.5. Les print rooms . .	163
1.6.6. Les panneaux en arabesques .	168
1.6.7. Panneaux d'arabesques et pilastres .	181
1.6.8. Panneaux de motifs à double chemin .	183
1.6.9. Un exemple de pose atypique : le théâtre d'amateur de Kochberger (Thuringe) ⁸⁷⁵ .	187
1.6.10. Les dessus-de-porte .	188

⁷²⁸ Ce type de décor n'a jamais donné lieu à une étude systématique.

1.6.11. Plafonds . .	193
1.6.12. Les papiers peints coordonnés aux textiles . .	196
1.6.13. Les paravents .	199
1.7. Vers des produits nouveaux . .	201
1.7.1. Origines des <i>décors</i> . .	201
1.7.2. L'apparition du papier peint panoramique .	205
Conclusion .	210
2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : le papier peint panoramique .	213
2.1. La manufacture Jean Zuber & C ^{ie} à Rixheim (1802-1853) .	214
2.1.1. Jean Zuber à la tête de la manufacture (1802-1835) .	215
2.1.2 La seconde génération au pouvoir (1834-1853) . .	224
2.2. Le processus de création : la mise au point de la collection .	229
2.3. La progressive industrialisation des techniques de fabrication dans la première moitié du XIX ^e siècle . .	237
2.3.1. La révolution du papier en continu . .	238
2.3.2. L'explosion des couleurs .	239
2.3.3. Nouvelles recherches sur le fond .	241
2.3.4. A la recherche de nouveaux effets : l'irisé . .	242
2.3.5. Les progrès de l'impression à la planche .	243
2.3.6. La solution au problème de l'impression des rayures .	244
2.3.7. La révolution de l'impression mécanique . .	246
2.3.8. La tontisse, une technique restée traditionnelle .	250
2.3.9. Les effets nouveaux du gaufrage .	251
2.4. Le monde du panoramique .	252
2.4.1. Un paysage sur le mur . .	253
2.4.2. Pour une lecture thématique .	253
2.4.3. Pour une lecture économique .	257

⁸⁷⁵ Le château et le domaine de Kochberger ont fait l'objet d'une monographie dans les *Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes f. Denkmalpflege*, n° 5/1994, p. 371-379 ; les papiers peints du théâtre et leur restauration ont fait l'objet d'une étude de Jürgen Beyer dans la même revue, n° 3/1993, p. 83-94.

2.4.4. Pour une lecture chronologique . .	259
2.4.5. La création du panoramique : le manufacturier et le dessinateur .	264
2.4.6. Les ateliers à l'œuvre .	280
2.4.7. Des outils de vente : prospectus et lithographie .	282
2.4.8. Le prix de revient du panoramique ¹³⁵⁸ .	286
2.4.9. La vente des papiers peints panoramiques . .	291
2.4.10. La pose des panoramiques .	300
2.5. Les panoramiques de Jean Zuber & C ^{ie} .	317
2.5.1. Les Vues de Suisse ¹⁴⁶⁵ . .	317
2.5.2. L'Hindoustan ¹⁴⁷⁹ .	325
2.5.3. L'Arcadie ¹⁴⁸⁶ .	327
2.5.4. Le Paysage à fables ¹⁵⁰⁷ .	331
2.5.5. La grande Helvétie ¹⁵¹¹ .	332
2.5.6. La petite Helvétie ¹⁵¹⁸ . .	334
2.5.7. Les Vues de l'Italie ¹⁵²⁴ .	336
2.5.8. Le Paysage égyptien ¹⁵³⁸ . .	339
2.5.9. Les Jardins français ¹⁵⁴⁶ . .	340

¹³⁵⁸ Cette partie reprend en l'élargissant le chapitre 2, contribution de l'auteur à l'ouvrage de Nouvel-Kammerer sur les panoramiques.

¹⁴⁶⁵ Nouvel-Kammerer 1990 n° 52, 1804, n° 720-735, 16 lés, 1024 planches, colorié, 98 couleurs. Ill° 25.

¹⁴⁷⁹ Titre actuel : il se nommait au XIXe siècle : *les Vues de l'Indostan* ; NOUVEL-KAMMERER n° 73, 1807, n° 961-980, 20 lés, 1285 planches, coloré, 85 couleurs. Ill° 26 et 21. 1.

¹⁴⁸⁶ Nouvel-Kammerer, n° 3, 1812, n° 1241-1259, 20 lés, , camaïeu, 9 couleurs, ill° 27.

¹⁵⁰⁷ 1813, 12 lés, colorié, non reproduit.

¹⁵¹¹ Nouvel-Kammerer 1990, n° 53, 1815, n° 1400-1419, 20 lés, coloré, ill° 28a et 21. 3. Le titre est d'abord, ainsi qu'il figure dans le prospectus : *l'Helvétie* ; il deviendra ensuite *la grande Helvétie* pour la distinguer de sa variante, la petite, à partir de 1818. Voir aussi annexe 10.

¹⁵¹⁸ Nouvel-Kammerer 1990, n° 54, 1818, n° 1547-1550, 4 lés superposés, colorié, ill° 28b.

¹⁵²⁴ Nouvel-Kammerer n° 62, 1819, n° 1660-1679, 20 lés, colorié, ill° 29.

¹⁵³⁸ Nouvel-Kammerer n° 91, coloré.

¹⁵⁴⁶ Nouvel-Kammerer n° 20, 1822, n° 1901-25 lés, coloré, ill° 30 et 17. 3, .

2.5.10. Les Lointains ¹⁵⁵⁶ .	343
2.4.11. Les Vues d'Écosse ou la Dame du Lac ¹⁵⁶⁰ . .	344
2.5.12. Les Combats des Grecs ¹⁵⁶⁷ .	346
2.5.13. Les Vues du Brésil ¹⁵⁷⁵ . .	348
2.5.14. Le paysage à chasses ¹⁵⁸⁷ . .	353
2.5.15. Les Vues d'Amérique du Nord ¹⁵⁹⁰ . .	356
2.4.16. Les Courses de chevaux ¹⁶⁰⁷ . .	359
2.5.17. Les Scènes maritimes .	360
2.5.18. Isola bella ¹⁶¹² .	361
2.5.19 El Dorado ¹⁶³⁷ . . .	366
2.5.20. Les Zones terrestres ¹⁶⁵⁰ .	369
2.5.21. Le Jardin japonais ¹⁶⁶² .	371
2.6. Le « mirage du luxe » ¹⁶⁶⁷ .	373
2.6.1. Les décors en tente . .	374
2.6.2. Des damas de soie en papier peint . .	376
2.6.3. La mode des décors en draperie . .	380
2.6.4. La scène de genre à la portée de tous : le dessus-de-porte en papier peint	394

¹⁵⁵⁶ Non catalogué par Nouvel-Kammerer, 1822, n° 1960-1965, 6 lés, 149 planches, camaïeu, 11 couleurs, ill° 31.

¹⁵⁶⁰ Nouvel-Kammerer n° 11, 1827, n° 2311-2342, 32 lés, camaïeu, 7 couleurs, ill° 32.

¹⁵⁶⁷ Nouvel-Kammerer n° 44, 1828 ou 1829, n° 2431-2460, 30 lés, coloré, 2008 planches, ill° 33.

¹⁵⁷⁵ Nouvel-Kammerer n° 79, 1830, 2601-2630, 30 lés, 1693 planches, coloré, ill° 34.

¹⁵⁸⁷ Nouvel-Kammerer n° 28, 1833, n° 2801-2832, 32 lés, 964 planches, coloré, 142 couleurs, ill° 35.

¹⁵⁹⁰ Nouvel-Kammerer n° 80, 1835, n° 2961-2992, 32 lés, 1690 planches, coloré, 223 couleurs, ill° 36 et 22. 8..

¹⁶⁰⁷ Nouvel-Kammerer n° 34, 1837, n° 3201-3232, 32 lés, 767 planches, camaïeu, 18 couleurs ill° 37.

¹⁶¹² Nouvel-Kammerer n° 65, 1842, n° 3551-3568, 18 lés, 742 planches, coloré, 45 couleurs, ill° 38 et 39. 4.

¹⁶³⁷ Nouvel-Kammerer n° 83, 1850, n° 4201-4224, 24 lés, 1554 planches, coloré, 192 couleurs, ill° 39.

¹⁶⁵⁰ Nouvel-Kammerer n° 84, 1855, n° 4706-4730 1/2, 31 lés, 2047 planches, coloré, ill° 40.

¹⁶⁶² Ne figure pas dans Nouvel-Kammerer 1990 ; ill° 41.

¹⁶⁶⁷ Charles Blanc utilise en 1881 cette expression à propos du papier peint, p. 69.

Conclusion .	398
3. L'automne du papier peint traditionnel (1850-1914) .	399
3.1. Le papier peint en 1851 .	400
3.2. La manufacture Jean Zuber & C ^{ie} : la troisième génération au pouvoir (1853-1918) .	402
3.3. Le processus de création .	415
3.3.1. Le fonctionnement de l'atelier de dessin .	415
3.3.2. La formation du dessinateur .	419
3.4. Les techniques de fabrication dans la seconde moitié du XIX ^e siècle : tradition et modernité .	422
3.4.1. L'évolution du papier en continu .	424
3.4.2. La révolution des colorants de synthèse .	424
3.4.3. De nouvelles recherches sur le fond .	426
3.4.4. Le maintien de l'impression à la planche . .	427
3.4.5. Le redoutable essor de l'impression mécanique .	429
3.4.6. La tontisse : le perfectionnement d'une technique restée traditionnelle .	430
3.4.7. Les progrès du gaufrage .	432
3.4.8. La vulgarisation de la dorure .	435
3.4.9. L'art de combiner les techniques . .	437
3.4.10. La remise en cause des progrès techniques du XIX ^e siècle . .	437
3.4.11. Une usine en 1928 . .	439
3.5. Tentatives de renouvellement dans l' « article fin » . .	440
3.5.1. Une tentative de renouvellement du panoramique : les panoramiques à personnages peints .	440
3.5.2. Un substitut aux panoramiques : des tableaux aux tapisseries ²⁰⁵⁶ . .	445
3.6. Le monde du <i>décor</i> ²¹⁶¹ . .	469
3.6.1. Essai de définition .	470
3.6.2. Historique du décor .	471

²⁰⁵⁶ De éléments de ce chapitre ont été utilisés dans le journal de l'exposition *Art, Progrès & Industrie*, MPP 2001.

²¹⁶¹ Voir ill° 44. Une première version de ce chapitre a fait l'objet de la publication illustrée Jacqué 2000.

3.6.3. Dessinateurs et motifs de décors .	474
3.6.4. Que coûte un décor ? .	476
3.6.5. La pose : un rare exemple conservé <i>in situ</i> . .	478
3.6.6. La production de décors de Jean Zuber & C ^{ie} .	482
3.6.7. La survie des décors .	487
Conclusion .	489
Conclusion .	491
1. De nouvelles orientations .	491
2. Le <i>revival</i> du papier peint panoramique au XX ^e siècle . .	494
3. Pour conclure... .	504
Sources et bibliographie .	509
1. Sources manuscrites . .	509
1.1 Archives de la manufacture Jean Zuber & C ^{ie} ²³³³ . .	509
1.3. Archives de la famille Zuber – Caisse d’archives d’Ivan Zuber, non inventoriées, copies au MPP . .	513
2. Sources imprimées .	514
2.1 Ouvrages et articles . .	514
2.2. Rapports et comptes-rendus d’expositions industrielles . .	519
3. Bibliographie : ouvrages et articles . .	522
3.1. Histoire générale . .	522
3.2. Histoire du papier peint . .	524
3.3 Papiers peints panoramiques .	528
3.4. Techniques de fabrication du papier peint .	530
3.5. Manufacture Jean Zuber & C ^{ie} . .	531
3.6. Histoire de l’intérieur . .	532
3.7. Bibliographie : catalogues de musée et d’expositions .	537
3.8. Bibliographie : catalogues de vente .	539
ILLUSTRATIONS .	541

²³³³ Conservées au Musée du papier peint de Rixheim, inventaire par Fabry 1984, p. 68-72.

ANNEXES . .	543
Annexe n° 1 : Papiers peints posés aux Tuileries en 1789 pour l'installation de la famille royale .	543
Annexe n° 2 : Ventes d'Hartmann Risler & C ^{ie} (avril 1795-décembre 1801) .	546
Allemagne .	546
Danemark .	548
Espagne . .	548
France .	548
Italie . .	553
Pays-Bas septentrionaux . .	554
Pays-Bas méridionaux . .	555
Pologne .	555
Russie .	555
Suisse .	555
Annexe n° 3 : Un projet de décor en charmillé en 1800 .	557
Annexe n° 4 : Un exemple de <i>Wachstuch</i> dans un intérieur patricien de Lübeck, décrit en 1910 .	557
Annexe n° 5 : Résultats de Jean Zuber & C ^{ie} (1803-1890) .	557
Annexe n° 6 : Bénéfices de Jean Zuber & C ^{ie} (1890 – 1914) .	561
Annexe n° 7 : Composition des collections de Jean Zuber & C ^{ie} d'après les techniques d'impression utilisées (1804-1914) .	561
Annexe n° 8 : Catalogue des panneaux de draperies de la manufacture Dufour puis Dufour & Leroy, Paris (1812) .	562
1a. Draperie . .	562
1b. Bordure coordonnée .	563
2. Draperie . .	564
3. Draperie . .	565
4. Draperie . .	566
5. Draperie . .	567
6. Draperie . .	568
7. Draperie . .	569

8. Draperie . .	570
9. Draperie . .	571
10. Draperie . .	573
11. Draperie . .	574
Annexe n° 9 : Les revendeurs de papier peint parisiens de Jean Zuber & C ^{ie} en 1813 . .	575
Annexe n° 10 : Un exemple de pose de panoramique (1818) .	576
Annexe n° 11 : Ventes de panoramiques de Jean Zuber & C ^{ie} de 1815 à 1824 .	577
Annexe n° 12 : Prospectus de vente de la manufacture Albert, Paris, 1831 .	586
Annexe n° 13 : Enquête préparatoire à la statistique de l'industrie du papier peint figurant dans le <i>Rapport</i> de Jean Zuber-Karth sur l'Exposition de Londres de 1851 . .	587
Annexe n° 14 : Inventaire des panoramiques peints (1849-1859) .	590
Annexe n° 15 : Décor <i>Gobelins</i> de Chabal-Dussurget, 1867 .	593

Coquilles & errata

1.

- p. 8, l. 9 : aux...
- p. 9 : paragraphe en italique, par erreur
- p. 12 : paragraphe en italique, par erreur
- p. 13, l. 21 : avant-guerre...
- p. 16, l. 8 : 35^e
- p. 18, l. 2 : d'histoire *consacrée* au papier peint...
- p. 18 , l. 17-19 : paragraphe en italique ; l. 20-23 : double intervalle
- p. 19 : l. 3 : la démocratisation du luxe »
- p. 28, note 63 : la technique...
- p. 33, l. 13 : tristes...
- p. 40, l. 4 : manufactures¹¹⁵, ...
- p. 46, l. 6 : De son côté...
- p. 47, l. 12 : clients ; la paix, l. 23 : très présente(9 mai 1796) : ...
- p. 49, l. 24 : maison »¹⁶⁴ Ce...
- p. 52, l. 9 : A Mulhouse...
- p. 55, l. 4 : dispose d'un spécialiste, l. 15 : il vaut mieux ; l. 24 : vendre le goût...
- p. 57, l. 16 : de suite, ...
- p. 62, note 214 : Redouté...
- p. 66, note 231 : livres
- p. 74, l. 4 : dessinateurs qui gagnent, l. 15 : travail,
- p. 76 : Risler : sans
- p. 77, note 272 : *L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces-Unies...*
- p. 78 : les lois concernant...
- p. 86, l. 26 : en 1798 et 1800,
- p. 89, l. 6 : d'Annonay, 24 livres...
- p. 89, note 314 : André 1996, qui constate...
- p. 90, l. 15 : différents³¹⁸, l. 19 : en 1794, l. 23 : Delagarde...
- p. 99, l. 15 : à froid ;
- p. 105, note 368 : livres
- p. 110, l. 22 : adroit ;
- p. 115, l. 6 : rangement,

- p. 122, l. 13 : 6348 livres ; l. 24 : de la ville₂
- p. 125 : l. 13 : nécessaires₂
- p. 127, l. 2 : Delarosière...
- p. 133, l. 3 : beaucoup₂
- p. 135, l. 17 : Roi₂
- p. 137, l. 6 : ressemblent a s'y méprendre a du bois...
- p. 138, note 473 : blanches d'un effet ravissant,
- p. 142, l. 15 : heurte à une ; l. 20 : à partir...
- p. 144, l. 14 : montrent que les papiers peints...
- p. 146, l. 19 : (voir annexe 4)₂ l. 22 : reste importante₂
- p. 150, l. 5 : Sigmund Michael Munck, le... ; l. 22 : les quantités...
- p. 151, l. 3 : en Allemagne) ;... ; l. 4, à Marseille... ; l. 23 : 6525 livres de vente...
- p. 152, l. 18 : avec les combats... Si...
- p. 153, l. 8 : 56 % du total₂ C'est...
- p. 155 : 1.5.1.1 La pose à broquettes
- p. 159 : du XVIII^e siècle : le propos...
- p. 160, l. 19 : état de conservation₂ Une...
- p. 161, l. 5 : en pierre à 36... ; l. 10 : italique
- p. 164, l. 11 : de Réveillon. Ce dernier, dans son *Exposé*...
- p. 170, l. 18 : parisiens₂...
- p. 174, l. 2 : demande à Raflin...
- p. 176, l. 3 : Engelbach à Hambourg...
- p. 179, l. 2 : architecturaux₂... ; l. 23 : n'y a-t-il pas...
- p. 182, l. 1 : XIX^e siècle,... ; l. 9 : lieux₂ ; l. 17 : Cryger Jr. à New York... ; note 518 : vol.
- IV...
- p. 192, l. 20 : En 1797, à l'occasion...
- p. 197, l. 8 : 1787 du *Journal*...
- p. 204 : premier paragraphe en romain et aligné sur le reste du texte.
- p. 207, l. 20 : (...à l'antique)₂ ce qui...
- p. 209, l. 1 : référence à leur pose... ; l. 13 : ce n'est pas là le seul...
- p. 211, l. 4 : de fleurs₂ appartiennent...
- p. 212, l. 5 : plus grossiers⁶⁹⁵ :
- p. 214, l. 23 : Et, de fait...
- p. 233, l. 6 : 359 livres,...
- p. 234, l. 8 : à Guntersblum₂...
- p. 237, l. 5 : il est réalisé...
- p. 248, l. 6 : de mode⁷⁹⁷,...

- p. 250, l. 11 : C'est là...
- p. 256, l. 20 : Havard.
- p. 260, l. 20 : On retrouve la souplesse...
- p. 261, l. 23 : à Rixheim...
- p. 265, l. 19 : à Guntersblum...
- p. 271, l. 10 : 1786⁸⁸⁰ .
- p. 273, l. 5 : trouve là...
- p. 282, l. 2 : XIX^e siècle...
- 2.
- p. 291, l. 1 : L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : ~~le papier peint panoramique.~~
- p. 316, l. 20 : demandes expresses de...
- p. 319, l. 16 : à peu près...
- p. 323, l. 16 : la couleur (ill° 11.4)
- p. 325, l. 7 : donnent des couleurs...
- p. 326, l. 12 : siècle (ill° 11.7)...
- p. 327, l. 6 : en 1847 à Rixheim¹⁷² .
- p. 339, l. 3 : d 'Illustrations of...
- p. 347, l. 11 : (Jacquemart, vers 1825)
- p. 353, l. 21 : le catalogue...
- p. 360, l. 13 : tropicale²⁵⁶ .
- p. 371, l. 25 : expliquent...
- p. 373, l. 10 : pour la maison,...
- p. 374, l. 1 : d'éviter...
- p. 381, l. 4 : ill° 34...
- p. 394, l. 11-14 : paragraphe en romain, aligné sur le reste de la page
- p. 403 l. 23 : les en est exposée...
- p. 406, l. 21 : l'obscur Sauvinet de Paris...
- p. 414, l. 19 : 7). De...
- p. 418, l. 15 : très grande souplesse...
- p. 419, l. 10 : à ce que ces papiers peints aient donné lieu... :
- p. 426, l. 14 : le D^I August...
- p. 427, l. 1 : supposent...
- p. 428, l. 12 : 1 & 2). ; l. 18 : ill° 21.1) ;...
- p. 453, l. 13 : sont sortis des presses...
- p. 461, l. 25 : février) retardent le projet :
- 3.

p. 568, l. 3 : en revanche, après 1860, ils ne sont plus...

p. 588, note 118 : ajouter les n° 6088 et 6090.

p. 593, l. 3 : anglo-saxon, à la recherche d'une nouvelle esthétique, n'a rien produit...

p. 614, l. 24 : sont un produit de luxe...

p. 619, l. 17 : de la firme...

p. 623, note 236 : française).

p. 660, l. 7 : *la Cueillette des oranges*...

p. 666, l. 13 : y est de mise.

p. 689, l. 23 : précédent⁴²⁷ .

p. 695, l. 10 : d'œuvre⁴³⁷ .

p. 727

Tocqueville (Alexis de)

De la démocratie en Amérique, Paris 1840 (édition de 1848, Folio, 1986)

p. 731, l. 4 : pour l'Exposition universelle de 1855... 1.5 : après Wyatt (Dygby) : supprimer la ligne blanche

p. 733, l. 10 : *Une femme d'affaires au XVII^e siècle*...

p. 734, l. 22 & Oberlé (Raymond) dir.

p. 735, l. 5 : après Palmade (Guy) : supprimer la ligne blanche

p. 735, l. 26 : après Haemmerle (Albert) : supprimer la ligne blanche

p. 739, l. 27 : Jacqué (Bernard) dir.

Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle, Paris-Rixheim 1995

p. 745, l. 24 : Kammerer-Grothaus (Helke) : supprimer la ligne blanche

p. 747, l. 7 ; après Richert (Gertrud) : supprimer la ligne blanche.

p. 766, l. 37 : L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : ~~le papier peint panoramique~~.

Remerciements

En 1972, Odile Kammerer, depuis conservatrice au Musée des arts décoratifs de Paris, m'inocula le virus du papier peint : on n'en guérit pas ! J'ai eu ensuite le privilège de mettre sur pied et de diriger le Musée du papier peint de Rixheim, ce qui m'a mis en contact avec un fonds sans équivalent. Tout au long de ces années, les Présidents successifs, Pierre Jaquet, Adrien Ketterer, Paul Giband et Daniel Reibel ont vigoureusement soutenu la politique de recherche de l'institution : qu'ils en soient vivement remerciés.

Gérard Binder, alors Président de l'Université de Haute-Alsace, m'encouragea vivement à concrétiser ces recherches sous la forme d'une thèse et m'offrit le moyen matériel de réaliser ce projet. Serge Chassagne accepta de me diriger : nos entretiens, ses conseils, ses relectures aussi minutieuses que critiques m'ont permis de progresser dans cette rude tâche.

Ce travail n'aurait pu se faire sans l'aide permanente de Philippe de Fabry, archiviste-documentaliste du Musée du papier peint, qui a su rendre utilisable un grand nombre de sources, d'ouvrages et d'articles que j'ai largement exploités. Un coup de chapeau très cordial aussi à Marc-Henri Jordan qui m'a fait libéralement profiter de ses propres recherches dans les archives de la Maison du Roi et m'a signalé, au cours des années, d'innombrables documents en rapport avec ce travail.

Mes contacts avec les grandes collections de papier peint ont été facilités par leurs responsables que j'ai grand plaisir à remercier : Véronique de la Hougue à Paris, Sabine Thümmler à Kassel, Christine Woods à Manchester et Joanne Kosuda-Warner à New York.

Il me serait impossible de citer ici tous ceux qui m'ont apporté leurs critiques, ouvert des portes, facilité le travail en répondant obligeamment à mes demandes. Que soient ici remerciés : Angélique Amandry, Hendrik Bärnighausen, Verena Baumer-Müller, Jürgen Beyer, Josette Brédif, Ed Polk Douglas, Louis Dumont, R. P. Emlen, Charlotte Gere, Robert M. Kelly, Burckhard Kieselbach, Eloy Koldewej, Kveta Krizova, Aloys Lauper, Chris Ohrstrom, Benoît Meyer, Eliane Michelin, Richard C. Nylander, Raymond Oberlé, Anne-Catherine Page, Xavier Petitcol, Claire Piguet, Petar Puhmajer, Pascal Ruedin, Evelyne Schmitt, Hermann Schöpfer, Camille de Singly, Jacques et Françoise Subes, Peter Thornton, Dimitri Tkatch, Christian Tortu, Isabelle Ursch-Bernier, Christine Velut, Marie-Claire Vitoux, Lutz Walter, Geert Wisse, Christian Witt-Döring, Bertrand Zuber.

Mes remerciements tout particuliers s'adressent à Christine Delerm qui a eu la patience et la gentillesse de relire avec soin mon texte et d'en éliminer un maximum de fautes.

Enfin, mon épouse, Jacqueline, mes enfants, Isabelle et Philippe, m'ont soutenu dans tous les sens du terme, avec constance et résolution tout au long de ce travail et m'ont permis de le mener à terme.

1. Pour une historiographie du papier peint

Selon ce que l'on entend par papier peint, de simples feuilles de papier collées côte à côte sur le mur ou, à la façon de ce que nous connaissons mieux, des rouleaux, son origine date du XVI^e ou du XVII^e siècle. Les premières tentatives pour en faire plus ou moins systématiquement l'histoire datent du XIX^e siècle¹. La plus ancienne semble être la conférence que John Gregory Crace² prononce le 14 février 1839 sur « The History of paperhangings » devant le Royal Institute of British Architects de Londres, qui la publie dans son journal. En France, l'approche historique ne remonte guère qu'à 1851 : le manufacturier Jean Zuber-Karth³ lit le 27 août 1851 à la Société Industrielle de Mulhouse un *Rapport sur l'industrie du papier pour tentures* à la suite de l'Exposition de Londres de 1851 ; la Société Industrielle décide son impression le 26 novembre de la même année. Ce *Rapport* inclut un « historique de l'industrie du papier peint » sous la forme du Chapitre 1^{er}. Les *Reports by the Juries* de la classe 26 à l'Exposition, parus à Londres en 1852, introduisent aussi dans leur compte-rendu une large introduction historique.

Le texte de Jean Zuber retrace une brève histoire du papier peint, de la Chine à l'Angleterre, puis à la France qui devient leader, « en 1780 environ », et le reste en dépit de nouveaux pays fabricants, les USA surtout depuis les années 1830. En bon industriel, il insiste surtout sur la dimension technique en montrant l'évolution de la fabrication. Il ajoute enfin un tableau statistique par pays précisant le nombre de tables, de machines, d'ouvriers, de « chevaux de force », le nombre de rouleaux produits, leur valeur en francs et la valeur moyenne d'un rouleau.

Le texte anglais est beaucoup plus précis (il cite par exemple le *Dictionnaire universel du commerce* de Savary⁴) ; il souligne la compétition que se livraient les fabricants français et britanniques dans ce domaine depuis le XVII^e siècle⁵ ; il décrit les procédés de fabrication en insistant sur l'avenir de l'impression mécanique, alors en plein essor. Il reproduit enfin la statistique de Jean Zuber, tout en critiquant sa sous-estimation de la production anglaise⁶.

¹ Pour un accès simple à l'histoire du papier peint, l'ouvrage le plus clair est celui que Lesley Hoskins a dirigé en 1994. Au XVIII^e siècle, le profus ouvrage de Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, 1766, comporte de nombreuses mentions historiques sur les « papiers de tapisserie ». Quant au plaidoyer *pro domo* de Jean-Baptiste Réveillon *Relation historique et très intéressante des malheurs arrivés au Sr Réveillon(...)*, Paris 1789, il comporte une partie historique concernant la manufacture avant 1789, cf. Jacqué 1995, p. 38 et *passim*. L'ouvrage de Charles C. Oman & Jean Hamilton 1982, donne pour les XVIII^e et XIX^e siècles une bibliographie chronologique (p. 457-460). On peut aussi se référer à l'ouvrage d'Entwisle : *A literary history of wallpaper*, Londres, 1960.

² John Gregory Crace (1809-1899) est le plus important décorateur anglais de son époque et un grand utilisateur des papiers peints français de haut-de-gamme : cf. Aldriche (Megan) ed. *The Craces, royal decorators 1768-1899*, Brighton 1990.

³ Jean Zuber fils (1799-1853)

⁴ Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel du commerce*, Genève, 1723, nouvelle édition 1742.

⁵ Ce thème revient inlassablement jusqu'au début du XX^e siècle : il n'est que la transposition du combat que se livrent les industries des deux pays dans ce domaine tout au long du siècle, en particulier dans le cadre des Expositions où la France remporte régulièrement la quasi-totalité des médailles.

⁶ Annexe 13.

Dans les années suivantes, les rapports officiels ou officieux des Expositions universelles continuent à donner lieu à ce type d'exercice historique : en 1855, par exemple, le rapport anglais de l'Exposition de Paris, sous la plume de Digby Wyatt⁷, insiste davantage sur les débuts de l'industrie anglaise au XVIII^e siècle et surtout, en utilisant les *Rapports* des Expositions françaises des produits de l'industrie, écrit la première histoire précise de la production française au XIX^e siècle, sans erreurs majeures. En 1867, à la suite de l'Exposition de Paris, D^e Kaepelin publie dans la *Nouvelle technologie des arts & métiers* de E. Lacroix une étude consacrée à la fabrication des papiers peints où il fait une large place à l'histoire française et anglaise de ce domaine au XIX^e siècle⁸. L'ouvrage de W.F. Exner *Tapeten- und Buntpapier-Industrie*, publié à Weimar en 1869, reprend ces données, d'autant plus facilement qu'Exner a été membre du jury de l'Exposition de 1867.

A l'exception du chapitre consacré au papier peint par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs* de 1881, il est vrai plus centré sur la dimension esthétique qu'historique, les années suivantes n'apportent rien de véritablement neuf, les auteurs se recopiant les uns les autres jusqu'à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs à Paris en 1882 consacrée aux « arts du bois, des tissus et du papier ». Elle donne lieu à un texte de Victor Potterlet⁹, dessinateur majeur de papiers peints et co-fondateur de l'union centrale des arts décoratifs, et de P. Rioux de Maillou : la dimension historique prend de l'ampleur, avec des références précises à des almanachs et des guides pour le XVIII^e siècle, à l'expérience professionnelle de Potterlet pour le XIX^e siècle. Dix illustrations complètent le texte, couvrant toute l'histoire du papier peint ; les auteurs reproduisent même des documents néoclassiques voués alors aux gémonies, en particulier dans leurs assertions. La voie est désormais ouverte à des travaux plus approfondis. En 1887, l'industriel et collectionneur Félix Follot donne à la Bibliothèque Forney une « causerie sur le papier peint » qui présente des éléments historiques neufs, sur le XVIII^e siècle en particulier : des documents issus de sa collection l'illustrent.

Henry Havard va plus loin dans *son Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* publié de 1887 à 1890 ; il rassemble des données historiques nouvelles, en particulier sur le XVIII^e siècle : Havard fait alors un véritable travail d'historien ; ne se contentant pas de généralités, il a dépouillé de nombreuses sources, des inventaires depuis la fin du Moyen Age et des publications du XVIII^e siècle, guides, almanachs, mais aussi Savary, l'*Encyclopédie* et Papillon ; pour le XIX^e siècle, il fait surtout appel aux *Rapports* d'exposition et il est là beaucoup moins neuf que pour la période précédente.

La fin du siècle n'apporte rien de notable. Par contre, lors de l'Exposition de 1900 à Paris, le manufacturier et collectionneur Félix Follot¹⁰, est responsable de l'*Exposition rétrospective et centennale du papier peint*. Comme il l'écrit dans sa préface au catalogue¹¹, il collecte depuis plus de 40 ans des papiers peints ; le petit-fils du manufacturier Jacquemart lui a donné les

⁷ Sir Matthew Digby Wyatt (1820-1877) est un des designers majeurs du XIX^e siècle anglais ; il a joué un rôle de premier plan dans l'organisation et le déroulement de l'Exposition de Londres de 1851.

⁸ Kaepelin a largement inspiré les pages de Louis Figuier dans *Les Merveilles de l'industrie*, Paris 1878, volume 2, p. 314-336.

⁹ Victor Potterlet (1811-1889) a dessiné des papiers peints, en particulier des décors pour toutes les grandes firmes françaises, cf. Jacqué 2000.

¹⁰ Sa collection a fait l'objet de ventes publiques et privées à partir de 1982 ; les pièces maîtresses sont entrées au Musée des arts décoratifs à Paris et au Musée du papier peint de Rixheim.

¹¹ Follot 1901.

albums de référence de Réveillon et de ses successeurs jusqu'en 1840 ; « petit à petit et patiemment », il a rassemblé un fonds exceptionnel, complété en 1900 par des prêts. Il est à même de présenter trois cents pièces lors de ce qui semble être la première exposition historique de papier peint après celle de l'Union des arts décoratifs en 1882. De plus, cette exposition est accompagnée d'un catalogue illustré qui reste un ouvrage de base, en particulier parce que Follot a sans doute eu accès à des sources que nous ignorons. L'accent est porté sur le XVIII^e siècle, dominé par la figure haute en couleurs du manufacturier Réveillon auquel est consacrée la seule véritable monographie, alors que les autres entreprises, du XIX^e siècle en particulier, ne font l'objet que de simples mentions.

La plupart des documents de Follot proviennent directement de manufactures qui les lui ont souvent donnés ; en conséquence, ces papiers peints sont le plus souvent neufs et bien documentés, mais, par contre, ils ne reflètent aucunement l'histoire de l'intérieur ; beaucoup, par exemple, sont des modèles d'exposition, produits à peu d'exemplaires. C'est là un trait majeur des collections françaises, ce qui influence fortement l'historiographie dans ce pays, à la différence, nous le verrons, de la démarche anglo-saxonne.

La seconde moitié du XIX^e siècle a vu aussi paraître des articles décrivant des manufactures. Déjà, dès 1819, Sébastien Le Normand avait décrit la manufacture Dufour d'un point de vue purement technique¹² ; son texte, à peine modifié, connaît deux rééditions¹³. L'ensemble de monographies le plus important est le fait d'Exner en 1869¹⁴ ; il est très précis pour les entreprises françaises et celles de l'espace germanique, beaucoup moins pour les autres pays, dont la Grande Bretagne. Par ailleurs, la firme Gillou donne lieu à une monographie en 1867¹⁵ et Turgan, dans *ses Grandes usines : études industrielles en France et à l'étranger*¹⁶ présente :

- « la Manufacture de papiers peints de MM. Desfossé & Karth » en 1864, p. 113-128
- « les Établissements Isidore Leroy, fabrication mécanique des papiers peints », en 1867, p. 193-208
- « la Fabrique de papiers peints de M. Roger à Mouy (Oise), 1880, p. 1-6.
- Enfin, la firme Zuber publie à l'occasion de son centenaire en 1897 une plaquette : *La fabrique de papiers peints Jean Zuber à Rixheim*.

Le renouveau de l'approche vient des Etats-Unis. A partir de 1883 surtout, à la suite de leur *centennial*, les Américains redécouvrent leur passé – un passé où les papiers peints couvrent les murs depuis l'époque géorgienne. Ils ne disposent cependant pas de collections : leur démarche va donc dans un sens différent qui s'affirme dès la première publication notable, l'ouvrage

¹² « Description de l'art du fabricant de papier de tenture de toute espèce », *Annales de l'industrie nationale et étrangère*, tome 8, n° 34, octobre 1822, p. 5-51 (texte non signé).

¹³ Sous l'article « papiers peints » du *Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers et de l'économie industrielle et commerciale*, Paris 1829, tome XV, p. 262-284 puis dans *le Nouveau manuel complet du fabricant d'étoffes imprimées et de papiers peints*, Paris 1832, p. 169-269, nouvelle édition complétée en ??? ?

¹⁴ Exner (W.F.) 1869.

¹⁵ Légentil 1867.

¹⁶ Paris, 1854-1880.

pionnier de la journaliste Kate Sanborn, *Old time wall-papers*, en 1905 ; pour l'essentiel, son histoire repose sur les documents que l'auteur a retrouvés sur le mur. L'antiquaire Nancy V. McClelland (1877-1959)¹⁷ reprend le chantier : tout en chinant en France, elle rassemble de la documentation qu'elle complète par un inventaire systématique de ce qu'elle trouve *in situ* Outre-Atlantique, les panoramiques en particulier, dont c'est la première étude systématique ; elle montre plus spécialement les liens étroits entre la France et les États-Unis dans ce domaine puisque l'essentiel des papiers peints de qualité posés en Amérique vient de France jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Elle a l'occasion, au cours de ses recherches, de rencontrer le conservateur français Henri Clouzot qui s'intéresse à la question depuis l'avant-guerre, puisque son premier article date de 1912¹⁸. Il préface son ouvrage *Historic wall-papers* de 1924, publie un catalogue raisonné des papiers peints panoramiques de Dufour en 1930¹⁹ avant de proposer de son côté une première synthèse rapide en 1931 : *Le papier peint en France du XVII^e & XIX^e siècles*, qu'il complète avec Charles Follot, le fils du collectionneur Félix Follot pour aboutir à la publication en 1935 de l'ouvrage qui a fait date dans l'historiographie française et internationale : *l'Histoire du papier peint en France*. Si ce livre rassemble une importante documentation puisée pour le XVIII^e siècle dans les archives et les almanachs, il ne renouvelle guère la connaissance du XIX^e siècle, fondée pour l'essentiel sur les rapports d'exposition ; et alors que Clouzot s'est toujours intéressé, dans son activité de conservateur au Musée Galliera, à la production contemporaine, il s'arrête ici à la fin du XIX^e siècle. Le tiers de l'ouvrage est consacré au seul Réveillon et les trois cinquièmes au seul XVIII^e siècle. L'iconographie puise presque exclusivement dans la collection Follot et il n'est pas une seule fois fait mention d'un papier peint *in situ* ; les auteurs ne s'intéressent pas non plus au marché. On en reste pour l'essentiel à une histoire des styles qui magnifie le XVIII^e siècle pour mieux décrier le XIX^e siècle. Tel quel, ce livre, édité luxueusement, a du moins le mérite de faire connaître le papier peint au public cultivé international ; il reste la seule référence française jusqu'en 1967.

L'histoire du papier peint fait aussi de rapides progrès Outre-Manche dans les années 1920. Coup sur coup paraissent trois ouvrages. En 1923 est tout d'abord publié l'ouvrage de Phyllis Ackerman, centré surtout sur le motif, mais qui, dans un chapitre historique, s'efforce de faire une histoire internationale. En 1926, ce sont deux industriels anglais, Alan Victor Sugden & John Ludlam Edmonson qui proposent de leur côté la première grande synthèse anglaise : *A history of English wallpaper, 1509-1914*. La date de 1509 se réfère à un papier retrouvé en 1911 à Cambridge dont les Britanniques ont fait une icône de l'histoire du papier peint²⁰. Plus moderne dans sa conception que le livre de Clouzot & Follot²¹, cet ouvrage fait la part belle aux techniques ; il donne aussi une série de monographies élaborées des entreprises anglaises du secteur. Il affirme enfin avec force le renouveau anglais après 1851, ouvrant la porte à une longue historiographie qui fait de la production anglaise de cette époque, celle de William Morris en particulier, la source de toute modernité dans le domaine des arts décoratifs, une opinion encore très (trop ?) présente actuellement dans les publications britanniques. Du moins, les

¹⁷ Notice nécrologique in *Wallpaper & wallcoverings*, novembre 1959.

¹⁸ Voir sa bibliographie : « Hommage à Henri Clouzot », 1966.

¹⁹ Il invente à cette occasion le terme « panoramique ».

²⁰ Voir Shipley, 1916. Le document mériterait une étude moderne, tout comme en France le bois Protat, jamais revu depuis sa publication : ces documents ont été étudiés dans un contexte nationaliste, face aux recherches allemandes sur les origines de l'impression ; il fallait alors à tout prix être antérieur aux Allemands.

²¹ Encore dans les limbes à cette date...

auteurs, à la différence de Clouzot & Follot, ne s'arrêtent-ils qu'en 1914. Enfin, en 1929, Charles C. Oman réalise le premier catalogue des collections de papier peint du Victoria & Albert Museum : très différentes de la collections Follot, elles sont formées pour l'essentiel de documents démontés du mur. L'auteur introduit son travail par une savante histoire du papier peint centrée sur l'Angleterre et la France²² : notons que ce catalogue est le premier publié depuis celui de Félix Follot en 1901.

Or, il existe depuis 1923 à Kassel, en Allemagne, le seul musée consacré exclusivement au papier peint : mais aucun catalogue n'est publié, pas même pour les expositions que le musée organise dans diverses villes allemandes avant 1939. Jusqu'alors, la contribution allemande à l'histoire du papier peint se trouve rassemblée dans les ouvrages techniques du XIX^e siècle : Schmidt (1856), Exner (1869), Seemann (1892). Pourtant, un travail de fond se réalise au Musée, qui aboutit en 1970 à une somme sans équivalent sur l'histoire du papier peint, en Allemagne, mais aussi dans le monde occidental : *Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, sous la direction d'Heinrich Olligs. Outre la synthèse des connaissances alors acquises, les trois tomes rassemblent une ample documentation sur l'industrie allemande. Malheureusement, la barrière de la langue a fortement réduit l'influence de cet ouvrage fondamental, en particulier dans les pays anglo-saxons. Il en est de même pour la somme d'Albert Haemmerle sur les *Buntpapier* de 1961 ou celle de Frederieke Wappenschmidt sur les *Chinesische Tapeten* de 1989. Cette dernière, jamais traduite, est en particulier totalement ignorée de l'historiographie anglo-saxonne qui a multiplié les articles sur telle ou telle série de papiers peints chinois dans les intérieurs britanniques en reprenant toujours les mêmes erreurs de datation.

Il faut attendre en France l'exposition *Trois siècles de papiers peints* au Musée des arts décoratifs de Paris²³ en 1967 pour voir renaître la recherche dans ce pays : le riche catalogue de cette exposition met en valeur le fonds parisien et révèle en même temps la qualité des collections conservées à Rixheim par la manufacture Zuber & C^{ie}. L'approche reste stylistique, mais l'exposition lance, sinon la recherche, du moins un inventaire des riches collections françaises : Jean-Pierre Seguin, conservateur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, met sur pied un programme de recherche dans le cadre de la 35e section du CNRS qui met en valeur les fonds de Zuber & C^{ie} à Rixheim et ceux de la Bibliothèque Forney à Paris²⁴ ; la collection de Forney fait l'objet d'un catalogue en 1980²⁵ ; quant à la collection de Rixheim, inventoriée jusqu'en 1850, elle donne naissance, après de longues tractations, au Musée du papier peint en 1982, enrichi par ailleurs de la collection du Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse et d'acquisitions ininterrompues depuis²⁶. Le fonds de Rixheim possède aussi, indépendamment des papiers peints, les archives de la manufacture Zuber & C^{ie} et de ses antécédents depuis 1790, le seul fonds d'entreprise cohérent actuellement connu.

Progressivement, la présence de conservateurs professionnels dans les collections de Kassel, Paris, New York, Boston, Manchester et Rixheim entraîne des publications nombreuses et de qualité qui renouvellent notre connaissance sur des bases scientifiques²⁷ ; des catalogues raisonnés commencent à être publiés²⁸, généralement dans le cadre d'expositions, comme celui

²² Ce catalogue a été réédité et complété par Jean Hamilton en 1982.

²³ L'exposition voyage sous une forme réduite à travers la France.

²⁴ Seguin 1984.

²⁵ Guibert 1980.

²⁶ Jacqué 1984 et les catalogues d'exposition successifs du musée.

des papiers peints panoramiques en 1990 et des papiers peints en arabesques en 1995. A partir de 1982, la collection Follot est mise en vente avec un grand succès²⁹ : depuis, régulièrement, ont lieu des ventes de papiers peints anciens dont la place de Paris s'est fait une spécialité ; ces ventes révèlent des documents et donnent lieu à des catalogues de bon niveau qui sont d'une grande aide pour l'historien³⁰. La collection de la Bibliothèque nationale, formée des dépôts légaux de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle a été cataloguée³¹. Le monde du papier peint s'élargit : la Suède³², les Pays-Bas³³, la Belgique³⁴, la Suisse³⁵ entrent désormais dans la ronde. Dans l'abondante masse de publications, l'ouvrage le plus neuf reste celui de Catherine Lynn : *Wallpaper in America* qui, le premier, replace le papier peint dans son contexte technique, économique et humain, en se fondant sur un large travail d'archives ; on y constate aussi un regard nouveau sur le XIX^e siècle, débarrassé des œillères qui en noircissaient jusqu'alors la lecture. La multiplication des articles³⁶, des communications lors de colloques spécialisés³⁷, des expositions, commence à donner enfin un substrat d'études de détail sur lesquelles fonder des synthèses nouvelles. L'approche sur des bases inédites de la lecture de l'intérieur depuis Mario Praz, le développement des recueils de vues d'intérieur, non seulement dans le monde anglo-saxon³⁸ mais aussi aux Pays-Bas³⁹, en République tchèque⁴⁰, en Russie⁴¹,

²⁷ L'ouvrage dirigé par Lesley Hoskins en 1994 rassemble l'ensemble de ces conservateurs.

²⁸ Parmi les meilleurs, on peut citer celui de la collection de la SPNEA à Boston en 1986 par Richard Nylander

²⁹ Ventes Sotheby Park Bernet, Monte-Carlo, 7-8 février 1982 et Néret-Minet & Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 22 septembre 1990

³⁰ Bernard Poteau puis Xavier Petitcol ont rédigé avec science ces catalogues.

³¹ Christine Velut a réalisé ce catalogue, appelé à paraître dans un proche avenir (2002).

³² Tunander 1984, rassemblant des travaux plus anciens.

³³ Heesters 1988, Koldeweij & al. 1991.

³⁴ Avec les recherches et les articles de Geert Wisse.

³⁵ Avec les travaux pionniers d'Hermann Schöpfer et de Marc-Henri Jordan, ce dernier sur la France au XVIII^e siècle ; les services d'inventaire suisses s'intéressent de près au papier peint : cf. par exemple le colloque d'Alaman de 1994.

³⁶ Dans le cadre par exemple de la Revue de la *Wallpaper historic society* depuis 1989.

³⁷ Cf. par exemple la remarquable publication en 1998 de *Couper-coller*, qui, malgré son titre stupide, rassemble un corpus entièrement neuf sur les papiers peints du XVIII^e siècle, à la suite du colloque de Neuchâtel de 1996.

³⁸ L'ouvrage de Thornton, en 1984, demeure un classique, mais l'approche de Brandimarte sur les photographies d'intérieur texanes renouvelle complètement l'approche de la question.

³⁹ Voir la récente synthèse de Fock 2002.

⁴⁰ Avec le superbe ouvrage de Krizova en 1993. De nombreuses vues qu'elle reproduit sont plus accessibles dans le catalogue de Loosdorf, Schloß Schallaburg, 1997.

⁴¹ Le récent ouvrage de Volodazsky & al. fait suite à de nombreuses publications dans ce domaine dans les années 1980-90.

propose aux chercheurs des sources encore peu exploitées.

De son côté, le monde universitaire développe finalement sa recherche dans ce domaine : après les travaux en histoire de l'art de Sabine Thümmler en 1988 puis d'Isabelle Kapp en 1996, Christine Velut a soutenu en 2000 une première thèse d'histoire au papier peint parisien de 1750 à 1820, ouvrant des horizons totalement neufs à la recherche.

Mais quel que soit l'intérêt pour l'histoire du papier peint à l'heure actuelle, nous sommes dans un domaine où l'érudition s'est finalement peu manifestée par rapport aux autres arts décoratifs. Cela tient à un problème plus profond, celui du statut du papier peint. Alors que, pour l'essentiel des XIX^e et XX^e siècles, il s'est révélé la principale forme de décor intérieur, dès son origine, il a été l'objet de critiques négatives, passant aux yeux des leaders d'opinion pour une forme de décor au rabais, souvent méprisée par rapport aux autres formes de décor, considérées comme plus nobles.

Au XVIII^e siècle, s'il est des approches positives, toutes insistent cependant sur la dimension d'imitation à moindre prix du papier peint, refusant de prendre conscience de son originalité et de son autonomie par rapport aux autres types de décor. Ainsi, lorsque Quatremère de Quincy traite des arabesques en 1788, il se morfond de ce que

l'usage des papiers peints qui s'en sont presque entièrement approprié l'emploi, par la facilité de multiplier ces décorations, vient réduire en routine et en métier ce qu'elles peuvent comporter de goût et de génie⁴²

sans se rendre compte que le papier peint ne s'est pas contenté de les diffuser, mais qu'il en a développé des formules originales et sans équivalent dans les autres matériaux.

Voulant attaquer la gestion de Thierry de Ville d'Avray au Garde-Meuble royal, un texte anonyme de 1790⁴³ constate :

Il n'y a pas jusqu'aux appartemens de la famille Royale qu'il n'ait infecté⁴⁴ de ces sortes de tentures (les papiers peints). De pareils ameublemens ne conviennent tout au plus, dans les Maisons Royales, que pour le logement des gens de suite.

Le XIX^e siècle voit l'argumentaire se développer : « le papier peint arrivait juste à point pour répondre à une nécessité du temps, à un fait économique du plus haut intérêt : la démocratisation du luxe⁴⁵, le papier peint n'est que « sinon l'équivalent du luxe, du moins ce qui pourrait en donner le mirage⁴⁶ ». Jules Verne le condamne au nom de l'hygiénisme : le papier peint n'est-il pas « chargé de mille poisons subtils⁴⁷ » ? Viollet-le-Duc lui préfère en 1873 les toiles peintes plus durables et surtout moins banales : « on est assuré de ne pas voir sa tenture chez tout le monde⁴⁸ »... Les oukases d'Adolf Loos dans *Ornament und Verbrechen* en 1908, de Le

⁴² Article Arabesques de l'*Encyclopédie méthodique*.

⁴³ Réponse au mémoire intitulé *Dépense du Garde Meuble de la Couronne*, Paris, 1790.

⁴⁴ Nous soulignons

⁴⁵ Luc-Léo, 1878, p. 67.

⁴⁶ Blanc, 1881.

⁴⁷ Jules Verne le bannit de la cité idéale de Franceville dans les *Cinq cent millions de la Bégum*, édition de 1917, p. 169.

⁴⁸ *Histoire d'une maison*, Paris 1873, p. 244.

Corbusier, au nom de la morale : « On fait propre *chez soi* (...) on fait propre *en soi* » en remplaçant le papier peint par « une couche pure de ripolin blanc ⁴⁹ », vont dans la même direction. Mais le pire des discrédits n'est-il pas la médiocrité actuelle ? Il devient difficile d'imaginer la splendeur des papiers peints anciens dans ces conditions, et donc de les étudier...

⁴⁹ *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925.

2. Le cadre de l'enquête

Or, nous l'avons vu, l'historiographie démontre que le passé du papier peint diffère profondément du présent de ce matériau de décoration. L'historien ne peut donc que se réjouir de l'ampleur des études actuelles, devenues enfin scientifiques, après une longue stagnation. Cependant, de vastes domaines restent à défricher pour faire « parler » de façon efficace le papier peint ancien : en dépassant l'histoire des formes, d'un intérêt certes fondamental, en allant au-delà de la généalogie des entreprises, il est vrai indispensable ; il s'agit désormais d'entrer dans une dimension plus concrète, dans ce que Daniel Roche a nommé « l'histoire des choses banales⁵⁰ », de tenter de cerner ce que l'objet « papier peint » enferme d'ingéniosité, de choix et finalement de culture⁵¹. Or, durant une longue période, nous l'avons vu, les seules approches furent celle de la prosopographie, puis plus récemment celle de l'histoire des styles : le papier peint n'était-il pas une parfaite « grammaire des styles » qui se sont succédés du milieu du XVIII^e siècle à nos jours, en particulier de tous les styles historicistes du XIX^e siècle dont il aurait été la caricature ? Le papier peint était dans ce cas considéré comme un objet d'art décoratif en soi, ce qui ne pouvait, dans la plupart des cas, que le déconsidérer par rapport à d'autres formules d'art décoratif estimées à tort ou à raison comme plus abouties – et ceci pratiquement dès la fin du XVIII^e siècle.

L'erreur était de couper le produit de son contexte : si la recherche anglo-saxonne, en l'absence il est vrai de collection notable, mais aussi à cause de son intérêt manifeste pour l'intérieur, l'a replacé *in situ* dès sa première approche historique, il n'en est pas de même en France, jusqu'à certaines publications récentes. Définir aussi le cadre de sa création, l'entreprise, le studio de dessin, l'atelier, voir comment et à qui il était vendu, son mode de pose, permettent de mieux saisir sous la surface du motif, un peu de ce poids de civilisation qui le sous-tend et lui donne tout son sens.

Ce travail a donc la modeste ambition de faire le point sur les différents aspects matériels du papier peint, du stade de la conception à celui de la pose, de la manufacture au mur, en se centrant moins sur la production courante mais davantage sur la production « fine » pour reprendre l'expression des manufacturiers du XIX^e siècle, non seulement parce qu'elle s'est révélée une spécialité quasi-exclusive de l'industrie française, mais aussi, sources obligeant, parce qu'elle est un peu mieux documentée que le reste de la production. Pour ce faire, nous disposons d'une source exceptionnelle, le fonds de la manufacture Jean Zuber & C^{le}, autour duquel nous avons centré notre étude, sans pourtant négliger d'autres sources, chaque fois que nous l'avons estimé nécessaire.

⁵⁰ On se réfère ici à l'ouvrage de Daniel Roche du même nom qui a sous-tendu notre interrogation. L'approche de Versailles par Frédéric Tiberghien dans son étude sur le chantier de Versailles, la méthodologie qu'il a développée nous a aussi vivement conforté dans notre recherche.

⁵¹ Pour plagier *L'éloge de l'objet* de François Dagognet.

3. Les sources exploitées

Ce fonds Zuber, conservé au Musée du papier peint (MPP) de Rixheim, se révèle exceptionnellement documenté. Le début d'inventaire engagé par le CNRS en 1972⁵² a révélé sa richesse : l'ensemble de la production de la manufacture depuis le début du XIX^e siècle, mais aussi un ensemble d'archives qui, à défaut d'être complet, a l'avantage de la cohérence. Ajoutons que ce fonds provient d'une des manufactures majeures de l'histoire du papier peint, ce qui lui donne une dimension particulière. Précisons enfin que ce fonds d'origine privée n'a aucun équivalent⁵³.

S'y ajoutent les collections du Musée proprement dites : outre le fonds de la manufacture se sont ajoutés depuis 1982 des ensembles qui ont pour ambition de couvrir l'ensemble de l'histoire du papier peint, tant sur le plan historique que géographique, des arabesques les plus somptueuses de la manufacture de Réveillon autour de 1790 aux audacieux papiers du Bauhaus à partir de 1929. Nous avons pu aussi, par ailleurs, consulter les grandes collections publiques⁵⁴. C'est le contact quotidien avec ces papiers qui a nourri ce travail et nous a poussé à en savoir davantage sur les étapes de leur vie, de la manufacture au mur.

Pour cerner toutes ces étapes, nous avons pu largement utiliser la vaste documentation du musée, rassemblée depuis 1982 autour des différentes approches possibles du papier peint. La documentation technique (brevets, articles et ouvrages professionnels de tous les pays occidentaux) s'est révélée particulièrement utile, mais ne saurait faire oublier tout ce qui a été accumulé dans le domaine de l'intérieur : plus d'un millier de dossiers inédits d'intérieurs comportant du papier peint, à l'échelle internationale⁵⁵.

Les collections de matériel technique conservées à Rixheim, documentées par les inventaires de la manufacture, bien conservés de 1794 à la fin du XIX^e siècle, ont servi de base à l'étude technique : si les traités professionnels se sont révélés indispensables, c'est pourtant l'étude directe des papiers peints qui nous a le plus apporté dans ce domaine, concrétisant ou limitant ce que peut décrire la littérature spécialisée.

Quant au domaine de la commercialisation, il n'est ici esquissé que dans ses grandes lignes, grâce aux archives de Jean Zuber & C^{1e}, fréquemment lacunaires dans ce domaine : l'absence d'archives de revendeurs limite de toute façon fortement l'approche.

En dehors de Rixheim, nous avons pu exploiter pour le XVIII^e siècle les dossiers de la

⁵² Par Odile Kammerer, sous la direction de Jean-Pierre Seguin, conservateur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, cf. BSIM 1984, p. 50-51.

⁵³ Les archives Desfossé et Leroy, conservées au Musée des arts décoratifs de Paris, se révèlent bien plus modestes, abstraction faite des papiers peints, bien sûr : au mieux quelques « livres de gravure » incomplets.

⁵⁴ Nous avons eu la chance de consulter le fonds du Musée des arts décoratifs, le seul qui puisse lui être comparé, celui, fort riche mais moins homogène, du Deutsches Tapetenmuseum de Kassel, celui, centré sur les Réformistes anglais, de la Whitworth Art Gallery de Manchester et les superbes fonds, très français, du Cooper Hewitt Museum de New York, de la Society for the Preservation of New England Antiquities, du Musée de la Rhode Island School of Design à Providence.

⁵⁵ Nous citons ces dossiers « doc° MPP » : ils sont classés au Musée en fonction de la localisation géographique des lieux envisagés.

Maison du Roi aux Archives nationales⁵⁶, à notre connaissance, seule source donnant systématiquement une idée de l'usage du papier peint, de la soupente du domestique aux appartements du roi : si rien ne subsiste de ce qui y est documenté, du moins la précision de la description des mémoires donne une idée très précise de l'usage du papier peint qu'il est possible de mettre en rapport avec ce qui est conservé par ailleurs *in situ* à l'heure actuelle. Nous n'avons pu prolonger ce dépouillement au XIX^e siècle ; mais les sondages montrent que les fonds se révèlent moins riches : les investigations concernant par exemple le Compiègne du Second Empire où pourtant abondent encore des papiers peints plus ou moins bien conservés dans les suites destinées aux « séries » se sont révélées très décevantes. Par contre, pour le XIX^e siècle, en dehors même de ce qui est encore conservé sur le mur, en particulier dans de très nombreux châteaux allemands⁵⁷, nous possédons, au moins pour les intérieurs aisés, d'une iconographie surabondante, encore que dispersée⁵⁸ : les familles du XIX^e siècle ont multiplié les albums de vues d'intérieur destinés à conserver le souvenir de lieux aimés au cours d'une vie plus itinérante qu'on ne l'imagine⁵⁹.

Notre recherche s'est concentrée sur une période qui démarre dans les années 1770, à partir de l'apparition du papier peint en rouleau imprimé en détrempe sur le continent européen, pour s'achever avec la Première guerre mondiale, même si les nouveaux horizons qui s'ouvrent dans l'Entre-deux-guerres sont évoqués en conclusion.

Si le papier peint du XVIII^e siècle est envisagé dans toute sa variété, dans la mesure où il est encore un produit d'exception, relativement bien documenté, nous avons préféré une approche différente pour le siècle suivant. Comme ce décor se démocratise, les sources se font plus rares et les exemples conservés sur le mur plus exceptionnels ; nous nous sommes plus particulièrement intéressé à deux produits particuliers au papier peint et spécialement bien documentés : le panoramique et le « décor » ; si le premier a donné lieu à une monographie⁶⁰, nous avons souhaité envisager une approche plus concrète que celle développée jusqu'alors, sans pour autant remettre en cause fondamentalement cet ouvrage, en faisant un large usage des archives et de la documentation disponibles ; nous avons prolongé le travail par l'étude de ses « succédanés » de la seconde moitié du siècle, « tableaux » et « tapisseries » ; quant aux « décors », nous avons approfondi les données existantes par un large usage des sources.

Nous nous en sommes tenu à un plan chronologique, avec trois grandes parties. Après l'analyse de la situation du XVIII^e siècle, la coupure du début du XIX^e siècle, qui nous a été suggérée par la prise en main de l'entreprise de Rixheim par Jean Zuber en 1802, est loin d'être aussi artificielle qu'il y paraît : l'usage de la planche prend alors une autre dimension avec l'usage systématique de la presse et le lancement sur une grande échelle du panoramique et du

⁵⁶ Ma dette ici est immense envers Marc-Henri Jordan qui, travaillant dans les fonds de la Maison du Roi sous un autre angle d'approche, m'a signalé de nombreux documents intéressants ma recherche.

⁵⁷ Pour lesquels il manque une étude synthétique : du moins les monographies sont-elles abondantes et de qualité, en particulier la série exemplaire éditée par la Staatliche Verwaltung f. Schlösser, Gärten u. Seen de Bavière. Pour un survol, on pourra consulter : *Le temps du voyage, voyage dans le temps*, Ratisbonne 1999.

⁵⁸ Les références de base sont les ouvrages de Thornton 1984 et Praz 1990. Mais, il en existe de nombreux recueils en Europe centrale, comme l'exemplaire ouvrage tchèque de Krizova en 1996.

⁵⁹ Voir Jacqué 2001, p. 75-80 pour la problématique de ces vues d'intérieur.

⁶⁰ L'ouvrage *Papiers peints panoramiques* (Paris 1990, édition revue 1998) dirigé par Odile Kammerer-Nouvel (auquel nous avons participé) reste le pivot de toute étude par les contributions qu'il réunit et par son catalogue raisonné.

décor ; quant au système de pose, il évolue profondément, les producteurs, en mettant en œuvre des concepts nouveaux, remplacent les décorateurs dans l'usage du produit. L'essor de la mécanique à partir de 1850 sur le continent correspond aussi à une étape de l'histoire de la manufacture : celle-ci épuise désormais jusqu'à la Première Guerre toutes les possibilités des techniques traditionnelles, dans l'essor du décor en particulier, mais aussi de tout ce qui est susceptible de remplacer le panoramique, cela au moment où la mécanique remet définitivement en cause son approche. Un rapide survol du XX^e siècle en manière de conclusion permet de mieux comprendre la situation actuelle, par comparaison avec le passé.

Introduction

L'image du papier peint est à l'heure actuelle pire que jamais⁶¹ : motifs insignifiants, imitant pauvrement différentes matières ou reprenant à l'intention des enfants des personnages de feuilletons télévisés, le tout commercialisé sans l'ombre d'un conseil, dans la lumière froide des supermarchés de bricolage. En fait, cet état déprimant n'est rien d'autre que le résultat d'un très long processus de démocratisation de ce mode de décor, un processus engagé dès la fin du XVIII^e siècle.

Malheureusement, un tel présent ne permet guère d'imaginer ce qu'a pu être la richesse de créativité de plus de deux siècles de papiers peints : l'histoire de ce matériau est comme gommée, alors même qu'au XIX^e et XX^e siècles, on ne pouvait concevoir un intérieur occidental sans son décor de papier peint.

Cette histoire, on a tenté de la faire dès 1839 : nous en rappelons ici les grandes étapes, de façon à mieux situer notre réflexion.

1. Pour une historiographie du papier peint

Selon ce que l'on entend par papier peint, de simples feuilles de papier collées côte à côte

⁶¹ En 2003. Pour essayer de sauver ce qui peut l'être, certains vont jusqu'à imaginer de faire créer de nouveaux dessins par les enfants du primaire...

sur le mur ou, à la façon de ce que nous connaissons mieux, des rouleaux, son origine date du XVI^e ou du XVII^e siècle. Les premières tentatives pour en faire plus ou moins systématiquement l'histoire datent du XIX^e siècle⁶². La plus ancienne semble être la conférence que John Gregory Crace⁶³ prononce le 14 février 1839 sur « The History of paperhangings » devant le Royal Institute of British Architects de Londres, qui la publie dans son journal. En France, l'approche historique ne remonte guère qu'à 1851 : le manufacturier Jean Zuber-Karth⁶⁴ lit le 27 août 1851 à la Société Industrielle de Mulhouse un *Rapport sur l'industrie du papier pour tentures* à la suite de l'Exposition de Londres de 1851 ; la Société Industrielle décide son impression le 26 novembre de la même année. Ce *Rapport* inclut un « historique de l'industrie du papier peint » sous la forme du Chapitre 1^{er}. Les *Reports by the Juries* de la classe 26 à l'Exposition, parus à Londres en 1852, introduisent aussi dans leur compte-rendu une large introduction historique.

Le texte de Jean Zuber retrace une brève histoire du papier peint, de la Chine à l'Angleterre, puis à la France qui devient leader, « en 1780 environ », et le reste en dépit de nouveaux pays fabricants, les USA surtout depuis les années 1830. En bon industriel, il insiste surtout sur la dimension technique en montrant l'évolution de la fabrication. Il ajoute enfin un tableau statistique par pays précisant le nombre de tables, de machines, d'ouvriers, de « chevaux de force », le nombre de rouleaux produits, leur valeur en francs et la valeur moyenne d'un rouleau.

Le texte anglais est beaucoup plus précis (il cite par exemple le *Dictionnaire universel du commerce* de Savary⁶⁵) ; il souligne la compétition que se livreraient les fabricants français et britanniques dans ce domaine depuis le XVII^e siècle⁶⁶ ; il décrit les procédés de fabrication en insistant sur l'avenir de l'impression mécanique, alors en plein essor. Il reproduit enfin la statistique de Jean Zuber, tout en critiquant sa sous-estimation de la production anglaise⁶⁷.

Dans les années suivantes, les rapports officiels ou officieux des Expositions

⁶² Pour un accès simple à l'histoire du papier peint, l'ouvrage le plus clair est celui que Lesley Hoskins a dirigé en 1994. Au XVIII^e siècle, le profus ouvrage de Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, 1766, comporte de nombreuses mentions historiques sur les « papiers de tapisserie ». Quant au plaidoyer *pro domo* de Jean-Baptiste Réveillon *Relation historique et très intéressante des malheurs arrivés au Sr Réveillon(...)*, Paris 1789, il comporte une partie historique concernant la manufacture avant 1789, cf. Jacqué 1995, p. 38 et *passim*. L'ouvrage de Charles C. Oman & Jean Hamilton 1982, donne pour les XVIII^e et XIX^e siècles une bibliographie chronologique (p. 457-460). On peut aussi se référer à l'ouvrage d'Entwisle : *A literary history of wallpaper*, Londres, 1960.

⁶³ John Gregory Crace (1809-1899) est le plus important décorateur anglais de son époque et un grand utilisateur des papiers peints français de haut-de-gamme : cf. Aldriche (Megan) ed. *The Craces, royal decorators 1768-1899*, Brighton 1990.

⁶⁴ Jean Zuber fils (1799-1853)

⁶⁵ Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel du commerce*, Genève, 1723, nouvelle édition 1742.

⁶⁶ Ce thème revient inlassablement jusqu'au début du XX^e siècle : il n'est que la transposition du combat que se livrent les industries des deux pays dans ce domaine tout au long du siècle, en particulier dans le cadre des Expositions où la France remporte régulièrement la quasi-totalité des médailles.

universelles continuent à donner lieu à ce type d'exercice historique : en 1855, par exemple, le rapport anglais de l'Exposition de Paris, sous la plume de Digby Wyatt⁶⁸, insiste davantage sur les débuts de l'industrie anglaise au XVIII^e siècle et surtout, en utilisant les *Rapports* des Expositions françaises des produits de l'industrie, écrit la première histoire précise de la production française au XIX^e siècle, sans erreurs majeures. En 1867, à la suite de l'Exposition de Paris, D^e Kaepelin publie dans la *Nouvelle technologie des arts & métiers* de E. Lacroix une étude consacrée à la fabrication des papiers peints où il fait une large place à l'histoire française et anglaise de ce domaine au XIX^e siècle⁶⁹. L'ouvrage de W.F. Exner *Tapeten- und Buntpapier-Industrie*, publié à Weimar en 1869, reprend ces données, d'autant plus facilement qu'Exner a été membre du jury de l'Exposition de 1867.

A l'exception du chapitre consacré au papier peint par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs* de 1881, il est vrai plus centré sur la dimension esthétique qu'historique, les années suivantes n'apportent rien de véritablement neuf, les auteurs se recopiant les uns les autres jusqu'à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs à Paris en 1882 consacrée aux « arts du bois, des tissus et du papier ». Elle donne lieu à un texte de Victor Potterlet⁷⁰, dessinateur majeur de papiers peints et co-fondateur de l'union centrale des arts décoratifs, et de P. Rioux de Maillou : la dimension historique prend de l'ampleur, avec des références précises à des almanachs et des guides pour le XVIII^e siècle, à l'expérience professionnelle de Potterlet pour le XIX^e siècle. Dix illustrations complètent le texte, couvrant toute l'histoire du papier peint ; les auteurs reproduisent même des documents néoclassiques voués alors aux gémonies, en particulier dans leurs assertions. La voie est désormais ouverte à des travaux plus approfondis. En 1887, l'industriel et collectionneur Félix Follot donne à la Bibliothèque Forney une « causerie sur le papier peint » qui présente des éléments historiques neufs, sur le XVIII^e siècle en particulier : des documents issus de sa collection l'illustrent.

Henry Havard va plus loin dans son *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* publié de 1887 à 1890 ; il rassemble des données historiques nouvelles, en particulier sur le XVIII^e siècle : Havard fait alors un véritable travail d'historien ; ne se contentant pas de généralités, il a dépouillé de nombreuses sources, des inventaires depuis la fin du Moyen Age et des publications du XVIII^e siècle, guides, almanachs, mais aussi Savary, l'*Encyclopédie* et Papillon ; pour le XIX^e siècle, il fait surtout appel aux *Rapports* d'exposition et il est là beaucoup moins neuf que pour la période précédente.

La fin du siècle n'apporte rien de notable. Par contre, lors de l'Exposition de 1900 à

⁶⁷ Annexe 13.

⁶⁸ Sir Matthew Digby Wyatt (1820-1877) est un des designers majeurs du XIX^e siècle anglais ; il a joué un rôle de premier plan dans l'organisation et le déroulement de l'Exposition de Londres de 1851.

⁶⁹ Kaepelin a largement inspiré les pages de Louis Figuier dans *Les Merveilles de l'industrie*, Paris 1878, volume 2, p. 314-336.

⁷⁰ Victor Potterlet (1811-1889) a dessiné des papiers peints, en particulier des décors pour toutes les grandes firmes françaises, cf. Jacqué 2000.

Paris, le manufacturier et collectionneur Félix Follot⁷¹, est responsable de l'*Exposition rétrospective et centennale du papier peint*. Comme il l'écrit dans sa préface au catalogue⁷², il collecte depuis plus de 40 ans des papiers peints ; le petit-fils du manufacturier Jacquemart lui a donné les albums de référence de Réveillon et de ses successeurs jusqu'en 1840 ; « petit à petit et patiemment », il a rassemblé un fonds exceptionnel, complété en 1900 par des prêts. Il est à même de présenter trois cents pièces lors de ce qui semble être la première exposition historique de papier peint après celle de l'Union des arts décoratifs en 1882. De plus, cette exposition est accompagnée d'un catalogue illustré qui reste un ouvrage de base, en particulier parce que Follot a sans doute eu accès à des sources que nous ignorons. L'accent est porté sur le XVIII^e siècle, dominé par la figure haute en couleurs du manufacturier Réveillon auquel est consacrée la seule véritable monographie, alors que les autres entreprises, du XIX^e siècle en particulier, ne font l'objet que de simples mentions.

La plupart des documents de Follot proviennent directement de manufactures qui les lui ont souvent donnés ; en conséquence, ces papiers peints sont le plus souvent neufs et bien documentés, mais, par contre, ils ne reflètent aucunement l'histoire de l'intérieur ; beaucoup, par exemple, sont des modèles d'exposition, produits à peu d'exemplaires. C'est là un trait majeur des collections françaises, ce qui influence fortement l'historiographie dans ce pays, à la différence, nous le verrons, de la démarche anglo-saxonne.

La seconde moitié du XIX^e siècle a vu aussi paraître des articles décrivant des manufactures. Déjà, dès 1819, Sébastien Le Normand avait décrit la manufacture Dufour d'un point de vue purement technique⁷³ ; son texte, à peine modifié, connaît deux rééditions⁷⁴. L'ensemble de monographies le plus important est le fait d'Exner en 1869⁷⁵ ; il est très précis pour les entreprises françaises et celles de l'espace germanique, beaucoup moins pour les autres pays, dont la Grande Bretagne. Par ailleurs, la firme Gillou donne lieu à une monographie en 1867⁷⁶ et Turgan, dans ses *Grandes usines : études industrielles en France et à l'étranger*⁷⁷ présente :

⁷¹ Sa collection a fait l'objet de ventes publiques et privées à partir de 1982 ; les pièces maîtresses sont entrées au Musée des arts décoratifs à Paris et au Musée du papier peint de Rixheim.

⁷² Follot 1901.

⁷³ « Description de l'art du fabricant de papier de tenture de toute espèce », *Annales de l'industrie nationale et étrangère*, tome 8, n° 34, octobre 1822, p. 5-51 (texte non signé).

⁷⁴ Sous l'article « papiers peints » du *Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers et de l'économie industrielle et commerciale*, Paris 1829, tome XV, p. 262-284 puis dans *le Nouveau manuel complet du fabricant d'étoffes imprimées et de papiers peints*, Paris 1832, p. 169-269, nouvelle édition complétée en ? ? ? ?

⁷⁵ Exner (W.F.) 1869.

⁷⁶ Légentil 1867.

- « la Manufacture de papiers peints de MM. Desfossé & Karth » en 1864, p. 113-128
- « les Établissements Isidore Leroy, fabrication mécanique des papiers peints », en 1867, p. 193-208
- « la Fabrique de papiers peints de M. Roger à Mouy (Oise), 1880, p. 1-6.
- Enfin, la firme Zuber publie à l'occasion de son centenaire en 1897 une plaquette : *La fabrique de papiers peints Jean Zuber à Rixheim*.

Le renouveau de l'approche vient des Etats-Unis. A partir de 1883 surtout, à la suite de leur *centennial*, les Américains redécouvrent leur passé – un passé où les papiers peints couvrent les murs depuis l'époque géorgienne. Ils ne disposent cependant pas de collections : leur démarche va donc dans un sens différent qui s'affirme dès la première publication notable, l'ouvrage pionnier de la journaliste Kate Sanborn, *Old time wall-papers*, en 1905 ; pour l'essentiel, son histoire repose sur les documents que l'auteur a retrouvés sur le mur. L'antiquaire Nancy V. McClelland (1877-1959)⁷⁸ reprend le chantier : tout en chinant en France, elle rassemble de la documentation qu'elle complète par un inventaire systématique de ce qu'elle trouve *in situ* Outre-Atlantique, les panoramiques en particulier, dont c'est la première étude systématique ; elle montre plus spécialement les liens étroits entre la France et les États-Unis dans ce domaine puisque l'essentiel des papiers peints de qualité posés en Amérique vient de France jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Elle a l'occasion, au cours de ses recherches, de rencontrer le conservateur français Henri Clouzot qui s'intéresse à la question depuis l'avant-guerre, puisque son premier article date de 1912⁷⁹. Il préface son ouvrage *Historic wall-papers* de 1924, publie un catalogue raisonné des papiers peints panoramiques de Dufour en 1930⁸⁰ avant de proposer de son côté une première synthèse rapide en 1931 : *Le papier peint en France du XVII^e & XIX^e siècles*, qu'il complète avec Charles Follot, le fils du collectionneur Félix Follot pour aboutir à la publication en 1935 de l'ouvrage qui a fait date dans l'historiographie française et internationale : *l'Histoire du papier peint en France*. Si ce livre rassemble une importante documentation puisée pour le XVIII^e siècle dans les archives et les almanachs, il ne renouvelle guère la connaissance du XIX^e siècle, fondée pour l'essentiel sur les rapports d'exposition ; et alors que Clouzot s'est toujours intéressé, dans son activité de conservateur au Musée Galliera, à la production contemporaine, il s'arrête ici à la fin du XIX^e siècle. Le tiers de l'ouvrage est consacré au seul Réveillon et les trois cinquièmes au seul XVIII^e siècle. L'iconographie puise presque exclusivement dans la collection Follot et il n'est pas une seule fois fait mention d'un papier peint *in situ* ; les auteurs ne s'intéressent pas non plus au marché. On en reste pour l'essentiel à une histoire des styles qui magnifie le XVIII^e siècle pour mieux décrire le XIX^e siècle. Tel quel, ce livre, édité luxueusement, a du moins le mérite de faire connaître le papier peint au

⁷⁷ Paris, 1854-1880.

⁷⁸ Notice nécrologique in *Wallpaper & wallcoverings*, novembre 1959.

⁷⁹ Voir sa bibliographie : « Hommage à Henri Clouzot », 1966.

⁸⁰ Il invente à cette occasion le terme « panoramique ».

public cultivé international ; il reste la seule référence française jusqu'en 1967.

L'histoire du papier peint fait aussi de rapides progrès Outre-Manche dans les années 1920. Coup sur coup paraissent trois ouvrages. En 1923 est tout d'abord publié l'ouvrage de Phyllis Ackerman, centré surtout sur le motif, mais qui, dans un chapitre historique, s'efforce de faire une histoire internationale. En 1926, ce sont deux industriels anglais, Alan Victor Sugden & John Ludlam Edmonson qui proposent de leur côté la première grande synthèse anglaise : *A history of English wallpaper, 1509-1914*. La date de 1509 se réfère à un papier retrouvé en 1911 à Cambridge dont les Britanniques ont fait une icône de l'histoire du papier peint⁸¹. Plus moderne dans sa conception que le livre de Clouzot & Follot⁸², cet ouvrage fait la part belle aux techniques ; il donne aussi une série de monographies élaborées des entreprises anglaises du secteur. Il affirme enfin avec force le renouveau anglais après 1851, ouvrant la porte à une longue historiographie qui fait de la production anglaise de cette époque, celle de William Morris en particulier, la source de toute modernité dans le domaine des arts décoratifs, une opinion encore très (trop ?) présente actuellement dans les publications britanniques. Du moins, les auteurs, à la différence de Clouzot & Follot, ne s'arrêtent-ils qu'en 1914. Enfin, en 1929, Charles C. Oman réalise le premier catalogue des collections de papier peint du Victoria & Albert Museum : très différentes de la collections Follot, elles sont formées pour l'essentiel de documents démontés du mur. L'auteur introduit son travail par une savante histoire du papier peint centrée sur l'Angleterre et la France⁸³ : notons que ce catalogue est le premier publié depuis celui de Félix Follot en 1901.

Or, il existe depuis 1923 à Kassel, en Allemagne, le seul musée consacré exclusivement au papier peint : mais aucun catalogue n'est publié, pas même pour les expositions que le musée organise dans diverses villes allemandes avant 1939. Jusqu'alors, la contribution allemande à l'histoire du papier peint se trouve rassemblée dans les ouvrages techniques du XIX^e siècle : Schmidt (1856), Exner (1869), Seemann (1892). Pourtant, un travail de fond se réalise au Musée, qui aboutit en 1970 à une somme sans équivalent sur l'histoire du papier peint, en Allemagne, mais aussi dans le monde occidental : *Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, sous la direction d'Heinrich Olligs. Outre la synthèse des connaissances alors acquises, les trois tomes rassemblent une ample documentation sur l'industrie allemande. Malheureusement, la barrière de la langue a fortement réduit l'influence de cet ouvrage fondamental, en particulier dans les pays anglo-saxons. Il en est de même pour la somme d'Albert Haemmerle sur les *Buntpapier* de 1961 ou celle de Frederieke Wappenschmidt sur les *Chinesische Tapeten* de 1989. Cette dernière, jamais traduite, est en particulier totalement ignorée de l'historiographie anglo-saxonne qui a multiplié les articles sur telle ou telle série de papiers peints chinois dans les intérieurs britanniques en reprenant

⁸¹ Voir Shipley, 1916. Le document mériterait une étude moderne, tout comme en France le bois Protat, jamais revu depuis sa publication : ces documents ont été étudiés dans un contexte nationaliste, face aux recherches allemandes sur les origines de l'impression ; il fallait alors à tout prix être antérieur aux Allemands.

⁸² Encore dans les limbes à cette date...

⁸³ Ce catalogue a été réédité et complété par Jean Hamilton en 1982.

toujours les mêmes erreurs de datation.

Il faut attendre en France l'exposition *Trois siècles de papiers peints* au Musée des arts décoratifs de Paris⁸⁴ en 1967 pour voir renaître la recherche dans ce pays : le riche catalogue de cette exposition met en valeur le fonds parisien et révèle en même temps la qualité des collections conservées à Rixheim par la manufacture Zuber & C^{ie}. L'approche reste stylistique, mais l'exposition lance, sinon la recherche, du moins un inventaire des riches collections françaises : Jean-Pierre Seguin, conservateur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, met sur pied un programme de recherche dans le cadre de la 35e section du CNRS qui met en valeur les fonds de Zuber & C^{ie} à Rixheim et ceux de la Bibliothèque Forney à Paris⁸⁵ ; la collection de Forney fait l'objet d'un catalogue en 1980⁸⁶ ; quant à la collection de Rixheim, inventoriée jusqu'en 1850, elle donne naissance, après de longues tractations, au Musée du papier peint en 1982, enrichi par ailleurs de la collection du Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse et d'acquisitions ininterrompues depuis⁸⁷. Le fonds de Rixheim possède aussi, indépendamment des papiers peints, les archives de la manufacture Zuber & C^{ie} et de ses antécédents depuis 1790, le seul fonds d'entreprise cohérent actuellement connu.

Progressivement, la présence de conservateurs professionnels dans les collections de Kassel, Paris, New York, Boston, Manchester et Rixheim entraîne des publications nombreuses et de qualité qui renouvellent notre connaissance sur des bases scientifiques⁸⁸ ; des catalogues raisonnés commencent à être publiés⁸⁹, généralement dans le cadre d'expositions, comme celui des papiers peints panoramiques en 1990 et des papiers peints en arabesques en 1995. A partir de 1982, la collection Follet est mise en vente avec un grand succès⁹⁰ : depuis, régulièrement, ont lieu des ventes de papiers peints anciens dont la place de Paris s'est fait une spécialité ; ces ventes révèlent des documents et donnent lieu à des catalogues de bon niveau qui sont d'une grande aide pour l'historien⁹¹. La collection de la Bibliothèque nationale, formée des dépôts légaux de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle a été cataloguée⁹². Le monde du papier peint

⁸⁴ L'exposition voyage sous une forme réduite à travers la France.

⁸⁵ Seguin 1984.

⁸⁶ Guibert 1980.

⁸⁷ Jacqué 1984 et les catalogues d'exposition successifs du musée.

⁸⁸ L'ouvrage dirigé par Lesley Hoskins en 1994 rassemble l'ensemble de ces conservateurs.

⁸⁹ Parmi les meilleurs, on peut citer celui de la collection de la SPNEA à Boston en 1986 par Richard Nylander

⁹⁰ Ventes Sotheby Park Bennett, Monte-Carlo, 7-8 février 1982 et Néret-Minet & Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 22 septembre 1990

⁹¹ Bernard Poteau puis Xavier Petitcol ont rédigé avec science ces catalogues.

⁹² Christine Velut a réalisé ce catalogue, appelé à paraître dans un proche avenir (2002).

s'élargit : la Suède⁹³, les Pays-Bas⁹⁴, la Belgique⁹⁵, la Suisse⁹⁶ entrent désormais dans la ronde. Dans l'abondante masse de publications, l'ouvrage le plus neuf reste celui de Catherine Lynn : *Wallpaper in America* qui, le premier, replace le papier peint dans son contexte technique, économique et humain, en se fondant sur un large travail d'archives ; on y constate aussi un regard nouveau sur le XIX^e siècle, débarrassé des œillères qui en noircissaient jusqu'alors la lecture. La multiplication des articles⁹⁷, des communications lors de colloques spécialisés⁹⁸, des expositions, commence à donner enfin un substrat d'études de détail sur lesquelles fonder des synthèses nouvelles. L'approche sur des bases inédites de la lecture de l'intérieur depuis Mario Praz, le développement des recueils de vues d'intérieur, non seulement dans le monde anglo-saxon⁹⁹ mais aussi aux Pays-Bas¹⁰⁰, en République tchèque¹⁰¹, en Russie¹⁰², propose aux chercheurs des sources encore peu exploitées.

De son côté, le monde universitaire développe finalement sa recherche dans ce domaine : après les travaux en histoire de l'art de Sabine Thümmler en 1988 puis d'Isabelle Kapp en 1996, Christine Velut a soutenu en 2000 une première thèse d'histoire au papier peint parisien de 1750 à 1820, ouvrant des horizons totalement neufs à la recherche.

Mais quel que soit l'intérêt pour l'histoire du papier peint à l'heure actuelle, nous sommes dans un domaine où l'érudition s'est finalement peu manifestée par rapport aux autres arts décoratifs. Cela tient à un problème plus profond, celui du statut du papier peint. Alors que, pour l'essentiel des XIX^e et XX^e siècles, il s'est révélé la principale forme

⁹³ Tunander 1984, rassemblant des travaux plus anciens.

⁹⁴ Heesters 1988, Koldeweij & al. 1991.

⁹⁵ Avec les recherches et les articles de Geert Wisse.

⁹⁶ Avec les travaux pionniers d'Hermann Schöpfer et de Marc-Henri Jordan, ce dernier sur la France au XVIII^e siècle ; les services d'inventaire suisses s'intéressent de près au papier peint : cf. par exemple le colloque d'Alaman de 1994.

⁹⁷ Dans le cadre par exemple de la Revue de la *Wallpaper historic society* depuis 1989.

⁹⁸ Cf. par exemple la remarquable publication en 1998 de *Couper-coller*, qui, malgré son titre stupide, rassemble un corpus entièrement neuf sur les papiers peints du XVIII^e siècle, à la suite du colloque de Neuchâtel de 1996.

⁹⁹ L'ouvrage de Thornton, en 1984, demeure un classique, mais l'approche de Brandimarte sur les photographies d'intérieur texanes renouvelle complètement l'approche de la question.

¹⁰⁰ Voir la récente synthèse de Fock 2002.

¹⁰¹ Avec le superbe ouvrage de Krizova en 1993. De nombreuses vues qu'elle reproduit sont plus accessibles dans le catalogue de Loosdorf, Schloß Schallaburg, 1997.

¹⁰² Le récent ouvrage de Volodazsky & al. fait suite à de nombreuses publications dans ce domaine dans les années 1980-90.

de décor intérieur, dès son origine, il a été l'objet de critiques négatives, passant aux yeux des leaders d'opinion pour une forme de décor au rabais, souvent méprisée par rapport aux autres formes de décor, considérées comme plus nobles.

Au XVIII^e siècle, s'il est des approches positives, toutes insistent cependant sur la dimension d'imitation à moindre prix du papier peint, refusant de prendre conscience de son originalité et de son autonomie par rapport aux autres types de décor. Ainsi, lorsque Quatremère de Quincy traite des arabesques en 1788, il se morfond de ce que

l'usage des papiers peints qui s'en sont presque entièrement approprié l'emploi, par la facilité de multiplier ces décorations, vienne réduire en routine et en métier ce qu'elles peuvent comporter de goût et de génie¹⁰³

sans se rendre compte que le papier peint ne s'est pas contenté de les diffuser, mais qu'il en a développé des formules originales et sans équivalent dans les autres matériaux.

Voulant attaquer la gestion de Thierry de Ville d'Avray au Garde-Meuble royal, un texte anonyme de 1790¹⁰⁴ constate :

Il n'y a pas jusqu'aux appartemens de la famille Royale qu'il n'ait infecté¹⁰⁵ ***de ces sortes de tentures (les papiers peints). De pareils ameublemens ne conviennent tout au plus, dans les Maisons Royales, que pour le logement des gens de suite.***

Le XIX^e siècle voit l'argumentaire se développer : « le papier peint arrivait juste à point pour répondre à une nécessité du temps, à un fait économique du plus haut intérêt : la démocratisation du luxe¹⁰⁶, le papier peint n'est que « sinon l'équivalent du luxe, du moins ce qui pourrait en donner le mirage¹⁰⁷ ». Jules Verne le condamne au nom de l'hygiénisme : le papier peint n'est-il pas « chargé de mille poisons subtils¹⁰⁸ » ? Viollet-le-Duc lui préfère en 1873 les toiles peintes plus durables et surtout moins banales : « on est assuré de ne pas voir sa tenture chez tout le monde¹⁰⁹ »... Les oukases d'Adolf Loos dans *Ornament und Verbrechen* en 1908, de Le Corbusier, au nom de la morale : « On fait propre *chez soi* (...) on fait propre *en soi* » en remplaçant le papier peint par « une couche pure de ripolin blanc¹¹⁰ », vont dans la même direction. Mais le pire des discrédits n'est-il pas la médiocrité actuelle ? Il devient difficile d'imaginer la splendeur des papiers peints anciens dans ces conditions, et donc de les étudier...

¹⁰³ Article Arabesques de l'Encyclopédie méthodique.

¹⁰⁴ Réponse au mémoire intitulé Dépense du Garde Meuble de la Couronne, Paris, 1790.

¹⁰⁵ Nous soulignons

¹⁰⁶ Luc-Léo, 1878, p. 67.

¹⁰⁷ Blanc, 1881.

¹⁰⁸ Jules Verne le bannit de la cité idéale de Franceville dans les *Cinq cent millions de la Béguin*, édition de 1917, p. 169.

¹⁰⁹ *Histoire d'une maison*, Paris 1873, p. 244.

¹¹⁰ *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925.

2. Le cadre de l'enquête

Or, nous l'avons vu, l'historiographie démontre que le passé du papier peint diffère profondément du présent de ce matériau de décoration. L'historien ne peut donc que se réjouir de l'ampleur des études actuelles, devenues enfin scientifiques, après une longue stagnation. Cependant, de vastes domaines restent à défricher pour faire « parler » de façon efficace le papier peint ancien : en dépassant l'histoire des formes, d'un intérêt certes fondamental, en allant au-delà de la généalogie des entreprises, il est vrai indispensable ; il s'agit désormais d'entrer dans une dimension plus concrète, dans ce que Daniel Roche a nommé « l'histoire des choses banales¹¹¹ », de tenter de cerner ce que l'objet « papier peint » enferme d'ingéniosité, de choix et finalement de culture¹¹². Or, durant une longue période, nous l'avons vu, les seules approches furent celle de la prosopographie, puis plus récemment celle de l'histoire des styles : le papier peint n'était-il pas une parfaite « grammaire des styles » qui se sont succédés du milieu du XVIII^e siècle à nos jours, en particulier de tous les styles historicistes du XIX^e siècle dont il aurait été la caricature ? Le papier peint était dans ce cas considéré comme un objet d'art décoratif en soi, ce qui ne pouvait, dans la plupart des cas, que le déconsidérer par rapport à d'autres formules d'art décoratif estimées à tort ou à raison comme plus abouties – et ceci pratiquement dès la fin du XVIII^e siècle.

L'erreur était de couper le produit de son contexte : si la recherche anglo-saxonne, en l'absence il est vrai de collection notable, mais aussi à cause de son intérêt manifeste pour l'intérieur, l'a replacé *in situ* dès sa première approche historique, il n'en est pas de même en France, jusqu'à certaines publications récentes. Définir aussi le cadre de sa création, l'entreprise, le studio de dessin, l'atelier, voir comment et à qui il était vendu, son mode de pose, permettent de mieux saisir sous la surface du motif, un peu de ce poids de civilisation qui le sous-tend et lui donne tout son sens.

Ce travail a donc la modeste ambition de faire le point sur les différents aspects matériels du papier peint, du stade de la conception à celui de la pose, de la manufacture au mur, en se centrant moins sur la production courante mais davantage sur la production « fine » pour reprendre l'expression des manufacturiers du XIX^e siècle, non seulement parce qu'elle s'est révélée une spécialité quasi-exclusive de l'industrie française, mais aussi, sources obligeant, parce qu'elle est un peu mieux documentée que le reste de la production. Pour ce faire, nous disposons d'une source exceptionnelle, le fonds de la manufacture Jean Zuber & C^{ie}, autour duquel nous avons centré notre étude, sans pourtant négliger d'autres sources, chaque fois que nous l'avons estimé nécessaire.

¹¹¹ On se réfère ici à l'ouvrage de Daniel Roche du même nom qui a sous-tendu notre interrogation. L'approche de Versailles par Frédéric Tiberghien dans son étude sur le chantier de Versailles, la méthodologie qu'il a développée nous a aussi vivement conforté dans notre recherche.

¹¹² Pour plagier *L'éloge de l'objet* de François Dagognet.

3. Les sources exploitées

Ce fonds Zuber, conservé au Musée du papier peint (MPP) de Rixheim, se révèle exceptionnellement documenté. Le début d'inventaire engagé par le CNRS en 1972¹¹³ a révélé sa richesse : l'ensemble de la production de la manufacture depuis le début du XIXe siècle, mais aussi un ensemble d'archives qui, à défaut d'être complet, a l'avantage de la cohérence. Ajoutons que ce fonds provient d'une des manufactures majeures de l'histoire du papier peint, ce qui lui donne une dimension particulière. Précisons enfin que ce fonds d'origine privée n'a aucun équivalent¹¹⁴.

S'y ajoutent les collections du Musée proprement dites : outre le fonds de la manufacture se sont ajoutés depuis 1982 des ensembles qui ont pour ambition de couvrir l'ensemble de l'histoire du papier peint, tant sur le plan historique que géographique, des arabesques les plus somptueuses de la manufacture de Réveillon autour de 1790 aux audacieux papiers du Bauhaus à partir de 1929. Nous avons pu aussi, par ailleurs, consulter les grandes collections publiques¹¹⁵. C'est le contact quotidien avec ces papiers qui a nourri ce travail et nous a poussé à en savoir davantage sur les étapes de leur vie, de la manufacture au mur.

Pour cerner toutes ces étapes, nous avons pu largement utiliser la vaste documentation du musée, rassemblée depuis 1982 autour des différentes approches possibles du papier peint. La documentation technique (brevets, articles et ouvrages professionnels de tous les pays occidentaux) s'est révélée particulièrement utile, mais ne saurait faire oublier tout ce qui a été accumulé dans le domaine de l'intérieur : plus d'un millier de dossiers inédits d'intérieurs comportant du papier peint, à l'échelle internationale¹¹⁶.

Les collections de matériel technique conservées à Rixheim, documentées par les inventaires de la manufacture, bien conservés de 1794 à la fin du XIX^e siècle, ont servi de base à l'étude technique : si les traités professionnels se sont révélés indispensables,

¹¹³ Par Odile Kammerer, sous la direction de Jean-Pierre Seguin, conservateur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, cf. BSIM 1984, p. 50-51.

¹¹⁴ Les archives Desfossé et Leroy, conservées au Musée des arts décoratifs de Paris, se révèlent bien plus modestes, abstraction faite des papiers peints, bien sûr : au mieux quelques « livres de gravure » incomplets.

¹¹⁵ Nous avons eu la chance de consulter le fonds du Musée des arts décoratifs, le seul qui puisse lui être comparé, celui, fort riche mais moins homogène, du Deutsches Tapetenmuseum de Kassel, celui, centré sur les Réformistes anglais, de la Whitworth Art Gallery de Manchester et les superbes fonds, très français, du Cooper Hewitt Museum de New York, de la Society for the Preservation of New England Antiquities, du Musée de la Rhode Island School of Design à Providence.

¹¹⁶ Nous citons ces dossiers « doc° MPP » : ils sont classés au Musée en fonction de la localisation géographique des lieux envisagés.

c'est pourtant l'étude directe des papiers peints qui nous a le plus apporté dans ce domaine, concrétisant ou limitant ce que peut décrire la littérature spécialisée.

Quant au domaine de la commercialisation, il n'est ici esquissé que dans ses grandes lignes, grâce aux archives de Jean Zuber & C^{le}, fréquemment lacunaires dans ce domaine : l'absence d'archives de revendeurs limite de toute façon fortement l'approche.

En dehors de Rixheim, nous avons pu exploiter pour le XVIII^e siècle les dossiers de la Maison du Roi aux Archives nationales¹¹⁷, à notre connaissance, seule source donnant systématiquement une idée de l'usage du papier peint, de la soupente du domestique aux appartements du roi : si rien ne subsiste de ce qui y est documenté, du moins la précision de la description des mémoires donne une idée très précise de l'usage du papier peint qu'il est possible de mettre en rapport avec ce qui est conservé par ailleurs *in situ* à l'heure actuelle. Nous n'avons pu prolonger ce dépouillement au XIX^e siècle ; mais les sondages montrent que les fonds se révèlent moins riches : les investigations concernant par exemple le Compiègne du Second Empire où pourtant abondent encore des papiers peints plus ou moins bien conservés dans les suites destinées aux « séries » se sont révélées très décevantes. Par contre, pour le XIX^e siècle, en dehors même de ce qui est encore conservé sur le mur, en particulier dans de très nombreux châteaux allemands¹¹⁸, nous possédons, au moins pour les intérieurs aisés, d'une iconographie surabondante, encore que dispersée¹¹⁹ : les familles du XIX^e siècle ont multiplié les albums de vues d'intérieur destinés à conserver le souvenir de lieux aimés au cours d'une vie plus itinérante qu'on ne l'imagine¹²⁰.

Notre recherche s'est concentrée sur une période qui démarre dans les années 1770, à partir de l'apparition du papier peint en rouleau imprimé en détrempe sur le continent européen, pour s'achever avec la Première guerre mondiale, même si les nouveaux horizons qui s'ouvrent dans l'Entre-deux-guerres sont évoqués en conclusion.

Si le papier peint du XVIII^e siècle est envisagé dans toute sa variété, dans la mesure où il est encore un produit d'exception, relativement bien documenté, nous avons préféré une approche différente pour le siècle suivant. Comme ce décor se démocratise, les sources se font plus rares et les exemples conservés sur le mur plus exceptionnels ; nous nous sommes plus particulièrement intéressé à deux produits particuliers au papier peint et spécialement bien documentés : le panoramique et le « décor » ; si le premier a donné lieu à une monographie¹²¹, nous avons souhaité envisager une approche plus concrète

¹¹⁷ Ma dette ici est immense envers Marc-Henri Jordan qui, travaillant dans les fonds de la Maison du Roi sous un autre angle d'approche, m'a signalé de nombreux documents intéressants ma recherche.

¹¹⁸ Pour lesquels il manque une étude synthétique : du moins les monographies sont-elles abondantes et de qualité, en particulier la série exemplaire éditée par la Staatliche Verwaltung f. Schlösser, Gärten u. Seen de Bavière. Pour un survol, on pourra consulter : *Le temps du voyage, voyage dans le temps*, Ratisbonne 1999.

¹¹⁹ Les références de base sont les ouvrages de Thornton 1984 et Praz 1990. Mais, il en existe de nombreux recueils en Europe centrale, comme l'exemplaire ouvrage tchèque de Krizova en 1996.

¹²⁰ Voir Jacqué 2001, p. 75-80 pour la problématique de ces vues d'intérieur.

que celle développée jusqu'alors, sans pour autant remettre en cause fondamentalement cet ouvrage, en faisant un large usage des archives et de la documentation disponibles ; nous avons prolongé le travail par l'étude de ses « succédanés » de la seconde moitié du siècle, « tableaux » et « tapisseries » ; quant aux « décors », nous avons approfondi les données existantes par un large usage des sources.

Nous nous en sommes tenu à un plan chronologique, avec trois grandes parties. Après l'analyse de la situation du XVIII^e siècle, la coupure du début du XIX^e siècle, qui nous a été suggérée par la prise en main de l'entreprise de Rixheim par Jean Zuber en 1802, est loin d'être aussi artificielle qu'il y paraît : l'usage de la planche prend alors une autre dimension avec l'usage systématique de la presse et le lancement sur une grande échelle du panoramique et du décor ; quant au système de pose, il évolue profondément, les producteurs, en mettant en œuvre des concepts nouveaux, remplacent les décorateurs dans l'usage du produit. L'essor de la mécanique à partir de 1850 sur le continent correspond aussi à une étape de l'histoire de la manufacture : celle-ci épuise désormais jusqu'à la Première Guerre toutes les possibilités des techniques traditionnelles, dans l'essor du décor en particulier, mais aussi de tout ce qui est susceptible de remplacer le panoramique, cela au moment où la mécanique remet définitivement en cause son approche. Un rapide survol du XX^e siècle en manière de conclusion permet de mieux comprendre la situation actuelle, par comparaison avec le passé.

¹²¹ L'ouvrage *Papiers peints panoramiques* (Paris 1990, édition revue 1998) dirigé par Odile Kammerer-Nouvel (auquel nous avons participé) reste le pivot de toute étude par les contributions qu'il réunit et par son catalogue raisonné.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

En janvier 1775 paraît dans le *Mercure de France* cette annonce publicitaire¹²² :

Manufacture Française de Tapisseries en papiers brochés, nués & papiers peints, chez M^{lle} Hemery, rue Comtesse d'Artois, au Café d'Apollon, vis-à-vis la rue Mauconseil Toutes les fabriques de ce genre se sont parées, jusqu'à ce jour, du titre de Manufactures de papiers Anglois, & il est facile de s'appercevoir des efforts qu'elles ont fait pour en imiter les dessins. L'ambition de mériter le titre de Manufacture Française, a déterminé celle-ci à n'exécuter que des dessins François, à s'appliquer à leur donner les grâces & l'élégance qui caractérisent tous les ouvrages François ; le suffrage & l'applaudissement du Public l'ont convaincue en même temps qu'elle ne s'est point écartée de son objet , & qu'en matière de goût, notre Nation en vaut bien une autre.

En 1775, à la lecture de ce texte, il apparaît clairement que, même si le papier peint est d'origine anglaise, les entrepreneurs français se le sont totalement approprié : la greffe a non seulement réussi, mais le succès est tel de ce côté-ci de la Manche à partir des années 1770, que la production française est à même de déloger le papier peint anglais de ses marchés traditionnels, comme l'Amérique du Nord, et qu'elle étend rapidement sa

¹²² *Mercure de France*, 1775, p. 204. Je remercie Marc-Henri Jordan de me l'avoir signalée.

vente à l'ensemble de l'Europe. Faisant appel aux meilleurs dessinateurs, perfectionnant des techniques déjà anciennes, mettant sur pied un réseau de vente, s'adaptant à des modes de pose variés, les manufacturiers transforment un produit considéré comme un moyen d'imiter d'autres décors en un produit véritablement autonome. Et la réflexion qui s'amorce à l'extrême fin du siècle autour du panoramique et de ce que le siècle suivant nomme « décor » démontre l'étonnant dynamisme de ce produit de décoration, somme toute encore nouveau.

1.1. Le papier peint à la fin du XVIII^e siècle

Si l'on entend par papier peint un rouleau de papier décoré d'un motif, avant les années 1760, il n'y a que les Anglais qui en produisent dans leurs ateliers de Londres, depuis le début du siècle, sinon la fin du siècle précédent. Si l'impression à la détrempe y est pratiquée depuis plusieurs décennies, le principal titre de gloire des manufacturiers britanniques est le fait des *flockpapers*, ces papiers qui, à partir des années 1730, imitent de gigantesques motifs de damas baroque à l'aide de laine hachée, collée sur le papier, en reprenant une technique connue dès le XVI^e siècle (ill° 2.1)¹²³. Ces papiers sont posés sur le mur dans les appartements de parade aristocratiques, jusque chez les souverains à Hampton Court ou Whitehall

Imprimés en détrempe ou en floquage, les papiers peints anglais sont largement exportés dans le Nord de l'Europe, en Espagne et au Portugal et dans les colonies d'Amérique du Nord. La France des années 1750 n'y est pas indifférente, mais ces papiers y rencontrent la concurrence des « papiers de tapisserie » (ill° 1.4), qui font appel à un mode différent de fabrication, puis, dans les années 1770, celle des véritables papiers peints produits sur le sol français¹²⁴.

1.1.1. Le papier peint français à la fin du XVIII^e siècle

Ce que nous nommons *papier peint*, à savoir un rouleau de papier peint sur lequel des motifs ont été imprimés en détrempe grâce à des planches de bois gravées, la France ne l'a découvert et utilisé que tardivement, à la différence de l'Angleterre¹²⁵ : dès le début du XVIII^e siècle Outre-Manche, dans les années 1760 de ce côté. Par ailleurs, la France ne retient ce terme curieux de papier *peint* pour un papier imprimé qu'après bien des

¹²³ Jacqué, catalogue *Idjel stof*, Anvers 2001, p. 202-204. Voir *infra* ce qui concerne la technique de la tontisse.

¹²⁴ Le chapitre qu'Anthony Wells-Cole consacre au papier peint anglais au XVIII^e siècle dans l'ouvrage de Lesley Hoskins 1994, p. 22-41, est la meilleure synthèse actuelle sur la question.

¹²⁵ Ce chapitre n'a pas l'ambition de résumer le travail de Christine Velut, même si nous l'avons, bien sûr, consulté et utilisé : nous nous centrons moins sur l'entreprise et ses hommes que sur le produit. Nous reprenons la trame du chapitre sur le papier peint au XVIII^e siècle dans Jacqué 1994.

hésitations¹²⁶ ; à défaut de ce mot, le terme de *papier de tenture* reste le plus courant jusqu'au cœur du siècle suivant.

Ce retard français s'explique sans doute par le maintien tardif dans ce pays, jusque dans les années 1760, d'une technique traditionnelle portée à la perfection par plusieurs générations de petits ateliers concentrés à Paris au Quartier latin : l'impression à l'encre grasse rehaussée de couleurs au pinceau et au pochoir sur une feuille de papier¹²⁷. Deux formes en ont coexisté : d'une part, les papiers de tapisserie, de motif raffiné, que la dynastie des Papillon (ill° 1.4)¹²⁸ a porté à un point de perfection en utilisant le vocabulaire ornemental le plus somptueux de l'époque, mauresques et arabesques, brocarts, feuilles d'acanthé, en faisant appel à un système d'impression en miroir de façon à faciliter la réalisation de dessins axés¹²⁹ ; d'autre part, les *dominos* (ill° 1.1), d'inspiration plus populaire, rarement utilisés sur le mur, semble-t-il d'après de ce qui en a été conservé, mais que l'on retrouve fréquemment en paravent (ill° 1.3) ou, surtout, en cartonnage : boîtes, brochage, reliures¹³⁰. L'Angleterre, de son côté, pratique le rouleau de feuilles « raboutées » (collées bout à bout) depuis au moins le début du siècle et semble s'être mise à l'impression en détrempe au cours des années 1740¹³¹. De ce côté-ci de la Manche, l'attrait pour les *papiers d'Inde* (des papiers en rouleau peints à la main, importés par les compagnies des Indes qui les faisaient fabriquer dans des ateliers de Canton¹³²) et pour les *papiers bleus*, ces papiers imitant le velours de soie fabriqués entre autres par la Blew Paper Warehouse de Londres¹³³, donne au papier ses lettres de noblesse comme revêtement mural : le *Journal* du marchand-mercier Lazare Duvaux liste parmi ses clients pour ces deux formes de décor l'ensemble de l'aristocratie française¹³⁴. L'époque est donc mûre pour utiliser le papier peint, dans la mesure où il devient disponible. La Guerre de Sept Ans (1757-63) en réduisant le trafic commercial et en l'interdisant avec

¹²⁶ Voir Velut 2001, p. 12-14.

¹²⁷ Voir à ce propos Wisse « Manifold beginnings : single-sheet papers » in Hoskins 1994, p. 8-21.

¹²⁸ Que nous connaissons bien par les multiples notices biographiques qui parsèment le traité de Jean-Michel Papillon de 1766.

¹²⁹ Les papiers de tenture de Papillon conservés sont rares : voir Jacqué 1995, p. 33 pour un bel exemple d'arabesque ; pour la technique d'impression, voir Fabry 1992.

¹³⁰ Pas de synthèse sur ce sujet : le texte le plus récent est l'introduction de Jean-Pierre Seguin à l'album de dominos du Musée des arts décoratifs de 1991, avec une large bibliographie.

¹³¹ Voir Wells-Cole (Anthony) in Hoskins 1994, p. 22-41.

¹³² Wappenschmidt 1989 est de loin le meilleur ouvrage sur la question, même s'il est ignoré par l'historiographie parce que jamais traduit.

¹³³ Il manque une synthèse sur ces papiers : alors même que leurs motifs sont peu nombreux, ils n'ont donné lieu à aucun catalogue ; voir Wells-Cole, cité *supra*.

¹³⁴ Cité par Teynac & alii, 1981, p. 73.

l'Angleterre a sans doute facilité ce démarrage¹³⁵ : dans le cas du manufacturier Réveillon, appelé à une carrière de premier plan à Paris jusqu'à la Révolution, c'est le moment où il se lance dans l'impression de papiers veloutés, imitant les papiers anglais qu'il posait jusqu'alors (ill° 2.2)¹³⁶. Jean-Michel Papillon, dans les *Additions historiques et importantes* à son *Traité* précise la situation en 1766¹³⁷ :

D'autres papiers d'Angleterre & nouveaux qu'on appelle peints, sont faits comme les tontisses par pièces de neuf aunes de longueur ; les fonds y sont d'abord couchés de même tons unis avec la brosse, ou par masses par des couleurs pâteuses, plusieurs planches de bois y impriment par dessus & avec des couleurs de mêmes qualités, des desseins colorés, les uns comme les espèces de camaïeux, les autres à fleurs, damas, ornemens, & avec couleurs différens, le tout à détrempe et sans lustre, comme feroient les décorations de théâtre ; mais au contraire des papiers à rentrées de Jacques Chauveau (...), lesquels sont imprimés à l'huile & pourroient souffrir l'eau & l'humidité sans se gâter dans le moment ; ceux-la sont si sujets à se détremper, qu'à peine peut-on les coler & mettre en place sans qu'il s'en enlève & s'attache aux doigts la plus grande partie : ce qui fera tomber certainement ces nouveaux papiers d'Angleterre, à moins que la fantaisie d'en faire usage, ne donne l'idée de les attacher simplement avec des broquettes comme de la tapisserie sans les coller sur le mur ».

Les inquiétudes de Papillon se réfèrent à une conception désormais dépassée du décor mural : certains de ses collègues ne s'y sont d'ailleurs pas trompés qui sont passés au rouleau et à la détrempe, abandonnant leur métier coutumier¹³⁸.

Cette évolution aboutissant à un produit nouveau en France et appelé à un rapide succès, s'inscrit dans une époque favorable à l'essor de ce matériau. Jamais jusqu'alors ne se sont présentées d'aussi importantes surfaces à décorer : au cours du siècle, en particulier sa seconde moitié, l'habitat, la richesse aidant, s'est amélioré tandis que des quartiers entiers se construisent pour répondre à la rapide croissance urbaine ; à Paris seul, un tiers de la ville aurait été ainsi construit ou reconstruit au lendemain de la paix de 1763, et le mouvement perdure au moins jusqu'en 1792, peut-être même plus tard¹³⁹ : Louis Sébastien Mercier parle de « fureur pour la bâtisse » :

On n'a de l'argent que pour bâtir : des corps de logis immenses sortent de la

¹³⁵ C'est l'opinion de Réveillon : voir ci-après.

¹³⁶ « Apportés il y a trente par un Ambassadeur d'Angleterre, il s'en introduisit beaucoup en France. La guerre de 1756 en suspendit l'importation. M. Réveillon entreprit alors une Fabrique de papiers tontisses ou veloutés, & à l'époque de la Paix, les papiers d'Angleterre ne purent soutenir la concurrence des nôtres. En conséquence, ils furent interdits par le fait ; ils l'auroient été d'ailleurs par la supériorité de la fabrication, & par celle des desseins. » (*Journal de Paris*, 4 octobre 1785, à propos de Réveillon).

¹³⁷ Papillon 1766, tome I, p. 535.

¹³⁸ Comme l'a montré Christine Velut : p. 36-41 ; remarquons cependant qu'aucun n'arrivera au premier plan de la profession, occupé par des hommes neufs ou issus du monde de la papeterie.

¹³⁹ Pérouse de Monclos 1989, p. 437.

***terre, comme par enchantement, et des quartiers nouveaux ne sont composés que d'hôtels de la plus grande magnificence*¹⁴⁰.**

Il en est de même dans les métropoles régionales et jusqu'au fin fond des campagnes. Or, la prospérité permet l'usage systématique de murs de pierre doublés à l'intérieur de plâtre. Le chauffage s'améliore et l'atmosphère plus sèche de l'intérieur permet l'usage du papier, sensible à l'humidité, sur murs et cloisons¹⁴¹. Et, dans cette maison où s'affirme le goût du confort et de l'intimité, les pièces désormais se spécialisent, appelant par leur fonction même, un décor spécifique : dans nombre de châteaux de l'époque, par exemple, les appartements d'apparat restent fidèles aux boiseries tandis que les petits appartements, de plus en plus appréciés, sont le plus souvent décorés de papier peint¹⁴². Le papier, rapidement, tout à la fois souple et inventif, s'adapte à ces besoins nouveaux : selon les cas, il peut être uni, mais encadré d'une riche bordure, couvert d'un motif répétitif ou former des panneaux qui recréent sur le mur une structure architecturale.

Mais le papier peint ne se contente pas de répondre à des besoins d'ordre matériel : il s'adapte par son bas prix relatif à des besoins d'ordre mental d'une société en pleine évolution pour laquelle le décor intérieur est un élément essentiel du paraître :

On croit toucher aux richesses quand on en a les dehors : preuve que leur plus grand mérite réside dans l'éclat

peut écrire Mercier, en bon connaisseur de son monde : la multiplication des motifs de damas¹⁴³, à la limite du trompe-l'œil, se comprend mieux dans ce contexte. Mais voir le papier peint sous ce seul angle, pour important qu'il soit, en serait par trop limiter la spécificité. Il importe de citer ici un long article du *Journal du lycée des arts* de 1795 qui donne une idée de ce qu'il apporte véritablement dans l'intérieur de l'époque¹⁴⁴ :

Qu'on se rappelle ce qu'était autrefois la décoration de nos murs de nos appartemens ; ce qu'elle entretenait de malpropre ; ce qu'elle présentait de monotonie ; comme la plupart de nos tapisseries étaient tristes et maussades ; comme nous étions réduits à la malheureuse nécessité d'avoir pendant des siècles entiers, les mêmes dessins sous nos yeux, ou de faire des dépenses extraordinaires pour les renouveler ! (...¹⁴⁵) Que l'on se souvienne (...) de toutes

¹⁴⁰ Mercier 1782, p. 75.

¹⁴¹ Dans le cas de Paris, Pardailhé-Galabrun montre la transformation des modes de chauffage : cheminée plus efficace à partir des années 1730, poêle à partir des années 1770 (p. 331-341).

¹⁴² Girouard, 2001, p. 147-162. L'exemple le mieux conservé est sans doute celui du château de Monclay près de Besançon, Jacqué 1995, p. 85.

¹⁴³ Nombreux exemples chez Réveillon, dès 1770, cf. catalogue *Comme un jardin*, Mulhouse 2002, n° 4, p. 15 ; la manufacture Arthur & Grenard en a aussi produit d'abondance, d'après son inventaire de 1789, voir *infra*.

¹⁴⁴ Pour avoir une idée de l'intérieur de cette époque et plus particulièrement du décor de ses murs, au moins à Paris, on consultera Pardailhé-Galabrun 1988, en particulier les pages 366-375.

¹⁴⁵ Suit ici une liste des anciennes formules de décor. Elles correspondent très exactement aux descriptions de Pardailhé-Galabrun 1988.

ces misérables fabrications qui, plus elles étaient d'un prix modique, et plus elles marquaient de ce goût, de cette délicatesse, de cette gaieté et surtout de cette économie que nous trouvons aujourd'hui dans les papiers les plus ordinaires. (...) C'est que par le coup d'œil, la propreté, la fraîcheur et l'élégance, ces papiers sont préférables aux riches étoffes d'autrefois (...); enfin, ils peuvent être changés très facilement¹⁴⁶.

Aux dires des auteurs de cet article, le papier peint rejoint quelques unes des valeurs que l'époque a mis au goût du jour : l'hygiène, tout d'abord, mais aussi la possibilité de renouveler souvent son décor à moindres frais, faisant entrer l'intérieur dans le processus de consommation¹⁴⁷.

Londres, qui concentre alors l'essentiel de cette activité, aurait pu et dû normalement y satisfaire¹⁴⁸, en particulier après le traité de commerce de 1786 : or, il n'en est rien, c'est plutôt l'inverse que l'on observe, au moins pour les superbes panneaux en arabesques importés Outre-Manche (ill° 3.6)¹⁴⁹. Et surtout, alors que les papiers peints anglais étaient jusqu'alors exportés dans toute l'Europe et aux Amériques¹⁵⁰, les papiers français prennent désormais le relais dès la fin des années 1770 et semblent monopoliser les marchés, au moins à la vue de ce qui en est conservé à l'heure actuelle. Un exemple révélateur nous vient de Bordeaux où un Irlandais, Edouard Duras, s'installe en 1772 et déclare n'avoir

négligé ni peines ni soins pour se procurer de Londres (...) les dessins du meilleur et du dernier goût ;

or, en 1777, les références de ses annonces sont devenues uniquement parisiennes¹⁵¹. Faut-il voir dans cette évolution les effets d'une main d'œuvre londonienne chère, du droit de timbre sur les feuilles qui alourdit le prix des papiers peints anglais¹⁵², sans parler des taxes à l'importation ? Ces contraintes existaient déjà précédemment, sans freiner l'utilisation des décors britanniques. Tout porterait plutôt à croire que cette réussite tient bien davantage au fait que la France possède, à Paris comme à Lyon, un exceptionnel vivier d'ornemanistes et de dessinateurs, une main d'œuvre artisanale de rare niveau¹⁵³ et un marché exigeant, à la pointe du goût et de la mode, qui favorise l'essor de la production locale¹⁵⁴. Et Paris, en dépit de l'anglomanie de l'époque, réussit à imposer à la

¹⁴⁶ *Journal du Lycée des arts, inventions et découvertes, septembre 1795.*

¹⁴⁷ Ce fait est au cœur de la problématique de la thèse de Christine Velut.

¹⁴⁸ Rosaman 1992.

¹⁴⁹ Voir Jacqué 1995, p. 86-87. C'est sans doute le cas pour d'autres motifs qui n'ont pas donné lieu à étude.

¹⁵⁰ La question n'a pas été systématiquement étudiée, mais les exemples en abondent : sans parler du monopole du marché américain avant 1783, on retrouve ces papiers aussi bien à Drottingholm, Venise, Gand ou Kouskovo près de Moscou, pour ne citer que des documents encore en place (doc° MPP).

¹⁵¹ Blanc-Subes 1989, p. 16.

¹⁵² Rosaman 1992, p. 7-10 ; cette taxe se maintient jusqu'en 1836.

majeure partie de l'Europe sa façon de voir : c'est par exemple le cas de la Suède sous le règne de Gustave III (1771-1792), un pays dont le goût était pourtant profondément marqué par la tradition britannique¹⁵⁵ ; mais les exemples pourraient être multipliés, de Philadelphie à Saint-Pétersbourg, jusqu'à l'Angleterre elle-même à la fin du XVIII^e siècle¹⁵⁶. L'installation des boutiques de papier peint sur les lieux fréquentés à Paris par la meilleure société cosmopolite participe de cette démarche¹⁵⁷.

Il est vrai que la comparaison des papiers peints de part et d'autre de la Manche s'avère difficile, tant est grand l'écart : les papiers anglais présents dans les différentes collections publiques sont, d'un point de vue qualitatif, loin de faire le poids avec leurs équivalents français (ill° 6)¹⁵⁸ ; leur dessin reste banal, sans l'ombre d'une sophistication approchant, par exemple, celle des arabesques ou des fleurs des manufactures parisiennes ; leur coloration manque de cette subtilité et de cette intensité qui fait tout le charme des impressions du faubourg S^t Antoine, porteuses, même modestement, de cette « douceur de vivre » qui caractérise alors l'ensemble de la production française d'art décoratif. La fabrication londonienne, après avoir dominé l'Occident, semble devenue provinciale, au moment où les *country houses* sont décorées de papiers en arabesques de Réveillon ou d'Arthur & Robert (ill° 3.6)¹⁵⁹.

Si l'on lit les réclames ou les critiques contemporaines, ces papiers peints français seraient d'abord des produits d'imitation : des « tontisses¹⁶⁰ » donnant l'illusion de damas, des colonnes, lambris ou corniches, des bois variés, des vases de fleurs qui permettent de recréer sur le plâtre du mur nu des structures architecturales, en se combinant si nécessaire avec des papiers unis. Mais ces textes ne parlent du papier peint que par référence à ce qu'ils connaissent : or, l'originalité de ces papiers peints français, c'est de

¹⁵³ Bien souvent immigrée : Christine Velut montre, par exemple, l'importance des graveurs des pays du Nord, voire des manufacturiers anglais qui viennent tenter leur chance en France : en dehors de Paris, on peut ajouter à sa liste l'Irlandais Duras à Bordeaux et le Britannique Fox à Toulouse (Blanc-Subes 1989)

¹⁵⁴ Voir à ce propos Coquery 1998. Les aristocrates qu'elle étudie font largement appel au papier peint dans le décor de leurs hôtels, en particulier de leurs petits appartements..

¹⁵⁵ Catalogue *Le soleil & l'étoile du Nord : la France et la Suède au XVIII^e siècle*, Paris, Grand Palais 1994.

¹⁵⁶ Où, sous l'influence du prince de Galles, s'impose le goût français : les meubles de Versailles sont massivement acquis après 1792 par l'aristocratie anglaise.

¹⁵⁷ Velut 2001, p. 391-444.

¹⁵⁸ Voir par exemple les fonds du Victoria & Albert pour cette époque dans Oman-Hamilton 1982 ou du National heritage, Rosaman 1992.

¹⁵⁹ Réveillon à Clandon Park (Surrey), Moccas Court (Herefordshire) tandis que le prince de Galles offre des papiers d'Arthur & Robert à sa favorite pour le décor de Kempshott Park (Hampshire), cf. Jacqué 1994, p. 86-87.

¹⁶⁰ Papiers veloutés, voir *infra*.

dépasser ce contexte trop étroit, d'affirmer une indépendance dans le domaine de l'ornement et de la fleur, sous une forme répétitive qui leur est propre de façon à créer un décor mural radicalement nouveau, beaucoup plus par exemple que leurs équivalents britanniques. En clair, le papier peint français, à la fin du XVIII^e siècle, a atteint une maturité suffisante pour tirer de lui-même ses motifs et pour les imposer tant au marché intérieur qu'étranger : il est prêt, désormais, à devenir la forme la plus courante du décor intérieur au XIX^e siècle.

Nous ignorerons sans doute à jamais le nombre exact de manufactures parisiennes à la fin du XVIII^e siècle¹⁶¹ : retenons simplement le chiffre de quarante-huit « papetiers pour meubles » cité par *l'Almanach de Paris* pour 1789, sans pour autant le valider. Les recherches de Christine Velut, s'appuyant sur les dossiers de demande d'échange d'assignats en 1791¹⁶² montrent que ces manufactures vont du simple atelier artisanal, où travaillent deux ouvriers, à la fabrique de dimension industrielle occupant plus de quatre cents personnes. Dix entreprises disposent d'une main-d'œuvre de cinquante à quatre-vingt-dix-neuf personnes et six plus de cent¹⁶³ : du côté des quatre cents, nous trouvons Jacquemart & Bénard, successeurs de Réveillon, et Arthur & Robert. Notons qu'à la même date, Lyon dispose d'une excellente manufacture de grande taille, Ferrouillat & C^{ie}¹⁶⁴, et qu'à travers tout le pays, de petits ateliers sont déjà relayés par un vaste réseau de revendeurs.

A Mulhouse, ville alors indépendante jusqu'en 1798, une manufacture fonctionne aussi avec succès : à la différence des autres manufactures, elle a laissé des archives abondantes qui permettent d'en mieux saisir le fonctionnement matériel. Elle n'est certes pas « française » au sens politique du terme, mais ses produits sont tout à fait comparables à la production de Paris et de Lyon, villes qui lui fournissent d'ailleurs cadres et matières premières.

On ne peut qu'approuver le bilan qui apparaît sous la plume du rédacteur du *Dictionnaire de l'industrie* en 1801 :

Presqu'inconnu en 1760, (l'art du papier peint) a fait de tels progrès en vingt années qu'à peine les manufactures qui se sont multipliées depuis, suffisent aux besoins d'une mode constante et soutenue, parce qu'elle est moins dispendieuse.

Ajoutons seulement que cette mode n'est pas que française et, qu'importatrice de papier peint, la France est devenue sans doute le premier producteur de ce nouveau type de décor qu'elle exporte des Appalaches à l'Oural. Il reste à voir concrètement, à partir des archives de la fabrique de Mulhouse, comment fonctionne cette activité au quotidien en

¹⁶¹ La question est longuement disputée par Velut 2001, p. 194-197.

¹⁶² Velut 2001, p. 197-203.

¹⁶³ A un moment où il n'y a que quarante neuf entreprises de plus de cent personnes à Paris.

¹⁶⁴ D'où la manufacture de Mulhouse tire son savoir-faire et ses cadres techniques, voir infra. Cf. Hardoin-Fugier, in Nouvel 1990, p. 322-323.

suivant le papier peint, de la manufacture au mur.

1.1.2. Un exemple : la manufacture Nicolas Dollfus & C^{ie} puis Hartmann Risler & C^{ie} à Mulhouse

Hartmann Risler & C^{ie}, manufacturiers patentés à Rixheim (...) ont porté la fabrication des papiers pour tenture à un tel degré de perfection que toute autre manufacture rivale a vainement tenté de les égaler. Tous ces succès sont les fruits de leur industrie, de leur longues méditations, des soins les plus assidus, des recherches les plus pénibles, de voyages fort dispendieux et des travaux de plusieurs artistes fort éclairés qu'ils ont à leur solde¹⁶⁵.

Lorsque le 24 prairial 7 (9 juin 1799), la manufacture Hartmann Risler fait parvenir un échantillonnage de ses motifs à la préfecture du Haut-Rhin pour les transmettre au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à des fins de protection des motifs contre la contrefaçon, elle se décerne un brevet de réussite qui se fonde sur les peines endurées depuis 1790 : l'éthique calviniste pointe ici, ce qui n'est pas un hasard puisqu'il s'agit d'une entreprise issue du patriciat mulhousien¹⁶⁶. Pourquoi une manufacture de papiers peints à Mulhouse (puis Rixheim, dans sa banlieue), loin de Paris ou d'un grand centre, et sans marché local notable ? Il faut replacer l'entreprise dans son contexte historique : Mulhouse¹⁶⁷ est alors une République indépendante, alliée aux Cantons suisses¹⁶⁸ depuis 1515. Son territoire minuscule forme une enclave en Alsace puis, à compter de 1790, dans le Haut-Rhin, mais comme la France a signé en 1516 la Paix perpétuelle avec les Cantons suisses, une paix applicable à Mulhouse et renouvelée à plusieurs reprises, Mulhouse est une alliée de la France. Pourtant, des tensions économiques s'affirment entre les deux États pendant les dernières années de l'Ancien Régime. C'est que, profitant de sa neutralité au cours de la Guerre de Trente ans, la ville a accumulé des capitaux qui ont permis en 1746 le démarrage rapide de l'activité textile, plus précisément de l'indiennage, c'est-à-dire l'impression sur étoffes¹⁶⁹ : à la veille de la Révolution, cette activité est en concurrence avec la production française, y compris en Alsace.

Le tissu imprimé a de nombreux points communs avec le papier peint : c'est un art du motif répétitif faisant lui aussi appel à une technique d'impression fondée sur la planche de bois gravée. Mais au-delà de ces apparences, ce qui les sépare ne saurait être passé sous silence : la technique de l'impression textile fait appel à la teinture, c'est-à-dire à une

¹⁶⁵ A.D.H.R. L 102.

¹⁶⁶ Voir à ce propos les pages de Hau 1987, p. 409-430.

¹⁶⁷ Livet-Oberlé 1977, l'histoire de Mulhouse la plus complète, fournit ce contexte.

¹⁶⁸ Mulhouse possède vis à vis des cantons suisses le statut particulier de *Zugewandter Ort* qui n'en fait pas un membre de plein droit.

¹⁶⁹ Oberlé 1971 démontre l'origine de cette activité. Voir par ailleurs Chassagne 1991, p. 87 et 92.

chimie élaborée¹⁷⁰, alors que le papier peint n'utilise que d'une impression de surface ; les standards dimensionnels varient fortement, interdisant l'utilisation de planches similaires ; enfin, les motifs, parfois semblables au point de donner naissance à des coordonnés¹⁷¹, sont le plus souvent très différents parce que le papier peint est exclusivement destiné au mur.

Un des principaux chefs d'industrie de la ville, Jean-Jacques Dollfus, fondateur en 1786 de la plus importante entreprise d'indiennage de la place tant en qualité qu'en quantité, la manufacture Dollfus père & fils & C^{ie}¹⁷², lance en 1790 une affaire de papiers peints : c'est par le biais du motif que le lien se fait puisqu'un homme a apparemment joué là un rôle majeur dans la création de l'entreprise, Joseph-Laurent Malaine : Jean Zuber écrit dans ses *Souvenirs* :

Jacques Dollfus, père de Nicolas Dollfus, appréciait beaucoup les ouvrages de Malaine, et, ensemble, ils eurent l'idée de fonder, pour le jeune homme, ce second établissement qui pouvait marcher à côté du premier et lui fournir une bonne position¹⁷³.

Malaine, comme on le verra plus loin, est depuis 1787, un dessinateur des Gobelins. Il travaille aussi pour la manufacture parisienne de papiers peints Arthur & Robert et, à Mulhouse, pour Dollfus père & fils. Malaine apporte le savoir-faire, les Dollfus père et fils leurs capitaux et leurs réseaux ; précisons que Nicolas Dollfus dispose de l'importante fortune de sa femme, née Eck, et qu'il a été formé à Paris par Malaine¹⁷⁴.

Nous possédons encore une large part des archives de la jeune manufacture¹⁷⁵, les mémoires succincts d'Hartmann Risler¹⁷⁶ et ceux, plus amples, de Jean Zuber¹⁷⁷ qui reprend l'entreprise en 1802, après y avoir travaillé onze ans. Les archives donnent

¹⁷⁰ Pour fixer la couleur sur chaque fibre par le biais d'une action chimique.

¹⁷¹ Brédif (Josette) 1998 et *infra*. Nombreux exemples dans Jacqué 2002.

¹⁷² Nous manquons d'études précises sur cette importante manufacture ; voir l'*Histoire documentaire de Mulhouse*, Mulhouse 1901, p. 409. L'entreprise, fondée le 1^{er} janvier 1786, conserve cette raison sociale jusqu'en 1797 mais connaît d'importantes changements d'associés le 1^{er} janvier 1794. D'après l'*Histoire documentaire*, la manufacture, installée Cour de Lorraine à Mulhouse, « occupa le premier rang par la perfection de ses produits et la beauté de ses dessins (...) elle fit de brillantes affaires, mais ne prospéra pas longtemps ». Je remercie Mme Ursch-Bernier, dont on attend impatiemment la thèse, pour ses renseignements.

¹⁷³ Zuber 1895, p. 19.

¹⁷⁴ Zuber 1895, p. 19-20.

¹⁷⁵ Elles sont conservées au MPP. L'inventaire en a été réalisé par Philippe de Fabry, *BSIM* 2/1984, p. 69-72.

¹⁷⁶ Oberlé 1984.

¹⁷⁷ Zuber 1995 : rédigés en français, leur traduction a la réputation chez les descendants, d'être infidèle pour éviter des conflits familiaux ; l'original a disparu.

comme date de l'ouverture du livre de caisse¹⁷⁸ le 17 janvier 1790 ; la première vente est effectuée le 15 juin de la même année.¹⁷⁹ Mais nous ignorons sous quelle raison sociale précise. A l'origine, la jeune manufacture, même si elle possède ses propres livres, semble être une filiale de Dollfus père & fils sans raison sociale propre¹⁸⁰. Il faut attendre le 12 juin 1792 pour qu'apparaisse la mention de Nicolas Dollfus & C^{ie} dans le *Ragionenbuch* de la République¹⁸¹ qui enregistre les entreprises, avec pour associé Nicolas Dollfus et Hartmann Risler : Jean Jacques Dollfus n'apparaît pas.. Le capital provient de Dollfus père & fils¹⁸² qui investit en 1790 15 550 livres, complétées par l'apport de 2 544 livres d'Hartmann-Risler, futur associé et beau-père de Jean-Georges Dollfus, un des associés de Dollfus père & fils & C^{ie} ; en 1791, Nicolas Dollfus, à la suite sans doute de son riche mariage, apporte 40 000 livres, Hartmann Risler 8 000 livres et Jean-Jacques Dollfus 6 000 livres. Le 1^{er} janvier 1792, Hartmann Risler entre dans la société pour une durée de 9 ans. L'année suivante, Jean-Jacques Dollfus demeure créancier pour 12 000 Livres, son fils pour 9 600 livres et Hartmann Risler pour 8 000 livres. Le 27 septembre, après un inventaire fin août¹⁸³, la manufacture peut annoncer un bénéfice de 58 411 livres. Malaine, qui apporte son savoir-faire et son réseau de relations artistiques, a signé, semble-t-il, une convention avec l'entreprise pour deux ans, reconduite début janvier 1792 : elle prévoit un salaire de 4 000 livres par an et 10% des bénéfices¹⁸⁴.

L'entreprise se réduit à peu d'hommes, selon Jean Zuber¹⁸⁵ : Nicolas Dollfus, au bureau, Hartmann Risler, « fabricant d'indiennes expérimenté », dans les ateliers, un chimiste, Gaspard Dollfus, apothicaire de formation, rapidement remplacé par Harivel, recruté à Lyon où il travaillait dans la manufacture de papiers peints Ferrouillat¹⁸⁶ et à qui, aux dires de Zuber, « on (...) abandonna les soins de la fabrication » , Malaine (ill° 8a) qui dessine, d'abord de Paris, puis qui, tirant les conséquences du 10 août 1792, vient s'installer à la fin de l'année sur place, avec trois dessinateurs, deux voyageurs enfin : Aubin, « un joli jeune homme de Francfort » qui voyage en Allemagne et dans les pays du

¹⁷⁸ MPP, Z. 60

¹⁷⁹ D'après les copies de lettres, MPP, Z 94.

¹⁸⁰ Zuber parle de « société provisoire » dont la trace n'a pas été retrouvée.

¹⁸¹ Archives municipales de Mulhouse, IX 16, p. 115.

¹⁸² Hartmann Risler parle du « soutien de la maison Dollfus père & fils » (Oberlé 1984).

¹⁸³ Zuber 1895, p. 33.

¹⁸⁴ Cf. Zuber 1895, p. 20.

¹⁸⁵ Zuber 1895, p. 17-26.

¹⁸⁶ Accord signé à Lyon avec Jacob Dollfus le 9 septembre 1789 pour une durée de 4 ans ; un second contrat est signé le 17 septembre 1791 pour prolonger l'accord (Archives de Mulhouse IX,5).

Nord à demi avec Dollfus père & fils, et Jean Zuber, engagé pour 1 400 livres l'an et qui se charge de la Suisse et de l'Italie¹⁸⁷. Au cours de l'été 1792, Zuber compte « à peu près quinze imprimeurs pour une trentaine de tables à imprimer »¹⁸⁸ ; sans doute y a-t-il aussi des graveurs et l'un ou l'autre metteur sur bois, mais il est impossible d'en savoir davantage. Ces ouvriers viennent-ils de l'indiennage local ? En fait, Mulhouse manque de main-d'œuvre spécialisée et, plus probablement, ces ouvriers, tout comme le chimiste Harivel, font partie de ceux débauchés chez Ferrouillat : à preuve, obligé d'acheter auprès de ce fournisseur, le 20 mai 1790, Nicolas Dollfus le fait par l'intermédiaire d'un homme de paille « car, dit-il, nous leur avons débauché *beaucoup* d'ouvriers¹⁸⁹ ».

La manufacture s'installe d'abord à Dornach, en terre de France, mais aux portes de la ville, dans le bâtiment dit la « Maison neuve », loué par Dollfus père & fils, puis, celle-ci devenant trop petite, début 1791, dans la maison Cornetz, un vaste bâtiment de la ville haute de Mulhouse, rue S^{te} Claire, que Zuber dit acheté¹⁹⁰ : sans doute est-ce lui qui est évalué 42 000 livres dans l'inventaire de 1794

Les maisons et batimens à l'usage de n/ manufacture, demeure, magasin & (?) évalués L 42 000¹⁹¹

Mais nous verrons que l'existence d'un bâtiment en terre de France va se révéler utile. Au moment de la Révolution, l'Alsace dispose du privilège d'être « à l'instar de l'étranger », si bien que les produits entrent et sortent librement de la ville et l'entreprise peut sans encombre être installée à Dornach.

L'entreprise prospère, mais elle se heurte violemment aux difficultés du moment. La ville n'avait pas jusqu'alors de frontières douanières avec l'Alsace et l'Outre-Rhin. Or, l'Assemblée nationale, tirant les conséquences de la mise en place des départements, repousse par ses décrets du 30-31 octobre 1790 les « barrières » aux frontières politiques, ce qui isole économiquement la République de Mulhouse. Dès le 13 novembre, l'entreprise fait part à un fournisseur allemand de la situation qui en résulte :

nous sommes fâchés que l'assemblée nationale par son décret ait dérangé nos liaisons pour l'avenir, quelqu'envie que nous ayons de les continuer, car il paroît que nous sommes regardés comme Français pour tout ce qui a rapport au commerce¹⁹².

Mais la situation ne semble pas si inquiétante, puisque la manufacture n'hésite pas à ramener en janvier 1791 ses ateliers en ville. Il est vrai que Jean-Jacques Dollfus négocie

¹⁸⁷ Zuber 1895, p. 17.

¹⁸⁸ Zuber 1895, p. 25.

¹⁸⁹ MPP Z. 94. : nous soulignons En juillet 1792, la manufacture charge son voyageur Aubin de débaucher un ouvrier fabriquant le jaune minéral chez Habich à Kassel en le faisant « venir dans l'auberge qui est près de la manufacture » (MPP Z 95).

¹⁹⁰ Sans que l'on retrouve la trace de l'achat. Ce bâtiment a survécu.

¹⁹¹ ***MPP, Z 8. Il est encore estimé 39 000 livres en 1798.***

¹⁹² ***MPP, Z 94.***

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

à Paris au nom des Mulhousiens¹⁹³ pour trouver une solution : dans l'immédiat, point de droits d'entrée¹⁹⁴. De fait, pendant l'année 1791, l'affaire connaît un ample essor avec l'extension de son marché vers le Nord comme vers le Sud : les fréquents déplacements politiques de Jean-Jacques Dollfus à Paris permettent d'ailleurs des achats auprès des manufactures parisiennes, en vue de la revente au-delà du Rhin et des Alpes¹⁹⁵. Et, même si les prix français augmentent avec la dépréciation de l'assignat, le change favorise les Mulhousiens, travaillant avec un marché où règne le numéraire. Les résultats sont euphoriques, avec 58 411 livres de bénéfice le 27 septembre 1792. Nicolas Dollfus se prend à rêver et confie à Malaine le même jour :

Notre vente sera beaucoup plus considérable l'année prochaine (...) nous croyons que dans les circonstances, les fabriques de France seront bien embarrassées de fournir ce qui pourra leur être commis pour le printemps¹⁹⁶,

claire allusion à la guerre et aux difficultés politiques du moment.

Ces espoirs, le département du Haut-Rhin va les ruiner par sa décision d'installer autour de la République un cordon douanier, le 22 septembre 1792¹⁹⁷. Le courrier cité *supra* et les faits montrent que son installation dut être lente, d'ailleurs les expéditions, il est vrai rares en cette saison, ne cessent pas, elles continuent à transiter par Bâle, comme à l'ordinaire, ainsi que l'attestent les échanges de courrier jusqu'à la fin de l'année. Malaine est par ailleurs invité à s'installer à Mulhouse en octobre, en un mot, rien n'est changé. L'on trouve pourtant une allusion discrète aux difficultés du moment auprès de clients polonais, le 31 octobre, pour essayer d'excuser un retard de livraison :

Nous avons été privé de la majeure partie de nos ouvriers par des troubles dans les environs¹⁹⁸,

mais la note apparaît si discordante et s'adresse à des clients si lointains qu'elle semble difficilement crédible. Le 12 décembre, l'affaire devient sérieuse, Zuber passant par Lyon reçoit l'avis suivant :

la commission de F. Borel partira aussitôt les barrières levées, ce que nous croyons sera bientôt de manière ou d'autre¹⁹⁹.

Mais le 14 janvier 1793, il est recommandé aux voyageurs

de reculer le terme des livraisons autant que possible, car nous ne savons pas

¹⁹³ Sur ces questions, voir Guessard 1991.

¹⁹⁴ Le 11 juillet : MPP, Z 94.

¹⁹⁵ Jean-Jacques Dollfus est un des négociateurs mulhousiens qui tente de trouver un accommodement avec le gouvernement français, cf. Gussard 1991.

¹⁹⁶ **MPP Z 95.**

¹⁹⁷ Pour l'étude de ces tensions entre Mulhouse et la France qui aboutiront à la Réunion de mars 1798, voir Guessard 1991.

¹⁹⁸ **MPP, Z 96.**

¹⁹⁹ **MPP, Z 96.**

encore si les barrières seront levées avant le terme des engagements que vous avés pris. Notre petite patrie est toujours dans la même situation, on nous refuse toute entrée et sortie et même le transit²⁰⁰.

Les lettres d'excuse aux clients pleuvent, mais la contrebande de nuit fonctionne puisque des envois partent vers la Suisse et l'Allemagne, fin janvier.

Le 11 février, Nicolas Dollfus envoie au voyageur Aubin une lettre décisive :

Les malheureuses barrières (...) n'ont pas l'air de vouloir se déranger de sitôt, notre bourgeoisie s'entête à des propositions qu'on prévoit ne pouvoir être acceptées par les français et ces négociations traîneront toujours 5 ou 6 mois jusqu'à ce qu'à la fin on soit tout de même obligé de se déclarer français, point principal, auquel nous serons de toutes les manières forcés de nous soumettre²⁰¹.

Nicolas Dollfus témoigne ici, au-delà des opinions d'une grande partie des industriels, de celles de la jeune génération, aussi pragmatique que francophile. Mais en attendant la réunion, il s'agit de s'organiser. Pour cela, la Maison Neuve à Dornach, en terre de France, est une belle opportunité pour relancer les affaires. Le 25 mars, une pétition à la Convention nationale²⁰² demande une exemption de droits pour y transférer l'activité de production, mais avant le 17 août, le département en demande la fermeture²⁰³. En fait, la Maison neuve n'est qu'un prétexte pour vendre : les papiers peints sont imprimés en ville, Dornach ne sert qu'à couvrir les expéditions ; Jean Zuber s'en explique :

On avait de temps en temps apporté de nuit quelques ballots à la pseudo-fabrique pour les faire repartir le lendemain comme marchandise française²⁰⁴.

Au besoin, la manufacture d'indiennes Schwarz & Hofer de Cernay, de laquelle le beau-père de N. Dollfus est associé, sert d'entrepôt temporaire. Les affaires continuent, mais à un rythme chaque jour plus réduit. Finalement, le 17 août, l'entreprise constate :

En exécution d'un arrêté du département, nous avons cessé la fabrication des papiers peints dans notre manufacture de la maison neuve de Dornach mais il nous reste encore 5000 rouleaux tant achevés que commencés et à demi finis dans cette maison et nous attendons près de 10000 achetés dans les diverses manufactures de la France que nous avons fait adresser à cette manufacture²⁰⁵.

En décembre, le coup de grâce est donné : la manufacture écrit au voyageur Aubin à Stuttgart :

²⁰⁰ MPP, Z 96. Il s'agit du transit en direction de Bâle.

²⁰¹ MPP, Z 96.

²⁰² ADHR, L 102.

²⁰³ MPP, Z 96, mais cet arrêté départemental n'a pu être retrouvé.

²⁰⁴ Zuber 1895, p. 33 ; ADHR L 102.

²⁰⁵ MPP, Z 96.

Un arrêté du comité de salut Public défend l'exportation de France de toute marchandise quelconque (...) vous connaissez outre cela notre situation envers la France qui tous les jours devient plus pénible (...) nous avons décidé à prendre le parti de cesser entièrement toute fabrication jusqu'à ce qu'on voie plus clair dans les affaires²⁰⁶.

La raison sociale Nicolas Dollfus & C^{ie} disparaît au Rationenbuch le 31 décembre 1793 ; le 7 février 1794, dans un courrier à Jean Zuber, la manufacture fait savoir via une circulaire dont nous n'avons pas la copie « qu'il s'est opéré du changement dans la maison²⁰⁷ ». De son côté Hartmann Risler écrit que la

fabrique de papiers peints fusionne avec Dollfus père, fils & C^{ie}(...) Georges Dollfus prend part à la fabrique de papiers peints sous la raison sociale Georges Dollfus & C^{ie} selon l'accord conclu pour 6 ans²⁰⁸.

L'activité reprend lentement à Dornach à partir de mars ; d'importantes expéditions se font par Bâle en juin, même si, de mi-juin à mi-juillet, il est interdit aux Mulhousiens de se rendre à Bâle. Au cours de l'été, le transit vers la Suisse redevient possible.

L'entreprise souffre, si bien qu'un inventaire est confié à Jean Zuber et aboutit à un « Inventaire & Balance générale arrêté fin décembre 1794 Ge Ds & C^{ie}²⁰⁹ ». Ledit inventaire constate un passif de 90 000 livres, communiqué à Nicolas Dollfus le 14 février alors qu'il est à Paris. Le 16 mars, Charles, décorateur, et Harivel, coloriste, sont destinataires du courrier suivant :

Nous soussignés G^e. Dollfus & C^{ie}, successeurs de Nicolas Dollfus & C^{ie} vous annonçons par la présente que dès à présent n/ manufacture de papiers peints cesse totalement son travail et que notre société procède à sa liquidation (...) nos engagements réciproques seront nuls après la fin du mois de mars²¹⁰.

Et le 6 avril 1795, Rafflin, un employé de l'entreprise qui pose alors des papiers peints pour la manufacture à Francfort, en apprend que « nous avons congédié tous nos ouvriers et aussi les artistes²¹¹ ». Dollfus père & fils contestent violemment en mai la liquidation dans laquelle ils sont perdants²¹².

En fait, Georges Dollfus & C^{ie} a cessé son activité le 1^{er} avril 1795 : la manufacture est alors reprise durablement, jusqu'en 1802, par Hartmann Risler, ainsi que le précise un courrier en date du 4 mai à Charles qui le licencie :

²⁰⁶ MPP Z 96, 27 décembre 1793.

²⁰⁷ MPP Z 96.

²⁰⁸ Oberlé 1984.

²⁰⁹ MPP Z 8.

²¹⁰ MPP Z 96

²¹¹ MPP Z 96.

²¹² MPP Z 96, 19 mai.

N(otre) associé Hartmann Risler ayant pris en son particulier n/ manufacture de papiers peints (...).

Hartmann Risler parle d'une « convention pour 6 ans » et précise qu'il « accepte l'affaire, actif et passif, au vu du dernier inventaire, pour une somme de 200 000 livres tournois²¹³ ». A cette occasion, Jean Zuber est désormais intéressé pour un dixième dans les bénéfices, avec un fixe de 3 000 livres²¹⁴. Au cours du mois de mai, les contacts sont repris de façon systématique avec les clients. ; la paix de Bâle, le 5 avril, laisse supposer une reprise des affaires.

Mais même si l'activité se maintient, la situation locale ne s'améliore pas, le département du Haut-Rhin soufflant le chaud et le froid sur la ville. Ainsi le 4 avril 1796, l'on retrouve l'antienne qui revient sans cesse depuis 1792 :

V/ devez en attribuer le retard qu'à la situation politique de n/ ville qui cernée toute alentour est sujette à toutes sortes d'entraves pour ses relations extérieures, cependant on a tout espoir que cela changera (...) nos expéditions vers l'étranger ont été suspendues pendant près de 4 mois (...) & ce n'est que depuis quelques jours que n/ avons pu les recommencer²¹⁵.

Et la guerre reste très présente.(9 mai 1796) :

Malgré que n/ petite ville est neutre, cette désolante guerre d'un côté et n/ fatale situation de l'autre ont porté n/ industrie à deux pas du précipice.

Une fois de plus, nous dit Jean Zuber :

Il fallait encore recourir à la ruse pour faire partir les marchandises. Ce système devenait chaque jour plus difficile, et il était à craindre que les mesures toujours plus sévères de la Douane ne finissent par rendre toute expédition impossible.

La solution s'impose : quitter Mulhouse et s'installer définitivement en France. Les bâtiments de Dornach se sont révélés au fur à mesure des années insuffisants et peu commodes à chauffer l'hiver. Or, une opportunité se présente à Rixheim, à 6 km de la ville : l'Ordre teutonique y possédait une vaste Commanderie construite de 1735 à 1745 puis modifiée de 1765 à 1767²¹⁶. Devenu bien national, à la suite du décret du 17 juillet 1791, ce magnifique bâtiment (ill° 9.1) est d'abord utilisé à partir de 1792 comme prison avant d'être aménagé à compter du 30 mai 1794 en hôpital militaire pour répondre aux besoins des combats sur la frontière. A cette occasion, l'intérieur est modifié et les 2^e et 3e niveau du bâtiment central sont transformés en une pièce unique, une fois les cloisons abattues. Finalement, la Commanderie est vendue le 19 mars 1797 à un marchand de biens, Antoine Struch, qui avait soumissionné pour la plupart des biens nationaux du département. Le 18 prairial 5 (17 juin 1797), elle est revendue à Hartmann Risler pour la modeste somme de 25 200 livres²¹⁷, les malades quittent le bâtiment le 29 juin²¹⁸ et au cours de l'été, Jean Zuber y fait « tous les arrangements que nécessitait l'organisation de

²¹³ Le 12 décembre 1796, d'après le Ragionenbuch, il y a trois associés : Hartmann Risler, Dollfus-Hausmann et Jean Zuber.

²¹⁴ Zuber 1895, p. 33.

²¹⁵ *MPP, Z 96*

²¹⁶ Gide 1897, Gübler 1985, p. 334-338, *La Commanderie de Rixheim* 1994, et Meyder 2000.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIIIe siècle

la fabrique et des logements » de façon à pouvoir commencer la fabrication l'hiver. Ce qui est le cas dès juillet²¹⁹.

Outre l'atout d'être en France, la manufacture trouve là un bâtiment qui présente tous les avantages : vaste, récent, aménagé en vastes salles, il s'adapte parfaitement à ce nouvel usage ; ses vastes proportions, la qualité de la construction, la clôture, autant de possibilités parfaitement adaptées à cette nouvelle utilisation ; ajoutons-y la présence d'eau, le vaste parc²²⁰. Tout cela va suffire à la manufacture jusqu'aux années 1820 et même pour l'essentiel, jusqu'à la mécanisation, au début des années 1850.

Dans l'immédiat, au commencement de l'automne 1797, l'affaire reprend, le matériel ayant pu être amené de Mulhouse en franchise²²¹. A cette occasion, un nouvel associé entre dans la société, Dollfus-Hausmann, jusqu'en avril 1799. Et surtout, Jean Zuber se voit proposer une association : il apporte 40 000 livres alors qu'en janvier 1798, les fonds des associés représentent 158 837 livres. Zuber est donc désormais associé pour un quart dans l'affaire et son poids va régulièrement augmenter. Le 31 janvier 1798, le bénéfice se monte à 47 000 livres²²² pour un actif de 330 000 livres.

Ceci est le résultat de voyages systématiques. C'est à ce moment que la manufacture se décide à franchir un autre obstacle : puisque déjà elle est désormais installée en France²²³, elle s'intéresse davantage au marché français et, en particulier, au difficile marché parisien. Au cours de l'été, un dépôt est installé dans la capitale sous la responsabilité de Raffin, « un habile colleur qui s'était montré excellent homme d'affaires pendant un séjour de trois ans dans la maison »²²⁴. Ce dépôt est rapidement complété par un magasin. Hartmann Risler passe le 18 juin 1800 un accord avec Moutrille²²⁵ à Paris, propriétaire d'une petite manufacture dans l'enclos des Capucines, qui ferme la place Vendôme, sur ce qui sera plus tard la rue de la Paix. Une société est mise sur pied sous le nom de Risler & C^{ie}. Aux dires de Jean Zuber²²⁶, Moutrille est un escroc : un premier magasin est mis sous scellés, un second est installé dans l'église des Capucines, la

²¹⁷ La Commanderie est estimée 31 000 livres dans l'inventaire de 1798. Elle avait été vendue pour 26 072 Livres (en assignats...) le 29 ventôse 5 (A.D.H.R. L 333, liasse 361).

²¹⁸ Oberlé 1984.

²¹⁹ Zuber 1895, p. 42-43.

²²⁰ Cf. Chassagne 1991, p. 230.

²²¹ Zuber 1895, p. 43.

²²² MPP Z 8.

²²³ Mulhouse l'est elle-même, depuis le 11 février 1798.

²²⁴ Nous le rencontrerons à l'œuvre sur différents chantiers, dès 1794 : Zuber se trompe donc (1895, p. 44).

²²⁵ Dont le frère possède un magasin à Besançon.

société est déjà rompue le 20 novembre 1800, mais Zuber doit attendre juillet 1801 pour désintéresser Moutrille²²⁷.

Début 1799, pour pallier les insuffisances en capital, Hartmann Risler et Jean Zuber ont obtenu deux commandites de 50 000 livres de Mulhousiens : Joseph Baumgartner et le pasteur Spoerlin, beau-père de Jean Zuber. Or les péripéties de l'affaire Moutrille ont entamé le crédit de la manufacture à laquelle les banquiers de Strasbourg, Bâle et Francfort refusent leurs avances. Résultat : un dépôt de bilan, début 1801. Zuber réussit à rétablir la situation en quelques mois et finalement en devient propriétaire le 20 février 1802. L'affaire est dès lors appelée à prendre une autre dimension.

En dépit des difficultés politiques, la manufacture a réussi à se développer pendant cette période : voyons comment, en pratique, elle réussit à créer ses papiers.

1.2. La création du papier peint

1.2.1. Le motif et l'entreprise

En 1780, le Sieur Duras, manufacturier à Bordeaux, est victime d'un vol de dessins : dans sa requête au tribunal, il expose que lui voler ses dessins,

c'est ravir le travail de son imagination, son talent et ses secrets²²⁸.

Le Sieur Duras rejoint ici, dans un domaine très proche, l'opinion de l'indienneur bâlois Jean Ryhiner qui déclarait vers 1766²²⁹ :

les dessins sont l'âme de l'impression (...) leur choix est essentiel, leur variété fait le débit du fabricant.

Ces deux témoignages illustrent le souci premier du manufacturier : la création ; c'est fondamentalement pour son motif que le client achète son papier peint, mais comme le remarque aussi Ryhiner, le motif

doit charmer l'acheteur par son élégance et plaire à l'imprimeur par la facilité de son exécution.

Il est donc normal que les manufacturiers y apportent toute leur attention et entretiennent un commerce étroit avec les dessinateurs de façon à obtenir ce qu'ils souhaitent. Les archives conservées à Rixheim permettent de situer la question. Nous possédons les courriers échangés par la manufacture mulhousienne puis rixheimoise avec ses

²²⁶ L'affaire l'a marqué profondément et a donné lieu à de nombreuses pages dans ses mémoires : p. 45-54.

²²⁷ Voir Velut 2001, p. 389-436, qui nuance ce qu'écrit Jean Zuber.

²²⁸ Cité par Balnc-Subes 1989, p. 17.

²²⁹ Ryhiner (Jean) *Traité sur la fabrication et le commerce des toiles peintes*, Bâle, 1766, manuscrit conservé au MISE, à Mulhouse, en cours d'édition.

dessinateurs pendant la période révolutionnaire, alors que pour les autres manufactures, la documentation se révèle infiniment plus diffuse, voire inexistante²³⁰.

Le marché suppose des collections adaptées au goût supposé des consommateurs qu'il s'agit de préciser : or, à côté de grands courants internationaux, il existe des goûts locaux dont il faut tenir compte, de façon à s'y adapter. Il s'agit donc d'en faire remonter la teneur du client au fabricant : nous verrons que c'est une des responsabilités du voyageur.

Il ne semble pas que l'on construise chaque année une collection au sens moderne du terme ; en revanche, il s'agit de mettre sur pied un assortiment adapté, de renouveler les dessins. D'après la numérotation de l'album Billot²³¹, l'on voit que de 1770 à 1788, la manufacture Réveillon met en moyenne sur le marché près de 37 motifs par an, mais de façon très irrégulière, avec une poussée à 83 en 1789 contre aucun en 1777 ; de 1790 à 1802, ses successeurs montent à 83 motifs en moyenne par an, ce qui nous donne pour la période 1770-1802 près de 53 motifs par an, mais sans la moindre régularité. Arthur & Grenard en 1785 proposent à la Maison du Roi 648 motifs et dans l'inventaire de 1789, le n° le plus élevé de motif est le n° 870, ce qui suppose une création annuelle de 55 motifs pendant cette période. à Mulhouse, puis à Rixheim, on constate un total de 620 motifs de 1790 à 1802, soit 51 par an, mais là aussi, il faut noter l'irrégularité de la création²³².

Ces motifs sont sans doute classés : de ce point de vue, les albums Réveillon puis Jacquemart & Bénard conservés au Musée des arts décoratifs en donnent une idée, puisqu'ils portent chacun un titre révélateur :

Décors avec leur bordure	1.
Dessins mousseline avec leur bordure	2.
Dessins arabesques avec leur bordure	3.
(Imitations d'étoffes)	4.
Bordures ordinaires, bordures à fleurs, talons Bordures très étroites. d'ornements coloriés et grisailles	5.
Lampas avec ses bordures	6.
Livre de toiles, camaïeux et bordures	7.
Petits dessins	8.
Dessins à fleurs coloriés	9.
Rayures, mat et satiné	10.

²³⁰ Fabry 1984.

²³¹ Bruignac 1989, p. 10-11.

²³² Dans les deux cas, remarquons la modestie du nombre de motifs si l'on le compare à la production de Jouy : en 1797, Jouy avait créé 12 700 motifs contre 1335 chez Réveillon : pratiquement un rapport de un à dix. Le papier peint est loin d'atteindre la notoriété de l'indienne qui, il est vrai, travaille aussi pour le vêtement. Cf. Brédif 1998, p. 145. Elle y donne un tableau comparatif des deux productions.

- Dessins piérés Dessins imitant la pierre et les matériaux de construction. 11.
- Plafonds, charmilles et lambris Catalogue vente Sotheby, Monte-Carlo, 7-8 février 1982, n° 261-267 (albums appartenant depuis 1982 au Musée des arts décoratifs, Paris). 12.

S'agit-il d'albums transportés par les voyageurs ou d'archives de la manufacture ? Les deux sont possibles, mais nous l'ignorons²³³. Arthur dépose à la Maison du Roi en 1785 cinq « Registres d'Échantillons²³⁴ » :

1^{er} volume contenant les papiers veloutés, Moeres, Lampas & Damas 2^e volume contenant les Pekins au pinceau, Perses des Indes, Toiles de Joui & autres Fonds Blancs 3^e volume composé de Bordures & Lambris 4^e volume composé de desseins courants et d'Arabesques sur différents fonds 5^e volume Papiers communs.

Pour chaque document est indiqué un prix à l'aune. Une note à la fin indique les prix posés, selon la nature de la pose. Il s'agit donc d'un document spécifique, destiné à une clientèle bien particulière, mais inutile pour un voyageur.

Au travers des courriers, il semble qu'à Mulhouse, l'entreprise confie des albums d'échantillons à ses voyageurs (on utilise le terme *carnet* ou *carte*), complétés régulièrement par les envois des nouveautés au fur et à mesure des créations en cours d'élaboration pour tenir au courant les voyageurs, au moins pour les plus importantes. Il peut aussi arriver que l'entreprise envoie directement à ses clients potentiels des carnets d'échantillons, en vue d'un chantier important, mais cela reste l'exception.

Au début, la manufacture est loin de vendre ses seuls papiers : elle se fournit à Paris surtout chez Arthur & Robert²³⁵, mais aussi chez Jacquemart & Bénard et chez Legrand ainsi qu'à Lyon chez Ferrouillat. Elle précise par exemple à Arthur & Robert le 23 février 1791 :

Nous ne vendons point en France, mais seulement dans les pays éloignés et dans l'Allemagne et l'Italie.

Mais touchant des marchés où les produits français sont, semble-t-il, encore peu présents, la manufacture se permet de les faire passer pour siens : elle va même jusqu'à écrire à un transitaire strasbourgeois le 23 septembre 1791 :

Vous recevez de Messieurs Arthur & Robert à Paris un paquet à notre disposition, veuillez changer le n° 965 qui sera marqué au bout en n° 228 en sorte qu'on ne reconnaîtra pas l'ancien²³⁶.

La situation n'évoluera guère avant la fin de 1792 : elle sera alors capable de fournir un

²³³ Conservés jusqu'en 1982 dans la collection Follot, ils avaient été donnés par un descendant Jacquemart à Félix Follot au XIX^e siècle, cf. Follot 1900, p. 8-9.

²³⁴ A.N. O¹ 3636.2 Ces albums n'ont pas été retrouvés, ni aux Archives nationales, ni au Mobilier national (recherches de Marc-Henri Jordan).

²³⁵ « Je ferai remarquer, en passant, que la plus grande partie de ma carte d'échantillons était composée des articles d'Arthur & Robert que je devais faire passer pour ma fabrication » (Zuber 1895, p. 21).

échantillonnage suffisamment abondant en provenance de ses propres ateliers.

Lors de son second voyage en Italie, connaissant mieux son marché, Zuber compose lui-même sa carte :

Je travaillai (automne 1792) activement à la composition d'une nouvelle carte d'échantillons qui devait être plus volumineuse que la première (...) et, sauf les grandes arabesques pour faire des panneaux, je n'emportai aucun des échantillons des fabriques de Paris²³⁷.

Il est difficile de déterminer s'il existe une période précise de renouvellement saisonnier comme c'est devenu le cas par la suite. En revanche, les cartes comportent pour l'essentiel des papiers peints qui n'existent que sous forme d'échantillons, ils ne sont pas en stock et ne sont imprimés qu'à la commission. La technique de l'impression à la planche, si elle suppose un lourd investissement de départ, en particulier en gravure, permet d'imprimer et de réimprimer à la demande, avec une relative souplesse. Dans ces conditions, le rôle du voyageur est de multiplier les commissions, qui transmises à la manufacture, sont exécutées au fur et à mesure, de façon à maintenir une activité régulière dans les ateliers.

Qui choisit les motifs ? D'après notre source principale, le choix de départ appartient personnellement au manufacturier, même s'il dispose un spécialiste du motif. Lui seul connaît les possibilités de son entreprise, ce qui va lui permettre de se spécialiser dans tel ou tel type de produits : si l'on étudie les commandes de dessins passés dès ses débuts, Nicolas Dollfus & C^{le} a choisi le parti du haut de gamme, privilégiant des dessins élaborés, faisant appel à une gravure complexe et à un nombre de couleurs élevé²³⁸ : il faut que l'acheteur « n^s recherche pour le fin plutôt que pour l'ordinaire »²³⁹. A plusieurs reprises, la manufacture s'en explique de par le coût des transports qui handicape Mulhouse puis Rixheim par rapport à Paris : en germinal 8 (mars-avril 1800), par exemple, Jean Zuber écrivant au voyageur Raflin en déplacement dans l'Ouest de la France précise qu'on ne fait guère de bénéfices sur le bas de gamme et pour compenser la différence liée au transport, il vaut mieux

pour une maison qui aime sa fortune et sa réputation ne jamais se mettre au niveau avec des barbouilleurs

et placer « des objets de prix »²⁴⁰. Sans doute aussi, le prix plus bas de la main d'œuvre locale, en comparaison avec celui payé à Paris, justifie-t-il aussi partiellement ce choix : l'essor de l'indiennage mulhousien a entraîné la formation sur place d'une main d'œuvre spécialisée, utilisable pour le papier peint²⁴¹, dans la mesure où, comme on le verra, nombre d'opérations techniques sont communes. Enfin, l'entreprise est sur la frontière et

²³⁶ MPP Z 94.

²³⁷ Zuber 1895, p. 26.

²³⁸ Même si l'économie du nombre de couleurs revient comme un leitmotiv dans les lettres aux dessinateurs.

²³⁹ MPP Z 107B (lettres à Hartmann Risler en voyage en Allivres 30 mess. 6)

²⁴⁰ MPP Z 110, Germinal 8, n° 1.

d'emblée, elle à la possibilité de vendre la goût français, alors très prisé, Outre-Rhin et au-delà des Alpes, un marché qui semble pratiquement vierge et ouvert à des produits chers mais de qualité.

Si l'entreprise connaît et peut espérer maîtriser ses moyens, elle dépend bien sûr de son marché ; ce marché, ses représentants lui en envoient les souhaits, de façon à ce qu'elle s'y adapte. Le manufacturier harcèle littéralement ses voyageurs pour en savoir davantage. Chaque pays, parfois chaque région développe un goût particulier. Un exemple, alors que les motifs en arabesques passent de mode, en particulier les grands panneaux, le goût s'en maintient à Dresde plus tard qu'ailleurs : Agricola, important revendeur local, charge la manufacture de lui en trouver à Paris chez Jacquemart & Bénard en prairial 6 (mai 1798), mais finalement, il recule devant le prix (sans doute aurait-il fallu les lui imprimer spécialement)²⁴². Autre exemple : en France, du point de vue du goût, Paris et province s'opposent. Au moment où, autour de 1800, les motifs viennent de connaître une révolution rapide, Paris est déjà passé à des motifs d'un néoclassicisme austère et anti-naturaliste, ce qui n'est pas le cas du reste du pays, resté fidèle à la tradition Louis XVI naturaliste et fleurie²⁴³ :

Le goût de la capitale demande des idées neuves simples et de peu de composition, la province veut encore de l'éclat et du fracas pour peu d'argent

écrit Jean Zuber²⁴⁴ qui n'hésite pas à réembaucher le dessinateur Malaine, désormais vieilli²⁴⁵.

Comme c'est de Paris que viennent les nouveautés en papier peint, comme c'est là que l'on en rencontre la création la plus importante, Rixheim s'efforce de connaître ce qui s'y fait

car c'est plutôt de Paris que d'ici que nous devons rechercher les idées puisque là, à chaque pas, on trouve matière qui en fournit²⁴⁶.

Reviennent comme un refrain des considérations de ce genre dans les courriers échangés avec les informateurs potentiels de la capitale :

Que fait-on de nouveau dans les manufactures de Paris ? N'avez vous pas quelque personnage susceptible de v/ instruire de ce qui se passe & de nous fournir les échantillons des nouveautés des principales manufactures, il faut absolument que v/ trouviés un moyen de venir à bout de cela »²⁴⁷

²⁴¹ Même si nombre de techniciens doivent être cherchés ailleurs, à Lyon, par exemple, comme on l'a vu.

²⁴² MPP Z 107B

²⁴³ Catalogue *Un tournant du goût*, MPP, Rixheim, 1997.

²⁴⁴ MPP Z 98, 11 vendémiaire 9.

²⁴⁵ Zuber 1895, p. 55.

²⁴⁶ ***MPP Z 108, 28 prairial 8***

²⁴⁷ ***MPP Z 108, 16 messidor 7.***

ou

l'écrivain s'attendoit que (...) vous vous tiendriez à la quête de ce que font Jacquemart & Bénard & les autres bonnes fabriques, pour nous en donner les échantillons²⁴⁸.

Un peu plus tard, Rixheim se réjouit de la présence à Paris de son dessinateur Darmancourt :

Il pourra avec plus de facilité n/ rendre de très grands services soit en exécutant de suite des idées neuves des pratiques qu'en observant bien les couleurs à la mode, il pourra quelquefois avec très peu de changement faire d'un ancien dessin un nouveau ainsi de suite²⁴⁹

Deux ans plus tard, le dessinateur S^t George, de Rixheim, ***est parti pour Paris, il compte rester 2 à 3 mois pour se faire un peu des idées nouvelles***²⁵⁰.

Le travail de la concurrence est suivi de près : ainsi, lorsqu'apparaît le genre de papier peint imitant la mousseline²⁵¹ ou le linon-batiste, Rixheim écrit le 8 nivôse 7 (29 décembre 1798) à sa maison de Paris :

Si vous pouvés v/ procurer des éch°. des dessins mouss(eline) du fabriquant qui en a obtenu un privilège²⁵² ***p. ce genre v/ n/ ferés plaisir p^r connaître l'article***²⁵³.

Mais la concurrence s'élargit à l'ensemble de la production de motifs :

En passant chés Malaine, voyés parmi les dessins anglois que n/ s^r Dollfus lui a remis s'il n'y en aura pas un ou deux qui conviendront que n/ les exécutions & v/ n/ les enverrés avec d'autres dessins²⁵⁴.

De même de passage à Lyon, Raflin acquiert des échantillons de lampas²⁵⁵.

Les manufacturiers sont aussi curieux de ce qui paraît en gravures d'ornement dont le rôle est si important en matière de création²⁵⁶. Ils montent donc à grands frais une

²⁴⁸ MPP Z 108, 14 vendémiaire 8

²⁴⁹ Idem, 6 prairial 6.

²⁵⁰ Idem, 4 complémentaire 8.

²⁵¹ Breveté d'abord par Chenavard à Lyon le 30 septembre 1797 puis, sous une formule proche, par Jacquemart & Bénard le 18 avril 1800 (cf Description des brevets : loi de 1791, t. II, p. 17, 1818 et p. 56.

²⁵² *Les patriciens mulhousiens viennent juste de sortir de l'Ancien Régime et ignorent la notion de brevet...*

²⁵³ MPP Z 108

²⁵⁴ MPP Z 108, 13 nivôse 7.

²⁵⁵ MPP Z 108, 16 frimaire 6.

²⁵⁶ C'est le thème de de l'ouvrage de Grüber 1992-94, encore que les papiers peints en soient absents. Voir aussi Snodin & Howard 1996 et Thornton 1998.

bibliothèque à l'intention de leur atelier. Nicolas Dollfus reçoit par exemple d'un marchand de gravure bâlois le 9 septembre 1797²⁵⁷ « *Decorazioni & ornem.* di G. Albertoli. Milano²⁵⁸ » et il ajoute :

l'œuvre d'Alberti (sic) est très beau et très cher. Si vous aurez quelque chose de nouveau que vous croyez utile pour nous, envoyez nous le pour voir.

Chez Arthur & Grenard, en 1789, les dessinateurs avaient à leur disposition ces très coûteux ouvrages²⁵⁹ :

18 morceaux encadrés en cadres noir sous verre blanc représentant les arabesques de Raphael en coloris*²⁶⁰ *700 (livres) Les Oeuvres d'Herculanum complètes*²⁶¹ *780 La description de Bains de titus oeuvre complète*²⁶² *120

Ces ouvrages sont les sources principales du dessin de l'arabesque et les dessinateurs n'ont pas hésité à y multiplier les emprunts²⁶³. Ce n'est donc pas un hasard si on les retrouve aussi dans la bibliothèque de Rixheim²⁶⁴ :

***Description des bains de Titus de Ponce Loggie del Rafaele nel Vaticano*²⁶⁵.**

Il est clair qu'il ne s'agit pas des seuls ouvrages utilisés : rien que pour l'élaboration des arabesques, nombre de détails ont été copiés dans les recueils les plus divers²⁶⁶ : de ce point de vue, les Parisiens disposant de nombreuses bibliothèques publiques et privées sont nettement favorisés ; il faut sans doute chercher là une des raisons pour lesquelles le dessinateur Darmancourt, spécialisé dans le dessin d'ornement et installé à Paris, refuse de rejoindre Rixheim²⁶⁷.

Cette série de choix du manufacturier, la plupart du temps maîtrisés, dans un

²⁵⁷ MPP Z 97

²⁵⁸ Albertoli (Giocondo) (1742-1839) : il s'agit de *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertoli*, Milan, 1797, voir Colle 2002. L'ouvrage figure dans la collection du MPP, en provenance de la bibliothèque de la manufacture .

²⁵⁹ Inventaire Arthur 1789, les ouvrages sont conservés dans les bureaux et les gravures des Loges, encadrées, servent aussi de décoration.

²⁶⁰ ***Sans doute la célèbre série publiée par Volpato et Camporesi : Loggie di Raffaello nel Vaticano, Rome, 1772-73.***

²⁶¹ ***Le Antichità di Ercolano, 8 volumes, Naples, 1757-1792.***

²⁶² ***Ponce (Nicolas) Description des bains de Titus, Paris, 1786.***

²⁶³ Jordan 1995.

²⁶⁴ Inventaire de 1824, mais ils ont dû être acquis bien avant (Carnet de notes de Frédéric Zuber-Frauger, MPP 997PP4).

²⁶⁵ ***Ce dernier volume, sous forme de planches, figure dans les collections du MPP, en provenance de la manufacture.***

²⁶⁶ Jordan, op. cit.

²⁶⁷ Qui plus est, la période révolutionnaire a fortement enrichi le fonds du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

domaine aussi neuf et spécialisé que le papier peint, ne va pas sans poser question : comment les dirigeants de l'entreprise ont-ils acquis ce savoir-faire qui leur permet de discuter avec des gens aussi chevronnés que le dessinateur Malaine ? Nous possédons pour Hartmann Risler²⁶⁸ et Jean Zuber²⁶⁹ des mémoires qui, au moins succinctement, retracent leur formation : après une instruction générale de niveau primaire, ils sont entrés dans des manufactures d'indiennes de qualité médiocre où ils ont appris à tenir des livres de compte et ont voyagé, ce qui leur a permis, tout en ouvrant largement leurs horizons, de connaître certains marchés. Mais, finalement, leur mode de vie ne leur a apparemment pas donné une culture susceptible de juger de la qualité d'un motif que, deux siècles plus tard, on continue à admirer. Il faut donc croire que, par leur apprentissage, ils ont acquis plus qu'un savoir-faire : dans le meilleur des cas, du goût. C'est sans doute ce qui fait la différence entre un grand manufacturier, capable de choix cohérents et bienvenus, et le commun de la profession. Le grand manufacturier sait choisir ses dessinateurs, les choie, essaie de les retenir, en tire le plus qu'il peut, mais n'hésite pas à s'en séparer le jour où leur style ne correspond plus aux besoins de l'entreprise. La carrière de Joseph-Laurent Malaine en Alsace est de ce point de vue révélatrice.

1.2.2. Un directeur artistique au travail : Joseph-Laurent Malaine

Notre documentation directe sur les dessinateurs reste plus que lacunaire : il est cependant une exception notable, celle de Malaine²⁷⁰. Son statut, même si jamais le terme n'est utilisé au XVIII^e siècle, est celui de directeur artistique.

Début d'une longue collaboration, le 24 mars 1790, la toute jeune manufacture Nicolas Dollfus et C^{ie} lui passe commande de :

1° Deux bordures massives a fleurs naturelles dont l'une de grandeur naturelle de 8 pouces & l'autre de 6 p. 2° Deux bouquets detaches plus grands & plus eloigne que ceux que vous nous avez deja envoyes les fleurs de grandeur naturelle dont l'un des bouquets compose & massifs & dans l'autres des fleurs souples & legeres 3° Deux dessins arabesques dans le goût de celui de votre premier envoy, formant ramage, mais beaucoup plus leger & pas si compliqué votre prec(édent) est compose de 32 couleurs : ceux ci ne doivent en avoire que 18 a 20 tout au plus vous pourriez aussi adopter quelques figures soit en bronze soient en grisaille dapparence 4° Quatre grands pannaux dans la gout de ceux de Mr Reveillon, enrichis darabesques dornements & de figures & les fleurs de grandeur naturelle avec les pilastres asortis 5° Un Parterre de fleurs, long de 5 pieds juste & de 30 pouce de haut, composés de toutes sortes de fleurs mais toujours avec beaucoup de legerete que je vous recommande surtout dans ce dessin vous pourrez y faire briller les beaux gest(?) qui caracterisent tous vos ouvrages Evitez la multiplication des couleurs 20 à 24 doivent vous borner ici 6°

²⁶⁸ Oberlé 1984.

²⁶⁹ Zuber 1895

²⁷⁰ Il signe ses tableaux Louis Malaine et la manufacture de Mulhouse le nomme aussi Louis Malaine dans ses livres comptables.

Une grande colonne dans le gout de celles de Mr Reveillon avec chapiteau & pedestal, aussi riche que possible pour etre employe dans le genre du dessin contenu dans un carton que je vous envoie par la premiere diligence qui est beaucoup demande en Allemagne pour que le pinte qui le fera aye plus de facillite a celles celle de Mr reveillon & remettez la lui, & quand l'autre sera acheve vous pourrez me les envoyer toutes les deux 7°. Six figures de 4 pieds de haut pour etre places soient dans des niches soit entre les colonnes, vous pourrez les choisir comme vous voudrez dans la mithologie pourvu qu'elle soient bien connues, et avec tout leur attribut il faut trois hommes & 3 femmes & elle doivent toutes etre vetues de plus de la moitie & aucune nue les ombres de la peinture doivent etre ports par mas et non hachies tels qu'on le pratiquent jusques a present pour que le peintre conçoive parfaitement la maniere dont je veux quelles soient peintes je vous envoie dans le meme carton 2 echantillons, dont lun un paysage peint à la main & lautre un medaillon imprime les fonds jaune dont les ombres sont masses et pas hachez Choisissez donc pour cette execution un homme à talents qui aye de la facilite & qui concerve bien cette methode 8° vous ferez peindre par le meme homme, de la meme maniere & de la meme methode les sujets des gravur que je vous envoie, pour pouvoire etre employes en medaillons & en grappes dont vous composer & ferez composer le dessins a notre volonte. Les bordures des medaillons seront parties en ornements parti en fleurs naturelles et composees de facon qu'elles puissent servir pour etre colles sur des fonds unis en place de gravures qui sont fort usitees en allemagne le peintre naura pas besoin de le tenir à la grandeur des estempes il peus les rapetisser ou les agrandir comme il lui plaira pourvu que le caractere sy retrouve toujours Il peut meme esayer den faire deux coloris & l'imitation de la peinture a lhuile mais en meme temps avoir lattention de bien distinguer les tons.

Le caractère technique d'une telle commande, à un moment où le papier peint n'entre que lentement dans les mœurs, ne peut s'adresser au premier venu, mais bien à quelqu'un qui dispose déjà dans ce domaine d'une solide expérience comme le prouvent par exemple les références nombreuses aux productions de Réveillon.. A cette date, en 1790, Malaine a déjà une part notable de sa carrière derrière lui, comme peintre de fleurs, mais aussi comme créateur de motifs floraux.

Nombre de peintres de fleurs de cette génération présents à Paris à la fin du XVIII^e siècle viennent des Pays-Bas méridionaux, comme Gérard van Spaendonck (1746-1822) et son frère Corneille (1756-1839), Jan Frans van Daël (1764-1840), Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) et toute sa famille jusqu'aux petits-enfants²⁷¹. Malaine ne fait pas exception : formé par son père Régnier-Joseph Malaine (1711-1762) à Tournai où il est né en 1745²⁷², il passe sa jeunesse au cœur d'une nébuleuse de peintres-décorateurs dont le plus célèbre est Piat-Joseph Sauvage (1744-1811), spécialiste du dessus-de-porte

²⁷¹ Faré 1976, développe un chapitre sur ces peintres flamands et hollandais à Paris, p. 304-317. Pour les redouté, voir plus particulièrement Salvi 2001.

²⁷² Pour Malaine, on consultera Wisse 1977; la traduction française de l'original néerlandais est cependant déplorable. L'*Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIXe siècle*, Mulhouse 1902, lui consacre une notice qui tient plus de la légende que de la réalité, p. 635.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIIIe siècle

en trompe-l'œil²⁷³ ; Tournai était aussi un centre majeur de porcelaine décorée de fleurs. En 1773, « Malaine le jeune » participe au premier salon de Lille avec deux tableaux de fleurs dans des vases. Sa vie durant, il continue à peindre des tableaux de chevalet de fleurs²⁷⁴. Il expose à Paris, au Salon en 1791.

Nous ignorons quand, à l'image de ses compatriotes, Malaine gagne Paris, mais à partir de 1786²⁷⁵ au moins, il travaille aux Gobelins comme peintre de fleurs et il y dessine des projets de tapisserie de siège à motifs floraux (ill° 8.1) ; un mémoire de 1789 fait le point de ce qu'il a réalisé :

<i>Avons peint en septembre 1786 4 coins en ornement fin d'or pour servir a une ancienne bordure a 24 livres pièce</i>	96 L
<i>Avons peint aussy 2 petites parties ornements fin d'or pour servir à la même bordure d'un pied carré</i>	36L
<i>Avons peint en septembre 1787 un chiffre en fin d'or sur un petit oval fond bleu pour servir a une bordure d'une tenture de Mgr le duc de Penthièvre</i>	12 L
<i>Avons peint en 1788 un dessin de tapis de 18 pieds en quarré pour le service de la manufacture royale de la Savonnerie</i>	96 L
<i>Avons peint deux tableaux de 7 pieds, un dossier et un siège de canapé fond jaune damassé en guirlande de fleurs et cassolette fruits et ornemens</i>	600 L
<i>Avons peint huit tableaux dont 4 dossiers & 4 sièges aussy fond de damas jaune avec paniers remply de fleurs et un groupe de fleurs sur les sièges A 200 L pour fauteuil</i>	800 L
<i>Il me reste deux fauteuils commencé que je vais suivre pour compléter la demi-douzaine</i>	
Totalle	1640 L²⁷⁶

²⁷³ Faré 1976, p. 276-285. Avec ce que l'on lui attribue généreusement dans les catalogues de vente, il y aurait de quoi décorer des dizaines de résidences...

²⁷⁴ Deux, apparemment les seuls en collection publique, sont conservés à Mulhouse, l'un signé mais non daté au Musée des beaux-arts, inv. D.62.1.57 (BSIM n° 4/1987, n° 807, p. 166, n° 553, l'autre signé et daté 1784 au Musée de l'impression sur étoffes, inv. 975.17.BA, B.S.I.M. n° 4/1975, n° 761, p. 71). Les notices du *Thieme & Becker* et du *Bénézit* en attestent davantage mais ils n'ont pu être retrouvés..

²⁷⁵ Nous n'avons pas retrouvé la trace de sa nomination ; certains auteurs lui donnent le titre de « Peintre de fleurs du roi ».

S'y ajoute en 1790 :

<p>Avons peint quatre tableaux dont deux servant de dossiers, et deux de siège de fauteuils, fond deux jaunes damassés avec paniers remplis de fleurs sur les dossiers et groupes de fleurs sur les sièges, avec haute bande en vert et bordures fleurs a raison de 100 L par tableau fait</p>	<p>400 L²⁷⁷</p>
---	-----------------------------------

En revanche pour les années suivantes, nous n'avons pas de trace précise de son activité aux Gobelins : pourtant, il continue à dessiner pour le roi puisque le 18 avril 1792, Nicolas Dollfus lui écrit, très terre à terre :

nous souhaitons que l'ouvrage que vous avez en mains pour la maison du roy réussisse a votre satisfaction et vous fournisse des idées heureuses pour notre fabrique.

Les choses changent après l'emprisonnement de Louis XVI : une note anonyme non datée destinée au ministre Roland qui souhaite le départ de Malaine après le 10 août 1792²⁷⁸ précise :

Monsieur Malaine, peintre de fleurs demeure dans la manufacture de tapisseries depuis environ 6 ou 7 ans, il a fait pour être exécuté en tapisserie 12 tableaux de fleurs, fond de dossier et siège avec le tableau pour canapé, dont il a été bien payé, il a fait encore quelques esquisses ou projets dont aucun n'ont vu leur exécution mais il travaille beaucoup pour les manufactures de papiers peints d'Arthur et pour celle d'indienne de Mulhouse en Suisse dans laquelle il est intéressé et où il a été faire un voyage cette année.

Un courrier de Malaine daté du 29 septembre 1792 confirme la note ; en quittant les Gobelins, dit-il,

je me trouve forcé (...) de porter chez l'étranger mon industrie et mes talents à une manufacture avec laquelle je fais des affaires. Beaucoup de monde que j'occupe il y a tant graveurs que peintre trois élèves que j'ai de la Suisse qu'il dépende, enfin M(onsieur) avec tout ce dont je vous parle ci-dessus, il est objet de 15 à 18 mille livres que je tire de l'étranger.

Le Mobilier national conserve encore cinq modèles peints à l'huile de tapisserie de siège (ill° 8.1)²⁷⁹ qui correspondent aux descriptions précédentes : dans un cadre rigoureux se détachent sur un fond clair pour les dossiers un panier de fleurs suspendues, pour

²⁷⁶ A.N. 0¹ 2052B

²⁷⁷ *Idem*

²⁷⁸ *Idem* ; d'après une annotation manuscrite sur la dite note, avant le 11 octobre 1792.

²⁷⁹ Mobilier national, GOB 254/1 (3 fonds et 2 dossiers)

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIIIe siècle

l'assise un bouquet avec un instrument de musique. Roses, pavots, tulipes flammées, narcisses, lys reviennent à l'envi. Ces fleurs se situent dans la tradition née dans les Provinces-Unies avec Jan Van Huysum (1682-1749), à savoir une facture précise, une composition élaborée que l'on va retrouver chez tous les peintres des Pays-Bas actifs à Paris à la fin du siècle. Ce type de fleurs connaît en particulier un immense succès dans les arts décoratifs des années 1780 ; il va s'affirmer dans la production de l'indiennage²⁸⁰ et du papier peint autour de 1789, où il est attesté aussi bien chez Arthur & Grenard (ill° 4.5)²⁸¹, Réveillon puis à leur suite Jacquemart & Bénard (ill° 5.3)²⁸² et Nicolas Dollfus : les « bordures à fleurs naturelles » ou les « tors de fleurs » de la note à Malaine de 1790 s'y réfèrent.

Nous ignorons quand Malaine a commencé à travailler pour le papier peint. Jean Zuber²⁸³, comme les enquêteurs de Roland cités ci-dessus en 1792, atteste son activité chez Arthur & Robert²⁸⁴ : mais aurait-il fait partie auparavant de ces dessinateurs des Gobelins qui auraient travaillé pour Réveillon²⁸⁵ ? Rien ne le prouve de façon convaincante.

La manufacture d'indiennes de Mulhouse Dollfus père, fils & C^{ie}, née en 1786, lui demande aussi des projets pour l'impression textile : les Mulhousiens font appel à des dessinateurs parisiens pour leur production de luxe, comme le montrent de somptueux tissus d'ameublement ou leurs maquettes conservées au Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse et souvent encore mal attribués²⁸⁶. Et Jean-Jacques Dollfus, un des chefs de la manufacture, qui, aux dires de Jean Zuber, « appréciait beaucoup les ouvrages de Malaine²⁸⁷ » envoie son fils Nicolas se former auprès de lui puis, nous l'avons vu, décide de monter une manufacture de papiers peints qui ouvre ses portes à Mulhouse en 1790. Malaine en devient ce que nous nommerions le directeur artistique

²⁸⁰ Les nombreux exemples conservés de la production de la manufacture Hausmann à Colmar en sont une bonne illustration : BSIM n° 810, 3/1988. De même la production de Jouy à la même époque : voir Brédif (Josette) *Toiles de Jouy*, Paris 1989.

²⁸¹ Qui fournit par exemple à cette époque des bordures à tors de fleurs pour la salle à manger de la Reine aux Tuileries, cf A.N. O13652.

²⁸² Cf. les albums Billot, documentation du MPP.

²⁸³ Zuber, 1895, p. 19.

²⁸⁴ Le panneau en arabesques « aux lions » (Jacqué 1794 IB10a) est de sa main et date de 1790 : c'est la plus ancienne trace de sa présence dans la manufacture.

²⁸⁵ Le 25 mai 1790, Nicolas Dollfus demande à Malaine de faire pour lui des achats chez Réveillon mais aussi chez Arthur et Legrand.

²⁸⁶ Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, *Histoire singulière de l'impression textile*, Aix en Provence, 2000 : les maquettes de lambrequins de rideaux p. 19-23 n'ont pu être exactement attribuées en dépit de leur qualité.

²⁸⁷ Zuber 1895, p. 19.

avec un fixe de 4000 livres²⁸⁸ et une participation de 10% aux bénéfices. Il semble avoir signé une convention de deux ans puisque le 2 décembre 1791, Nicolas Dollfus invite Malaine à Mulhouse.

tant pour nos conventions que pour vous même (...) nous ne doutons pas que nous fassions ensemble un traité réciproque avantageux²⁸⁹.

et de fait il vient quelques jours à Mulhouse en janvier 1792 : la convention est reconduite et les conditions semblent les mêmes que précédemment puisque le 27 septembre 1792, on lui annonce qu'il va recevoir 5841 livres, soit 10 % du bénéfice net, à la suite du bilan annuel²⁹⁰. Lorsque, contre son gré, il doit quitter les Gobelins, fin 1792, Nicolas Dollfus lui offre de s'établir à Mulhouse :

Nous voyons avec peine par votre lettre (...) que vous vous trouvez au nombre des réformés de votre maison, en ce que cela vous apporte un revenu annuel certain sur lequel il est toujours bon de pouvoir compter, mais d'un autre côté nous en sommes en quelque part bien aise, en ce que cela vous engage d'autant plus à fixer votre séjour à Mulhouse²⁹¹, qui malgré tout eut été nécessaire pour quelque temps pour le bien de nos²⁹² manufactures par lesquelles nous comptons bien vous dédommager de la petite perte (sic) que vous essayez aujourd'hui. Nous vous engageons donc à vous déterminer de venir ici le plus tôt que vous pourrez et ne doutons pas que nous ne puissions vous obtenir la permission de tenir ménage ici que nous allons pour plus de sûreté solliciter au conseil²⁹³.

Nicolas Dollfus recommande par ailleurs à Malaine de « partir avec toute votre famille et vos élèves ».

Il s'installe à Mulhouse en février 1793 : arrivé avant sa femme, il repart la chercher à Belfort où il est temporairement arrêté le 23 avril avec son élève Louis Charles parce qu'il ne dispose pas de passeport²⁹⁴. Des documents le montrent impliqué dans l'affaire d'indiennage de Dollfus père & fils²⁹⁵. D'après le Grand livre d'Hartmann Risler²⁹⁶, il séjourne à Thann au moins depuis avril 1796 puisque c'est là qu'on lui adresse ses

²⁸⁸ A comparer à ce qu'il gagne aux Gobelins : 1690 LIVRES de 1786 à 1789.

²⁸⁹ MPP Z 95.

²⁹⁰ MPP Z 95.

²⁹¹ *Avant mars 1798, Mulhouse n'est pas français et les étrangers, surtout catholiques, ne peuvent y résider.*

²⁹² *C'est nous qui soulignons.*

²⁹³ MPP Z 95.

²⁹⁴ Pagnot 1989, p. 27-35.

²⁹⁵ Madame Ursch-Bernier, communication orale ; Zuber 1895, p. 19.

²⁹⁶ MPP, Z 46.

règlements. Tout au long de son séjour alsacien, s'il dessine des papiers peints, il doit aussi fournir des modèles à l'indiennage. De retour à Paris en mars 1797²⁹⁷ pour des raisons que nous ignorons, il continue à travailler pour Mulhouse puis pour Rixheim. Il a cependant du mal à affronter le tournant que connaît l'art décoratif à la fin du siècle ; en août 1798, Hartmann Risler indique à son correspondant à Paris :

Recommandez à Malaine qu'il change de fleurs, il faudrait autre chose que des roses des pavots & c^{ie}. La nature est si riche et nous l'aimons tant pour sa variété.

Le leitmotiv revient deux ans plus tard :

Il faudrait bien que Malaine s'applique à trouver de nouvelles formes de fleurs, pour qu'il puisse donner plus de variétés à nos dessins²⁹⁸.

Hartmann Risler finit par lui préférer Saint-George, peut-être pour des raisons financières : il lui écrit le 30 nivôse 9 (21 janvier 1801)

Nous ne pouvons dans l'état actuel des affaires v/ payer plus de 600 l p^r chacun des mois de travail dont nous aurions besoin de vous & nous occuperions v/ fils²⁹⁹ l'été prochain lequel viendrait ici, auroit la pension & une gratification proportionnée à ce qu'il auroit fait

Il ne semble pas que Malaine ait obtempéré, puisque le 22 pluviôse, Risler craint qu'il ne propose ses services à son confrère parisien Simon. Pourtant, quand il reprend en main la maison, en 1802, Jean Zuber fait à nouveau appel à lui :

Saint-George³⁰⁰ n'étant pas à la hauteur, je le remplaçai par le père Malaine, l'un des fondateurs de la maison, et dont le talent n'avait diminué en rien. J'allai m'arranger avec lui (...)³⁰¹.

De fait, des règlements à Malaine réapparaissent en fructidor an 11 : il touche alors 2000 francs par an jusqu'à la fin 1806³⁰². La notice de l'Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse laisse entendre qu'il serait mort le 5 mai 1809, à Paris, alors qu'arrivait « sa nomination de professeur à l'Académie de Lyon », ce qui semble relever de la légende³⁰³. Son fils Louis Alphonse (1782-1858) va faire carrière à Mulhouse et à Thann et acquérir une grande réputation dans le dessin cachemire³⁰⁴.

²⁹⁷ Peut-être temporairement : dans le *Grand livre*, il figure jusqu'au printemps 1798 comme résidant à Thann.

²⁹⁸ *MPP Z 108, 28 prairial an 8.*

²⁹⁹ *Alphonse Malaine (1782-1858) qui fit ensuite carrière à Mulhouse où il devint un spécialiste du dessin cachemire.*

³⁰⁰ *On trouve les orthographes Saint-George et Saint-Georges.*

³⁰¹ *Zuber 1895, p. 55.*

³⁰² *Compte Malaine du Grand Livre, MPP Z 46.*

³⁰³ Nous n'en avons pas retrouvé trace.

³⁰⁴ *Histoire documentaire, p. 636.*

L'activité de Joseph Laurent Malaine est triple : il dessine pour répondre aux commandes qui lui sont adressées, mais il distribue aussi le travail autour de lui dans le vivier des ornemanistes parisiens : « le panneau de M^r Gantelet est parfait » rend compte Nicolas Dollfus à Malaine le 30 août 1790 par exemple ; par la suite, c'est par son intermédiaire que Darmancourt et Saint-George vont travailler pour Mulhouse, dans un style très différent du sien. Et dans les différents courriers qui s'échangent entre les Alsaciens et lui, on sent qu'il a statut de chef par rapport à eux : il sert non seulement de boîte aux lettres, mais on lui demande aussi, par exemple, de rappeler à l'ordre Darmancourt le 30 janvier 1792, alors qu'il retourne à Paris.

Il forme enfin des dessinateurs, Nicolas Dollfus lui-même, puis Charles, le décorateur de la maison et un dénommé Enderinger qui étudie ensuite auprès de Redouté³⁰⁵. Ajoutons qu'il achète pour Nicolas Dollfus auprès des manufactures parisiennes en vue de la revente :

Connaissant votre bon gout je vous laisse absolument le maitre d'ajouter a ma commission tout ce qui a ete fait de beau & nouveau & que vous jugez pouvoir nous convenir (...)³⁰⁶.

Il dessine lui-même : nous possédons plusieurs maquettes de sa main et, pour un cas seulement, le papier peint correspondant (ill° 8.2a&b)³⁰⁷. Alors que les autres dessinateurs utilisent la gouache sur papier, il préfère l'huile sur papier, une habitude qu'il a sans doute prise aux Gobelins où elle est de règle ; dans ce dernier cas, la réalisation de la tapisserie n'entraîne aucune atteinte à la maquette, il n'en est pas de même en papier peint lors de la mise sur bois ; N. Dollfus lui en fait sans succès la remarque, car ses maquettes s'écaillent facilement.

Malaine réalise aussi bien des panneaux (panneaux en arabesques, vases de fleurs, dessus-de-porte...) que des motifs répétitifs. Mais, d'une part, il s'agit toujours de dessins de grande qualité, très élaborés, d'autre part, la fleur en est le motif principal, souvent combinée à des oiseaux³⁰⁸. Cette fleur appartient à l'héritage hollandais et se résume à un nombre d'espèces limité qui ont fait la gloire des peintres du Nord, roses, pavots, tulipes flammées, narcisses, lys, althéas, couronnes impériales, hémérocailles... si bien qu'il est relativement facile de reconnaître un papier peint de Malaine. Du moins, leur combinaison permet-elle d'en varier les effets. Ses vases, toujours sophistiqués, développent des schémas Louis XVI, associant le bleu de Sèvres à des bronzes dorés somptueux. Ce style, Malaine le maintient avec succès pendant toute la Révolution, mais il semble avoir des difficultés avec l'apparition d'un style différent, vers 1797-98³⁰⁹ ce qui

³⁰⁵ MPP Z 95, 22 X 92.

³⁰⁶ ***MPP Z 95, 21 XII 91.***

³⁰⁷ Jacqué 1994, p. 60-61.

³⁰⁸ Son élève Pierre Barrabant (1767/8-1809), s'il peint des fleurs est aussi un spécialiste de l'oiseau : Barrabant a-t-il donné un coup de main à Malaine ?

³⁰⁹ Catalogue *Un tournant du goût*, Rixheim 1997.

lui vaut sans doute sa mise à l'écart ; pourtant sa virtuosité florale le fait préférer par Zuber, même si son style vieillit au moment où l'on commence à préférer les couleurs froides, les harmonies acides et le dessin plus stylisé ; il est vrai qu'il existe un marché resté traditionnel, attaché à des motifs passéistes³¹⁰. Zuber ne craint apparemment pas d'être à la traîne, sûr du succès des formules reconnues pour lesquelles existe toujours une clientèle.

Comme dessinateur de papier peint, Malaine ne semble pas avoir dessiné de motifs simples : on lui réserve des motifs de fleurs, riches de couleurs et d'un dessin élaboré. Par ailleurs, l'ornement ne semble pas être son domaine de prédilection : Darmancourt y semble plus à l'aise.

1.2.3. Un dessinateur d'ornement : Darmancourt

Le dessinateur Darmancourt nous est beaucoup moins bien connu. Les premières références à Darmancourt apparaissent dans la correspondance en juin 1791 : Jean-Jacques Dollfus agissant pour son fils Nicolas lui passe alors commande à Paris de « camées longs à personnages » et de dessus-de-porte à remettre à Malaine³¹¹. Pendant l'été 1792, l'apprenti dessinateur Louis Charles loge chez lui où, sans doute, il se forme. Mais les difficultés du moment interrompent les contacts jusqu'au 7 décembre 1796. En nivôse 8 (décembre 1799-janvier 1800), alors que le travail manque, Hartmann Risler songe à se séparer de Darmancourt et fait le point de ce qu'il a réalisé depuis mai 1797 :

4 paysages gris d'ap. Vernet env. 12 petits croquis de dessins en coll 1 Dessein de centaure dans 1 losange 1 dessin enlèvem^t de l'europe 1 dit étrusque la décorat° étrusque avec esquisse 1 esquisse pour une décorat° gotique 2 dessins ord^{res} à 3 couleurs 1 dit de 3 parties à camées 1 dit à compartiment avec un amour 1 dit au remineur (?) 4 sujets de chasse 6 à 8 bord palmettes franches(sic) pour une drap^e 8 bustes 4 sujets antiques bronze 2 groupes de figures 1 lambris 1 croquis de paysage & 1 dit d'une bord^e à camé La liste montre d'emblée la spécialité du dessinateur : la figure et l'ornement, essentiellement pour des motifs non répétitifs (dessus-de-porte, décoration), ce en quoi il s'affirme complémentaire de Malaine, spécialisé dans la fleur. Et, à la différence de ce dernier qui travaille sans doute d'après nature, il utilise des gravures comme source d'inspiration. C'est bien sûr le cas pour la série de dessus-de-porte d'après Joseph Vernet ; Hartmann Risler lui conseille de suivre le genre le rocher percé de Vernet d^t v/ trouverés aisément l'estampe gravée en ovale par Bertrand³¹².

Hartmann Risler lui précise par ailleurs à propos d'un dessin d'ornement :

v/ n'avés qu'à suivre en cela les bons dessins qu'on trouve sur les vases de

³¹⁰ Le goût de Joséphine de Beauharnais en est un bon exemple, par opposition à une Madame Récamier plus novatrice : ces deux tendances se retrouvent sans doute dans l'ensemble de la clientèle (cf. Fontaine, *Journal*, t. I, *passim*)

³¹¹ MPP Z 95, 29 XII 91.

³¹² MPP Z 97, I 97.

l'Herculanum

faisant ici allusion à la publication des fouilles³¹³.

Darmancourt a une autre spécialité, le paysage, traité en dessus-de-porte ; mais un projet de ce que nous nommons panoramique n'a pas abouti en 1798 parce que la période ne semble pas favorable à un tel investissement³¹⁴. Pour l'ornement, Darmancourt dessine surtout dans le goût étrusque, alors nouveau et en pleine vogue : ce qui aboutit entre autres à la réalisation d'un des premiers décors connus. Notons son intérêt pour le gothique : on aimerait en connaître la formulation à une époque où ce style ne s'est pas encore imposé en France.

Darmancourt ne réapparaît plus dans les livres après 1801.

1.2.4. La place du dessinateur dans l'entreprise

Ces deux dessinateurs, chacun spécialisé dans son domaine, font la transition entre le passé artisanal et le présent industriel, au moment où la notion d'art décoratif est en pleine élaboration.

Malaine a un parcours classique de peintre de fleurs qui le mène logiquement à travailler pour la tapisserie de meuble des Gobelins et de Beauvais : il aurait aussi bien pu travailler pour Sèvres ou encore, comme les Redouté, à Compiègne pour le décor peint d'intérieur. Il représente bien le cas de l'artiste d'Ancien Régime exerçant son art dans ces domaines : il a une production de peintre, réalise des créations de haut niveau destinées à des séries infimes pour la tapisserie, mais progressivement il abandonne (certes en partie malgré lui) le monde de l'art pour celui de l'industrie, sentant qu'il y a là un métier d'avenir. Si l'on compare par exemple son revenu aux Gobelins, 1640 livres de 1786 à 1789 aux « 15 à 18 000 livres qu'il tire de l'étranger », c'est-à-dire de l'indiennage et du papier peint mulhousiens, son choix peut aussi se comprendre facilement, d'un point de vue purement lucratif.

Quant à Darmancourt, si nous ignorons ce qu'il fit avant puis après avoir travaillé pour Mulhouse et Rixheim, nous n'avons aucune trace d'une activité de peintre. Et son type de travail exploitant la gravure pour créer des motifs à des fins industrielles, son rôle dans l'élaboration du premier décor connu, à défaut de son travail dans le panoramique, en fait assez bien un prototype de ce que sera le dessinateur de papier peint du XIX^e siècle, spécialisé dans le décor.

Quelle est la place de ces dessinateurs dans la hiérarchie de l'entreprise ? Ceci se mesure d'abord financièrement. Malaine, outre sa part de 10% des bénéfices (5841 livres en septembre 1792) dans une entreprise où il n'a rien investi, reçoit un salaire confortable

³¹³ Dont un exemplaire figure, nous l'avons vu, par exemple dans l'inventaire d'Arthur & Grenard, mais non dans la liste des ouvrages conservés à Mulhouse..

³¹⁴ MPP Z 108, 25 brumaire 8 : « Vous devés vous rappeler que nous avons raisonné ensemble l'idée de faire des panneaux en pays. Il y a deux ans & c'est toujours un objet dont nous (nous) occupons avec plaisir ; mais les circonstances ne sont pas encore assez favorables pour exécuter un ouvrage aussi coûteux, aussi sommes nous décidés de le laisser encore en suspend ».

de 4 000 livres. Par comparaison, Réveillon, trois ans avant, emploie : « un artiste très distingué (payé) 10 000 livres (...) » ; il ajoute : « j'occupe en outre un Dessinateur qui a 3 000 livres avec le logement, un autre qui a 2 000 livres de fixe ³¹⁵ » ; s'y ajoutent par ailleurs des « dessinateurs qui « gagnent 50 à 100 sous par jour (de 750 à 1 500 livres par an) ³¹⁶ ». Les 10 000 livres sont très proches du revenu de Malaine, surtout si l'on tient compte qu'il devait aussi travailler en même temps pour l'indiennage. Et Réveillon utilise pour celui qui touche ce salaire le terme d'*artiste*, sans doute pas par hasard, alors que les autres ne sont nommés que *dessinateur*. Le ton déférent des lettres de la manufacture à Malaine laisse supposer un statut semblable, quant à ses relations de chef de file avec les autres dessinateurs, elles le placent au sommet d'une hiérarchie. Cette hiérarchie, nous la trouvons tant à Paris (Gantelet, Darmancourt) qu'à Mulhouse : les archives ne nous permettent cependant pas de résoudre clairement le cas de la production courante, les simples motifs répétitifs de quelques couleurs. La manufacture, en confiant à Malaine des élèves, veut sans doute les former à ce type de travail. Par ailleurs, l'existence à Mulhouse même de dessinateurs pour l'indiennage permettait sans doute de résoudre cette question. Jean Zuber note dans ses *Réminiscences* qu'en 1792, la manufacture emploie sur place trois *dessinateurs* ³¹⁷.

Pourtant, même si le dessinateur est un maillon fort de l'entreprise de papier peint, les textes restent discrets sur sa place dans la fabrique et pas un seul ouvrage technique ne décrit son travail, qui fait pourtant appel à un savoir faire tout à fait particulier : les règles du dessin pour papier peint sont très strictes, contraignantes, en particulier pour un peintre qui n'est pas habitué à sa spécificité.

1.2.5. La technique du dessinateur

Au reçu d'une commande, le dessinateur rassemble de la documentation, à moins que le manufacturier ne la lui fournisse : il dispose tout d'abord d'exemples de la concurrence que, nous l'avons vu, les manufacturiers recherchent systématiquement, en particulier pour s'informer de la nouveauté, en dessin comme en coloration, quelle que soit leur crainte de la copie : ce qui ne les empêche pas de vanter, non sans ambiguïté, les vertus de la création :

P. le plus grand bien de nos intérêts n/ devons être original & non les copistes des autres, la copie quoique changé & mieux exécuté ne se porte jamais au prix de l'original³¹⁸.

Pourtant, cette copie est bien réelle, comme nous le verrons.

Nous avons constaté que par ailleurs, les manufactures disposaient sinon d'une

³¹⁵ Réveillon 1789.

³¹⁶ Réveillon 1789.

³¹⁷ P. 25.

³¹⁸ *MPP.Z 108, 6 prairial 6.*

bibliothèque, du moins de documentation, mais il est clair qu'il ne s'agit pas des seuls ouvrages utilisés : rien que pour l'élaboration des arabesques, nombre de détails ont été copiés dans les recueils les plus divers³¹⁹.

À partir de ces sources, en fonction de leur talent, les dessinateurs réalisent pour les commandes les plus importantes une maquette simplifiée à l'intention du manufacturier. Son approbation acquise, ils peuvent pousser plus loin l'élaboration : c'est par exemple le cas pour les décorations élaborées par Darmancourt en 1797.

Concrètement, le dessin se présente sous la forme d'une gouache sur papier aux dimensions du futur papier peint : à notre connaissance, seul Malaine utilise l'huile, dans la tradition des cartons de tapisserie. Le dessinateur doit faire appel à une technique de dessin particulière, puisqu'au lieu d'obtenir son volume par un jeu de dégradé, conformément à la tradition issue de la Renaissance, il est forcé de décomposer son motif en aplats³²⁰ correspondant au nombre de couleurs prévu. Plus nombreuses sont les couleurs, plus coûteuse sera la gravure des planches et les lettres de la manufacture au dessinateur retentissent inlassablement d'appel à l'économie quant au nombre de couleurs³²¹. A partir de là, si le projet est accepté par le manufacturier (il est des cas de refus), il rejoint l'atelier de gravure. Si le dessinateur est sur place, il peut surveiller la délicate étape de la mise sur bois, sinon il peut contester le résultat final : Darmancourt se plaint par exemple de la coloration de l'impression de sa « décoration étrusque », ce à quoi Hartmann Risler qui a toujours rêvé de le voir auprès de lui à Rixheim, répond :

Si M^r darmancourt veut venir ici pour quelques mois, il corrigera ce que l'exécution a de defectueux³²².

Il semble que le problème se soit résolu par correspondance...

En dépit de leur état médiocre après la phase de la mise sur bois qui massacre littéralement le document, les dessins originaux sont souvent gardés d'après les maquettes parvenues jusqu'à nous, en provenance de Réveillon, de Jacquemart & Bénard³²³ et d'Hartmann Risler³²⁴ : Sans doute servaient-ils de référence ; il fallait aussi parfois envisager une regravure en cas de succès³²⁵, les planches étant usées.

³¹⁹ Jordan 1995, *passim*.

³²⁰ On trouvera au siècle suivant l'expression : « teinte plate » ou « touche plate » à ce propos.

³²¹ Nous en avons un exemple concret avec la maquette du panneau à la corbeille de fleurs de Malaine (Jacqué 1995 IB6 et p. 120) : entre la maquette et l'impression, le nombre de couleurs a été nettement réduit.

³²² ***MPP Z 108, 17 vendémiaire an 7.***

³²³ Exemplaires au MAD, Paris et au MPP, exemples dans Jacqué 1995.

³²⁴ Exemplaires au MPP, Jacqué 1995..

³²⁵ Zuber 1895, p. 20 à propos d'une rosace

1.2.6. La menace de la « contrefaçon »

Ces opérations terminées, le motif doit être protégé contre la copie, un réel problème : sa présence est avérée par des productions de qualité différente du même motif mais aussi par les lettres de la manufacture de Mulhouse et la mise en place d'une législation adéquate.

La « contrefaçon », pour reprendre un terme utilisé à l'époque, saute aux yeux de l'amateur de papier peint. L'étude en a été faite pour les papiers en arabesques où les variantes ne sont pas l'exception, mais quasiment la règle³²⁶. Certains motifs connaissent un immense engouement : le motif dit des « Deux pigeons » connu par deux variantes de Réveillon (n° 471 en 1782 et n° 650 en 1789) et par trois autres dont deux de manufactures inconnues (ill° 3.4a&b)³²⁷ ; en fait, le dessinateur a utilisé des techniques différentes d'impression (imitation d'un papier chinois, tontisse, détrempe) et il a introduit de légères nuances dans la construction du rapport. Autre exemple : le somptueux n° 600 de Réveillon³²⁸, créé en 1788 en usant de la technique d'impression imitant la production chinoise ; le même motif se retrouve en détrempe, inversé, au Schloß Roßbach à Bayreuth et dans le même sens à la Maison du tilleul à S^t Blaise près de Neuchâtel ; dans les deux cas, la qualité d'impression, sans être mauvaise, est assez éloignée de l'exemplaire de Réveillon. Grande est la tentation d'attribuer l'original à Réveillon, à cause de la notoriété de l'entreprise, mais nous n'en avons aucune preuve. D'autres motifs ont connu un succès semblable : prenons par exemple le motif du magot publié pour la première fois par Jan Nienhoff en 1655³²⁹ ; il a donné lieu à la création d'un lampas de soie vers 1740-1750 ; le motif est reproduit textuellement par Réveillon en 1771, on en retrouve une variante à S^t Blaise près de Neuchâtel (Suisse)³³⁰ et d'autres encore³³¹.

Plus curieux, il arrive à Malaine de se plagier lui-même dans son travail pour deux manufactures différentes : il pose au sommet du panneau aux lions (ill° 9b)³³² créé pour Arthur & Robert vers 1790 un compartiment centré sur trois plumes de paon ; le même motif se retrouve, absolument identique mais imprimé avec des planches légèrement différentes sur un panneau créé pour Nicolas Dollfus & C^{ie} en 1793-94 (ill° 8.2b)³³³.

On retrouve ce problème de copie dans le quotidien de l'entreprise, soit qu'on la

³²⁶ Jacqué 1996, p. 133-141.

³²⁷ Issu de plusieurs soieries attribuées à Philippe de Lassale, cf. catalogue Lyon 1988, passim.

³²⁸ Jacqué 1995, IIIB5.

³²⁹ L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces-Unies, voir Grüber 1992-96, II, p. 308.

³³⁰ Maison du tilleul à St Blaise, motif 24, Piguet 1998, p. 74.

³³¹ Documentation MPP, coll° privée, Tours..

³³² Jacqué 1995, cat. IB10a.

craigne, soit qu'on la constate. On prend en conséquence des précautions pour éviter que d'autres voient les nouveautés : Hartmann Risler conseille à son voyageur Raflin, de passage à Lyon le 17 brumaire 6 (9 novembre 1797) d'être

circonspect à Lyon avec l'esquisse étrusque, Richoud & Julien sont fabricans il ne faut pas leur en donner l'idée .

Le même Hartmann Risler écrit à la maison de Paris le 17 brumaire 7 :

Rassures vous bien si Schmidt a copié de nos (dessus-de-porte) ainsi que du prix qu'il les vend en en faisant acheter par un ami de confiance & faites nous en part alors nous n'hésiterons pas un instant à vendre les notres au même prix car il n^S importe d'oter l'envi à de semblables escamoteurs (de) voler les propriétés d'autres c'est ce que vous pouvez annoncer à tout le monde

et quelques jours plus tard, il demande que l'on s'informe sur les lois concernant la contrefaçon. Mais il arrive que le fabricant soit pris au piège : les imitations de fond mousseline font l'objet d'un brevet déposé³³⁴, or Hartmann Risler (comme d'ailleurs d'autres fabricants) les imite, alors même qu'il se bat contre la copie, ce qui donne ce courrier mi-figue, mi-raisin :

Si les gazes de J & B sont les mêmes que les notres, il serait bien de faire revivre par la voye des journeaux le premier brevet d'invention qui a été accordé il y a deux ans. Je vous avoue que c'est avec répugnance que (je) vous envoie de ces fonds gaze, puisqu'il seroit désagréable de nous exposer à des reprises sur cet objet tandis que nous voulons être séverre aussi de notre cotté, contentons nous de les vendre à l'étranger ; qu'en pensés vous³³⁵ ?

La solution, c'est le dépôt légal. Jusqu'à la loi d'Allarde (2 mars 1791), les corporations assuraient la surveillance en matière de contrefaçons ; comme il ne pouvait être question de rétablir les privilèges, les Constitutionnels votent le 19 juillet 1793 une loi qui prévoit que

Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage de gravure dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque nationale ou au Cabinet des estampes de la République, et il recevra un reçu signé par le Bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite contre les contrefacteurs³³⁶.

Jacquemart & Bénard, souffrant de contrefaçons (ils parlent des « ravages de ce fléau »), la font appliquer aux papiers peints et en préviennent leurs confrères par une lettre circulaire du 5 messidor 5 (24 juin 1797)³³⁷. Ils y déclarent avoir déposé leurs « dessins

³³³ Jacqué 1995, cat. IB6.

³³⁴ Le premier brevet de papier peint français.

³³⁵ ***MPP Z 108.***

³³⁶ ***Ce qui est à l'origine du fonds de papiers peints de la Bibliothèque nationale (1798-1802), inventorié par Christine Velut, en voie de parution.***

³³⁷ Cette lettre est intégralement publiée dans Jacqué, *Copier, coller*, p. 140. L'exemplaire reçu par Hartmann Risler & Cie est conservé au MPP, inv. Z 123.

créés depuis deux ans ». Deux ans plus tard, Hartmann Risler se décide à suivre cet exemple (18 ventôse 7) :

Nous sommes résolus de déposer à la bibliothèque tous les objets conséquents que nous ferons dorénavant & nous vous enverrons avec le premier envoi un r^x de ceux qui ne sont pas encore connus.

Mais la réalisation s'en révèle difficile car il faut passer par l'administration du département, manifestement pas au courant ; finalement, le 24 prairial 7 (13 juin 1799), les papiers peints sont envoyés paraphés pour enregistrement au département³³⁸ ; les papiers peints sont finalement enregistrés les 24 ventôse (16 mars) et 18 prairial 8 (8 juin 1800) à la Bibliothèque nationale³³⁹. Un nouvel envoi est fait en l'an 9, mais directement à Paris :

Ci-joint note des dessins que vous recevés, il y en a de chacun un double exemplaire pour être déposé à la bibliothèque si ceux que Zuber avait apporté ne le sont pas encore, vous voudrés bien de suite faire cette formalité³⁴⁰

de fait, ces papiers sont enregistrés les 4 pluviôse (24 janvier), 8 ventôse (28 février) et 4 nivôse 9 (26 décembre 1800) à la Bibliothèque nationale, où ils se trouvent toujours³⁴¹.

1.3. Les techniques de fabrication

Le dessin réalisé, il passe par une série d'étapes à l'intérieur de la manufacture, qui correspondent chaque fois à un atelier ; outre les archives de Rixheim, nous possédons pour suivre ces étapes un ensemble de documents provenant de différentes entreprises qui nous permettent d'en préciser la teneur : des inventaires et un document graphique de qualité qui synthétise ce que l'écrit nous livre.

1.3.1. Une manufacture de l'intérieur

Ce document sans équivalent, c'est la coupe des ateliers de la manufacture Arthur & Grenard (ill° 10) : il nous donne une vue globale de la fabrication, avant d'entrer dans une analyse plus détaillée³⁴². Ce dessin n'est cependant pas sans poser une série de problèmes.

³³⁸ A.D.H.R. L 102.

³³⁹ B.N. Est. Li 20.

³⁴⁰ **MPP Z 108, 20 nivôse 9.**

³⁴¹ B.N. Est. Li 22.

³⁴² Ce dessin, conservé au Cabinet des dessins du Musée des arts décoratifs de Paris, inv. 37360, est reproduit en entier et en couleurs in B. Jacqué 1995, p. 59. Bruignac 1995 en donne plusieurs détails. Ce bâtiment est l'œuvre du fils cadet de Jean-Baptiste Lefebvre ou Lefavre, d'après Gallet 1995, p. 315.

Il est réalisé à la plume, rehaussée d'aquarelle et de gouache et porte comme titre :
Manufacture royale de papiers peints veloutés et pour décorations, dédié et présenté à Monseigneur le Baron de Breteuil, Ministre au Département de Paris par ses très humbles et obéissants serviteurs: Arthur Père et Fils et Grenard

Signé en bas à droite:

Moëtte Architecte Delineavit

Or ce titre soulève déjà deux difficultés : d'abord, qui est Moëtte ? Jusqu'à présent, il n'avait pas été possible de l'identifier. On peut certes songer, mais sans certitude, à Jean-Guillaume Moitte³⁴³ (son orthographe est fluctuante), le dessinateur et graveur qui travaille, entre autre, pour l'atelier de gravure en taille-douce de l'entreprise : mais formé comme sculpteur, il n'a jamais été architecte. Par ailleurs, on ne retrouve pas son style, très ferme, dans ce dessin plein d'un humour dans la tradition rocaille quand il s'agit par exemple de représenter les personnages ; Christine Velut l'attribue à l'obscur architecte parisien Jean-Baptiste-Philibert Moitte (1754-1808)³⁴⁴. D'autre part, la date exacte de ce dessin s'avère difficile à déterminer ; le statut de "manufacture royale" fut accordé à l'entreprise le 22 novembre 1788 et la raison sociale Arthur père & fils & Grenard disparaît le 11 février 1789, ce qui donnerait donc une date située entre les deux; mais la dédicace au baron de Breteuil précise sa fonction de "Ministre au Département de Paris", dont il a démissionné le 24 juillet 1788, ce qui est contradictoire avec ce qui précède. Sans doute a-t-on maintenu la mention du titre après la démission de juillet 1788.

L'étude de cette coupe nous est apparemment facilitée par un ensemble de documents :

- un plan des bâtiments de la manufacture, daté très probablement d'août 1782³⁴⁵
- le bref récit de la visite d'une Anglaise, M^{rs} Craddock, le 10 août 1784³⁴⁶
- l'inventaire de la manufacture réalisé du 26 décembre 1788 au 20 février 1789, avec en particulier un inventaire des "Outils & Ustensiles"³⁴⁷.

Or la comparaison des documents permet d'observer des décalages entre la coupe et l'inventaire : ce dernier donne une plus grande impression de désordre dans l'organisation matérielle des lieux ; le dessinateur a soit simplifié, soit quelque peu idéalisé ces ateliers, même si la présence d'un « nouveau bâtiment » non représenté ici, mais cité dans l'inventaire, peut donner un début d'explication. En fait, on peut se demander si ce dessin³⁴³ n'a pas été réalisé pour être gravé au moment où la manufacture devient royale : sa fidélité à la réalité serait dans ce cas comparable à celle des gravures de l'*Encyclopédie* de Diderot & Diderot, précision, certes, mais aussi idéalisation³⁴⁸.

³⁴⁴ Le bâtiment représenté, construit à partir de 1779, se dressait rue Louis-le-Grand, au coin du Boulevard, dans un quartier alors très à la mode et en rapide expansion, la

³⁴⁵ B.N. Cabinet des estampes, Inv. Va 236, reproduit par Velut 1998.

³⁴⁶ Craddock 1896.

³⁴⁷ A. N. M.C. Et. IX/821. Cette partie de l'inventaire a été publiée par Jacqué 1992, p. 49-54. Abrégé ici : *Inventaire Arthur 1789*.

³⁴⁸ C'est l'hypothèse que retient aussi Christine Velut

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

Chaussée d'Antin³⁴⁹. Il est bâti en hauteur: ce qui n'alla pas sans difficulté en 1781 et 1782 avec un irritable et influent voisin, le maréchal de Richelieu ; le terrain, sans doute plus coûteux qu'au faubourg S^t Antoine, explique sans doute le choix de la hauteur : à l'Est de la capitale, le manufacturier Réveillon, en acquérant la Folie Titon dispose, lui, de vastes terrains d'où peut même s'envoler une montgolfière en 1783 et il peut donc s'étendre davantage.

Les ateliers s'élèvent ici sur sept niveaux dans des salles très longues qui, d'après le plan cité, mesurent environ 28 m sur 12³⁵⁰; le but est bien sûr d'obtenir un maximum de lumière naturelle grâce aux huit fenêtres de chaque côté qui diffusent un abondant éclairage latéral. La manufacture dispose aussi de 132 chandeliers, ainsi que de systèmes d'éclairage plus spécialisés comme par exemple "10 chandeliers de graveur" ou "5 réverbères". La construction semble d'une extrême simplicité : murs simplement blanchis, planchers, pas de plafond plâtrés mais des solives apparentes.

Madame Craddock a visité six ateliers, alors qu'il y a sept niveaux: sans doute n'est-elle pas allée au rez-de-chaussée dans la salissante "broyerie et fabrique de couleurs".

Le dessin précise par une légende la destination de chaque niveau : or, ce qui surprend dans un bâtiment destiné d'emblée à l'usage industriel, c'est le caractère peu rationnel de l'organisation spatiale de la production. Un exemple parmi d'autres : au 1^{er} étage, la même salle abrite l'« atelier des papiers tontisses, rouleurs, peintres dessinateurs et graveurs ». Or la production des « tontisses » (papiers veloutés) entraîne la présence de « tontisse », c'est-à-dire de particules de laine très fines qui volent, vu le mode d'application utilisé : le dessinateur s'est d'ailleurs plu à représenter comme une légère brume cette tontisse, ici rouge, au-dessus du « drapoir » (ill° 13.1). Ceci ne peut que gêner l'activité des rouleurs et des dessinateurs. On est par ailleurs étonné que ceux-ci ne disposent pas de leur propre studio mais travaillent au milieu du bruit et de la poussière.

Suivons l'une après l'autre les différentes étapes de la production, en suivant leur ordre chronologique.

Au départ, la fabrication nécessite deux matières premières: le papier et la couleur. Les activités liées au premier se déroulent au grenier tandis que celles qui sont liées au second se concentrent dans les caves.

Avant 1831, les rouleaux sont faits de feuilles "raboutées", collées les unes au bout des autres, à raison de 24 pour obtenir un rouleau. Un petit atelier mansardé est réservé à cet usage au 6^e étage (ill° 11.1). Y travaillent des femmes, les seules représentées dans la manufacture³⁵¹ : elles effectuent un travail très répétitif et peu agréable, la colle de peau qui est utilisée sent mauvais, pourrit rapidement à la chaleur (nous sommes sous les toits) et peut être très malsaine. Dans le même atelier, les feuilles sont rognées avant collage.

³⁴⁹ Voir Velut 2001, p. 219 et suiv.

³⁵⁰ On peut rapprocher ce bâtiment, construit spécialement, ce qui à l'époque reste l'exception, des réalisations anglaises contemporaines dans le Lancashire.

Moëtte a représenté quatre “dessinateurs” au second étage, curieusement aux côtés de rouleurs et de graveurs et non loin de l’atelier de tontisse : ceci correspond-il à la réalité ou est-ce une licence de l’artiste pour intégrer les dessinateurs à sa coupe ? Quoi qu’il en soit, la façon de les représenter est très significative : au milieu de la salle, l’un travaille debout devant un grand panneau d’arabesques, l’autre peint assis devant un chevalet où il crée un motif de rinceaux pour un dessus-de-porte ou pour un motif répétitif. Deux autres (mais peut-être s’agit-il de metteurs sur bois ?) sont assis devant une table de dessin. Tous quatre se distinguent du reste du personnel par leur vêtement : trois d’entre eux portent une redingote, alors que les ouvriers travaillent en chemise, le quatrième est drapé avec noblesse dans un grand manteau et porte chapeau. A l’évidence, leur statut diffère profondément de celui du reste du personnel. Le vêtement exprime ici bien cette différence qui place peintres et dessinateurs au sommet de la hiérarchie de l’entreprise ; quant à la position assise, elle pourrait correspondre à la différence entre des “peintres” chargés de réaliser des pièces exceptionnelles, comme des panneaux d’arabesques, et de simples dessinateurs, réalisant des motifs répétitifs, plus simples.

Les graveurs sont ici très peu nombreux, sans doute sans grand rapport avec la réalité : trois manient le maillet et la gouge devant une table.

Les couleurs sont préparées au rez-de-chaussée (ill° 11.3) : d’un côté, le bâtiment ouvre directement sur la cour, où l’on devine au fond le “bâtiment neuf”; un escalier communique avec la “cave des couleurs”.

Arthur & Grenard se sont fait une spécialité de la fabrication du jaune minéral et, en 1787, ils obtiennent le privilège de manufacture royale pour “fabriquer, vendre et débiter un jaune minéral de leur composition”. Lorsque l’affaire est vendue à Robert qui s’associe à Arthur en février 1789, cette activité reste indépendante de la précédente tout en conservant l’ancienne raison sociale : la manufacture de Mulhouse sera par exemple cliente de ce jaune minéral. Mais indépendamment de ce pigment, Arthur & Grenard en utilisent pour l’impression un choix important que révèle l’inventaire. Dans l’atelier de gauche, des ouvriers à la lumière des fenêtres, sont en train de réduire en poudre et à froid des couleurs à l’aide d’un pilon, alors qu’à droite de la salle, un ouvrier fait de même, mais à chaud, son mortier sur un socle abritant sans doute un réchaud. Au milieu de la salle, les couleurs sont mélangées à chaud, sans doute avec de la colle. Dans la cour, un homme remonte de la cave avec de longs cylindres difficiles à identifier. Deux autres travaillent devant des chaudières, et deux groupes de deux encore, autour d’un grand cuveau de bois. On aperçoit à l’extrême droite les “grands réservoirs à laver les planches doublés de plomb” cités dans l’inventaire.

La couleur est portée au 5^e étage pour “foncer” les papiers (ill° 11.7). De part et d’autre d’une longue table à tréteaux, des hommes brossent le fond avec de la couleur conservée dans des terrines vernissées : il ne s’agit que du passage des brosses rondes, mais deux brosses longues destinées à la première étape, sont posées par terre aux pieds des fonceurs. Le rouleau, ici foncé en blanc, est mis à sécher selon la pratique

³⁵¹ Lorsque Réveillon décrit son personnel dans sa relation historique de 1789, il ne cite pas de femmes : or, dans les deux manufactures, il semble étonnant que l’on n’ait pas employé davantage de femmes.

propre aux ateliers de papier peint, suspendu à des lattes au plafond.

Une partie de ces papiers est ensuite lissée. Ceci se faisait dans la “chambre du père Thiébaud Lisseur” d’après l’inventaire. Le papier est posé à l’envers, face foncée en-dessous, sur une table solide. Au plafond est fixée une longue tige avec à son extrémité inférieure une pierre à lisser : cette tige, dans sa partie supérieure, s’articule avec une autre tige horizontale faisant ressort (ill° 11.7, à droite).

Les imprimeurs forment le gros du personnel représenté (ill° 12.1). Ils sont devant leur table à imprimer, le châssis de couleurs sur leur droite. Au côté de chaque imprimeur, un jeune tireur prépare la couleur, transporte à l’occasion les planches et accroche au plafond le papier imprimé. Pour travailler sur le châssis, ces enfants ont besoin d’un petit banc (“50 petits bancs pour les tireurs” sont stockés dans le cabinet de Monsieur Grenard.). Tous ces imprimeurs fabriquent des papiers peints en arabesques : soit des panneaux, soit des motifs à simple chemin avec deux compartiments. Certains réalisent des papiers tontisses avec un matériel adéquat.

Les rouleaux imprimés sont ensuite roulés dans l’atelier du 6^e étage : ce sont des hommes, non des femmes qui font ce travail, sans doute parce qu’il faut inscrire un n° d’ordre et l’un ou l’autre élément de reconnaissance au verso du rouleau.

Ce dessin, qui nous permet de concrétiser des techniques pour l’essentiel disparues, est complété par de nombreux autres documents qui le précisent. Tout d’abord, les papiers peints eux-mêmes, dont l’analyse et la comparaison donnent nombre d’informations. Du côté des archives, l’inventaire de manufactures se révèle fort utile, celui d’Arthur & Grenard en 1789 déjà mentionné, mais aussi ceux d’Anisson Duperron en 1795 pour la défunte Manufacture républicaine³⁵², Nicolas Dollfus en 1794³⁵³, Hartmann Risler en 1798 et 1800³⁵⁴. Par ailleurs, bien des descriptions de Le Normand³⁵⁵ dans son traité technique de fabrication du papier peint qui a connu de nombreuses éditions à partir de 1822, sont aussi valables pour le XVIII^e siècle³⁵⁶.

En même temps, on peut s’interroger sur l’absence d’un texte comparable à celui de Le Normand dans le cadre des publications encyclopédiques de l’époque, pratiquement rien par exemple dans l’*Encyclopédie méthodique* de Roland de la Platière³⁵⁷; le seul texte qui en a l’ambition, l’article du *Journal du Lycée des Arts, Inventions et Découvertes*³⁵⁸ de septembre 1795, reste très général parce qu’il n’a pas été écrit par des techniciens.

En revanche, la *Relation historique*³⁵⁹ de Réveillon de 1789, la liste du personnel de

³⁵² A.N. M.C. Et. LIII 691.

³⁵³ MPP, Z.8.

³⁵⁴ MPP, Z.8

³⁵⁵ Le Normand (Sébastien) « Description de l’art du fabricant de tenture de toute espèce », *Annales de l’industrie nationale et étrangère*, tome 8, n° 34, octobre 1822, p. 5-51, plivres 88 et 89. Le texte, ici non signé, est repris presque identique dans l’article *Papiers peints* du *Dictionnaire technologique*, Paris, 1829, tome XV, p. 262-284 puis sous la forme du *Nouveau manuel complet du fabricant d’étoffes imprimées et de papiers peints*, Paris, 1832, p. 169-269 ; il a été complété en 1854 par l’ajout de planches sur la mécanisation (manuel Roret : le reprint de 1978 donne la date erronée de 1820). Nous citerons ici l’édition de 1832.

la manufacture Jacquemart & Bénard en septembre 1795³⁶⁰ ainsi que les *Réminiscences et souvenirs* de Jean Zuber³⁶¹, écrits par des professionnels, apportent des éléments complémentaires en replaçant les aspects techniques dans le cadre de l'entreprise.

À la différence d'autres activités, il faut croire qu'à la fin du XVIII^e siècle, le papier peint ne présente pas encore assez d'importance pour retenir l'attention des observateurs ; par ailleurs, sa parenté technique avec l'indiennage rend sans doute moins nécessaire la description des procédés de production. Mais au-delà, n'est-ce pas son statut d'imitation et non de création³⁶², qui joue en défaveur du papier peint coupable de pastiche, y compris dans le domaine technique ?

1.3.2. Le papier : de la feuille au rouleau

Le papier est l'unique support du papier peint : jusqu'en 1831, sinon 1832, le rouleau de papier peint se fabrique à partir de feuilles produites à la forme, à base de chiffons³⁶³.

Coûteux, ce papier est parfois remplacé par des papiers de récupération : une bordure française de grande qualité de la fin du XVIII^e siècle est imprimée sur les feuilles d'un livre de bord de navire³⁶⁴ ; on utilise aussi des maculatures d'imprimerie : c'est le cas

³⁵⁶ Pour l'étude des techniques anciennes de fabrication, une synthèse moderne : Jacqué (Bernard) « Petit vade-mecum technique à l'usage de l'amateur de papier peint ancien », *Technique et papier peint*, BSIM n° 823, n° 4/1991, p. 11-42 avec une ample bibliographie. L'ouvrage de Bruignac (Véronique de) *Le papier peint*, Paris, 1995, aborde les techniques avec une iconographie originale. Pour une bibliographie complète sur la question, Garçon (Jules) recense dans son *Répertoire général ou dictionnaire méthodique de bibliographies des industries tinctoriales et des industries annexes*, Paris, 1901, volivres III, p. 1247-1254, 122 numéros, presque exclusivement en français. La bibliographie technique de Olligs (Heinrich) *Tapeten*, 1969, à la fin du tome II, est la plus complète à ce jour.

³⁵⁷ L'article papiers peints est perdu dans celui concernant les papiers marbrés : il ne désigne pas ce que nous appelons papier peint mais plutôt un panneau de dominoterie comme celui provenant du manoir de Léchelles.(cf. Schöpfer 1993). L'essentiel des connaissances se réfèrent à Savary des Bruslons...

³⁵⁸ Desaudray, Gautherot & Houel « De la fabrication des papiers peints » *Journal du Lycée des arts, inventions et découvertes*, n° 1^{er}, septembre 1795, p. 1-19. Il est repris intégralement dans Jacqué 1996, p. 36-38.

³⁵⁹ Réveillon 1789. Il en existe une version raccourcie publiée dans le *Journal de Paris* du 4 septembre 1789. Le texte a été écrit par Réveillon avant le 1^{er} juin puisqu'à cette date, Necker en accuse réception.

³⁶⁰ A.N. F¹² 2285

³⁶¹ Zuber 1895.

³⁶² Ce que le *Journal du Lycée des Arts* nomme joliment « des expédiens inépuisables »

³⁶³ Nous ne rappellerons pas ici le procédé de fabrication souvent décrit avec précision au XVIII^e siècle : on se reportera à la synthèse qu'en donne André 1996. Son premier chapitre, la papeterie traditionnelle p. 21-54, synthétise les données concernant la production de papier au XVIII^e siècle.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

d'un médiocre papier révolutionnaire imprimé sur un traité militaire que les événements ont peut-être périmé³⁶⁵. Mais cela reste l'exception, les manufactures font appel aux papeteries. Nicolas Dollfus & C^{ie} décrit précisément ce dont il a besoin quand il écrit à Sonntag & C^{ie} à Schopfheim le 18 août 1790, alors qu'il débute dans le métier³⁶⁶ :

Nous avons trouvé (...) par toute notre expérience que toute la bonté de notre papier consiste à être bien uni & collé très fort quant à la couleur elle importe peu excepté dans les papiers très fins.

Il ajoute :

Pour faire vos papiers vous les étentés sans doute sur des cordes & cette manière est mauvaise parce que les traits de la corde se remarquent toujours tout le long du papier & nous incommodent beaucoup pour rendre nos fonds bien unis ; donnés donc vos soins pour que ces marques ne se retrouvent plus à l'avenir.

De fait, les inventaires de Mulhouse distinguent des qualités 1, 2 et 3, de 8 à 16 livres la rame, tandis que chez Arthur & Grenard, l'écart est bien plus important : 27 livres : pour la qualité dite « fin double », 25 livres pour la rame d'Annonay, , 24 livres pour la qualité dite « fin », 11 pour la qualité « gris blanc » et 7 pour la qualité « gris ».

Pratiquement tous ces papiers sont en *grand raisin* soit 0, 50 sur 0, 65 m ; Arthur & Grenard disposent cependant de deux rames de *colombier* (0, 63 sur 0, 90 m) au prix énorme de 60 livres la rame et Anisson Duperron de 107 rames de *couronne* (0, 37 m sur 0, 48 m) ; ce dernier stocke aussi des papiers colorés dans la masse : bleu pâle, bleu et des couleurs non précisées³⁶⁷. En fait, c'est le format *raisin* que l'on retrouve utilisé le plus systématiquement dans la production et qui impose son standard aux papiers peints : 24 feuilles pour un rouleau de 9 aunes. Le prix élevé des grands formats comme le *colombier* explique le choix du collage quand de grands formats sont nécessaires³⁶⁸. Pourtant Hartmann Risler tente en l'an 8 une fabrication d'uni sur *grand-jésus* (56 x77,6 cm) de façon à concurrencer les autres manufacturiers avec un produit plus large donc théoriquement plus rapide à poser³⁶⁹.

Les manufactures ont du mal à se fournir : elles se plaignent sans cesse d'une part de l'irrégularité des livraisons³⁷⁰, d'autre part du manque de suivi de la qualité du

³⁶⁴ MPP, inv. 982PP75.

³⁶⁵ Musée de la Révolution française, Vizille, inv. 984-437.

³⁶⁶ MPP, Z 94.

³⁶⁷ Hartmann Risler essaie d'en faire fabriquer par Conrad à Arches dans les Vosges, avec l'idée de remplacer les fonds : mais l'affaire reste sans suite (MMP Z 96, 5 avril 1797).

³⁶⁸ Dans l'inventaire d'Arthur & Grenard figurent 1168 rouleaux de « papier à tourterelles blanc » a 1 6 (le raisin fin double est à 1 8) : s'agit-il d'un format particulier ou d'une qualité spécifique ?

³⁶⁹ MPP Z 108, *passim*.

³⁷⁰ Liée sans doute au fonctionnement irrégulier des moulins.

³⁷¹ . Hartmann Risler se trouve à plusieurs reprises en rupture de stock et se révèle incapable de répondre à des commandes³⁷² . En 1791, un exemple parmi bien d'autres, Nicolas Dollfus se plaint d'un papier

aucunement conforme à nos conventions. Il n'a pas la grandeur convenue (...) il est très mal travaillé, inégal, plein de plis au milieu & de casses aux coins de même que des trous ; il n'a pas la pesanteur de 28 livres la rame, il n'est pas assés collé³⁷³

En conséquence, les manufactures sont donc forcées de faire appel à de nombreuses papeteries, souvent lointaines. A Paris, d'après l'inventaire de 1789, Arthur & Grenard utilisent du papier d'Annonay, d'Auvergne et de Montargis, au moins pour les stocks dont l'origine est indiquée. A Mulhouse, l'entreprise fait appel sans lendemain aux moulins d'Annonay, Montgolfier et Johannot, mais leurs prix sont obérés par le transport ; Sonntag à Schopfheim et Morel à Montbéliard sont ses fournisseurs réguliers, en dépit de récriminations incessantes³⁷⁴ . Rappelons , par comparaison, que l'*Encyclopédie* a été imprimée sur le papier de 23 moulins différents.³⁷⁵ .

Dans ces conditions, il est donc logique que les stocks de papier à l'inventaire soient faibles : 781 rames et 3 660 rouleaux estimés 11 743 livres. pour Arthur & Grenard en 1789, 140 rames et 10 648 rouleaux estimés 3897 livres pour Nicolas Dollfus & C^{ie} en 1794., 150 rames et 3 870 rouleaux estimés 7679 livres pour Hartmann Risler en 1798 : les manufacturiers se fournissaient au fur et à mesure de leurs besoins et surtout de l'offre.

La solution est alors de fabriquer son propre papier : Réveillon investit de façon temporaire dans un moulin aux côtés de Delàgarde à Courtalin en Brie (Pommeuse, Seine & Marne) de 1771 à 1780, mais il continue à utiliser la production de l'entreprise par la suite³⁷⁶ ; Jean Zuber, deux ans après être devenu propriétaire de l'entreprise qui porte désormais son nom, rachète un moulin dans le sud du Haut-Rhin, à Roppentzwiller, en 1804, pour « enfin réaliser notre ancien désir de fabriquer nous-mêmes le papier blanc que nous employons³⁷⁷ » ce qui devrait permettre de résoudre le problème de la qualité ; la régularité, quant à elle, tient en partie aux conditions météorologiques, en partie à l'approvisionnement en chiffons.

³⁷¹ Voir André 1996. Qui constate que les éditeurs de la grande *Encyclopédie* se heurtaient au même problème ; en fait, il trouvait sa source dans la manière dont était composée une rame de papier où moins de la moitié était de première qualité.

³⁷² MPP Z 108, *passim*

³⁷³ **MPP Z 94, 1 octobre 1791.**

³⁷⁴ MPP, Z 94, *passim*.

³⁷⁵ Darnton 1982, p. 153.

³⁷⁶ Bruignac 1995, p. 24, mais sans références.

³⁷⁷ Zuber 1895, p. 56.

Conformément à la technique de l'époque, ce papier est un vergé qui porte régulièrement la marque des vergeures et des pontuseaux, auxquels s'ajoutent, mais rarement, le ou les filigranes du moulin³⁷⁸. Le vélin, dont Réveillon se dit abusivement l'inventeur dans son moulin de Courtalin en 1782, ne se retrouve pratiquement pas dans la production de papier peint : les somptueux panneaux d'arabesques sont par exemple imprimés sur vergé et même quand Réveillon imprime directement sur le papier sans le foncer, pour imiter soit les papiers de Chine (ainsi le n° 600³⁷⁹), soit les toiles imprimées³⁸⁰, il ne fait pas appel au papier vélin. Dans l'inventaire d'Hartmann Risler du 31 janvier 1798, on ne relève que six rames de vélin (sur 150) et 3% de la valeur du papier blanc en stock³⁸¹. Il faut attendre le début du XIX^e siècle pour que le vélin devienne d'un usage courant.

Les rames achetées par la manufacture sont utilisées telles quelles pour les papiers en feuilles, collées pour former des dessus-de-porte ou des panneaux et surtout transformées en rouleaux : vingt-quatre feuilles de format raisin sont alors raboutées les unes aux autres.

Cette pratique, ancestrale en Chine³⁸², est connue depuis la fin du XVII^e siècle en Angleterre : le procédé est mentionné par John Houghton dans sa *Collection of Letters for the Improvement of Husbandry and Trade* (1689-1703) à la date du 30 juin 1699 :

(...) Rolls in long Sheets of a thick Paper made for the Purpose, whose sheets are pasted together to be so long as the Height of a Room ; and they are managed like woolen Hangings(...)

Nous ignorons la date de l'arrivée du procédé en France : sans doute quand s'est affirmé le papier peint dans les années 1760-70. En 1778, la communauté des maîtres peintres, sculpteurs, doreurs et marbriers de Paris impose le rouleau de neuf aunes³⁸³. Chaque rouleau doit, par ailleurs, porter à ses deux extrémités la marque de la manufacture, mais la règle est loin d'être systématiquement appliquée puisqu'on ne la retrouve que très rarement lorsque l'on a entre les mains une extrémité de rouleau : en revanche, la cachet de la manufacture apparaît à l'occasion au verso.

Le procédé utilisé nous est représenté dans la coupe de la manufacture Arthur & Grenard de 1789 ; par ailleurs, nous possédons la description qu'en donne l'inventaire de

³⁷⁸ On peut s'interroger sur l'absence quasi systématique de ces filigranes que pourtant la législation impose. En revanche, l'on rencontre souvent un filigrane au raisin, rappelant le format utilisé.

³⁷⁹ Jacqué 1995, IIIB5

³⁸⁰ Brédif 1998, p. 143-154.

³⁸¹ La rame de papier vélin est estimée 20 LIVRES, la rame de papier vergé 8-10 LIVRES selon la qualité.

³⁸² C'est bien sûr le cas des papiers peints produits pour le monde occidental à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle : les Anglais y ont sans doute trouvé la l'idée qui a eu tant de mal à convaincre les Français.

³⁸³ Follot, 1900, p. 18.

1789 ; enfin, Sébastien Le Normand, à partir de 1822, dépeint le procédé qui n'a pas évolué depuis le XVIII^e siècle. Il suffit par ailleurs de retourner un papier peint du XVIII^e siècle ou, quand il est posé, d'en regarder soigneusement le recto, pour y trouver des renseignements.

Première étape : le rognage des feuilles ; à l'aide d'une presse à rogner, c'est-à-dire une table et une plaque de bois de la taille de la feuille souhaitée, un rogneur rogne deux rames ensemble à l'aide d'un couteau de relieur, en étant attentif de « perdre le moins de papier qu'il se peut » selon Le Normand. Ce travail est exécuté chez Arthur par un homme seul, mais l'inventaire relève deux presses à côté de lui, et un tas de rognures : 300 livres de rognures estimées à 210 livres, encore qu'on puisse se poser la question de leur réutilisation (carton ?).

L'opération suivante consiste à mettre bout à bout ces feuilles sur une table de façon à les « rabouter » : l'inventaire décrit

une grande table de neuf aunes de long servant à assembler les papiers garnie d'un traiteau de 45 pouces de large ;

si la table a exactement la longueur requise, en revanche, elle permet sans doute de réaliser deux rouleaux dans la largeur, ce qui explique la présence d'ouvrières des deux côtés ; il est aussi possible qu'un rouleau sèche recouvert d'une planche alourdie d'une pierre pendant que l'autre est en fabrication.. On retrouve à Mulhouse dans l'inventaire de 1794 la presse à rogner, estimée 20 livres, mais s'il y a des tables à rouler, une table à rabouter n'est pas spécifiquement décrite.

Le Normand précise longuement les gestes du raboutage, qui tiennent du « truc » de métier : « cette opération se fait, pour ainsi dire, sans regarder » dit-il, alors même que l'on a bien du mal à comprendre ce qu'il décrit si on ne le voit pas ; nous sommes là dans le domaine du difficilement transmissible, autrement que par l'apprentissage, de règle dans la production du papier peint. En examinant de près les rouleaux, on s'aperçoit de la précision du travail, très régulier : les feuilles sont collées à la colle de farine par leur côté le plus large ; la rabouture dépasse rarement le 1/2 cm.

Le Normand insiste sur le fait que ce travail est exécuté par des petites filles : dans la vue intérieure d'Arthur, c'est le seul atelier où on rencontre de la main d'œuvre féminine, sans que l'on puisse préciser son âge. Réveillon, dans sa *Relation historique*, ne fait pas allusion à ce travail mais emploie des enfants entre douze et quinze ans, sans préciser leur activité. Même chose dans le document listant le personnel de Jacquemart & Bénard³⁸⁴ où il est fait simplement allusion à 94 ouvriers occupés à diverses activités dont « au treillage et au rognage des papiers en rame ».

Dernière opération, qui se déroule dans le fond de l'atelier d'Arthur, le roulage, exécuté aussi par du personnel féminin ; l'inventaire parle de « 2 tretteaux et (d') une table arouler ». ; des « corps de case » permettent le stockage avant le fonçage.

Intéressons-nous à un cas particulier d'utilisation du papier : les panneaux, comme les panneaux en arabesques (ill° 3.1)³⁸⁵. Le même panneau peut être imprimé en petite et en grande largeur, de façon à adapter le panneau à l'usage que l'on souhaite en faire, au

³⁸⁴ A.N. F¹² 2285.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

besoin l'agrandir en largeur au pinceau. En vue de grandes marges³⁸⁶, on utilise des feuilles de papier non pas collées par leur grand côté, mais des feuilles en double rang dans le sens de la hauteur, donc raboutées dans les deux sens ; à Moccas Court (ill° 3.6), les panneaux en arabesques, en fonction de leur emplacement, sont collées selon la voie normale ou dans les deux sens. Pour les dessus-de-porte, on use de techniques semblables : l'inventaire de la manufacture de Mulhouse en 1794 liste

330 feuilles N° 2 de 12 feuilles pour Dessus-de-porte	7	115. 10
150 idem de 14 feuilles	8	60
290 idem de 16	9	130. 10.

Les standards du papier et leur influence sur les dimensions des rouleaux sont loin d'être indifférents. On peut d'abord constater que la largeur d'un rouleau de papier peint est à peu de chose près celle d'une laize de soierie ou d'un cuir gaufré : ce qui fait que le papier peint n'a pas révolutionné les normes du motif répétitif traditionnel des tentures, bien au contraire, il les a réutilisées à son profit. Il sera donc aisé de copier un motif de soierie, mais beaucoup plus difficile de copier un motif d'indienne, d'ailleurs moins courant en papier peint que le premier. D'autre part, la largeur du papier a eu pour conséquence de limiter en largeur le motif : au XVIII^e siècle, un motif de papier peint ne s'étend pas sur plusieurs largeurs, en revanche, dans la largeur d'un rouleau, il est possible de placer des motifs en plusieurs chemins, comme les arabesques à deux chemins, par exemple (ill° 3.3). De la même manière, les bordures, imprimées en plusieurs exemplaires dans la largeur du rouleau, sont normalisées par rapport à celle-ci.

1.3.3. La couleur de détrempe

Le décor de l'intérieur de la seconde moitié du XVIII^e siècle fait appel plus largement que jamais à la couleur, « désormais accessible à la plupart des classes sociales³⁸⁷ » par suite de l'évolution des sensibilités. Le papier peint participe de cette explosion par la variété et l'intensité de ces couleurs. Mais il faut prendre ici le terme couleur dans un sens bien plus large que celui de colorant : c'est le produit que l'on va déposer sur le papier pour créer un fond puis un motif.

En 1766, Jean-Michel Papillon³⁸⁸ constate, désespéré, nous l'avons vu, l'arrivée de la détrempe dans le papier de tenture : elle remet en cause toutes ses conceptions (et celles de son père) dans ce domaine. Nous savons que Papillon, homme de passé, s'est trompé

385

386 Voir par exemple Jacqué1991, planche II.

387 Pardailhé-Galabrun1988, p. 401 : elle fait une large étude de la couleur dans l'intérieur de l'époque, p. 390-401.

388 *Historique et pratique de la gravure sur bois, additions historiques et importantes*, Paris, 1766.

et que la détrempe, à partir de cette date, l'a emporté, jusqu'à l'apparition des impressions de type Sanitary en Angleterre dans les années 1871.

Depuis la fin des années 1760 en France, la couleur, à l'image de ce qui est pratiqué depuis plusieurs décennies déjà en Angleterre, est un mélange entre trois composants : un épaississant d'origine terreuse, un liant, de la colle, et un colorant (ill° 11.4). Malheureusement, cette question n'a pratiquement pas été abordée et nous ne disposons pour y répondre que des inventaires des manufactures³⁸⁹ et des analyses pratiquées généralement à des fins de restauration³⁹⁰.

Le monde des colorants est complexe et connaît une métamorphose à la fin du XVIII^e siècle, conformément aux évolutions de la chimie naissante : mais celle-ci ne touche guère le monde du papier peint de cette époque, dans la mesure où une simple impression de surface (et non une teinture comme dans le domaine de l'impression textile) ne fait pas appel à une chimie bien complexe. Le tâtonnement l'emporte encore largement sur la démarche rationnelle : les fonds noirs, très prisés à la fin du XVIII^e siècle avec la mode des motifs « étrusques » opposant à un fond noir un motif de couleur, le démontrent avec évidence (ill° 3.1 et 3.3). Le laboratoire du Musée d'art & d'histoire de Genève a étudié des fragments de onze papiers à fond noir de cette période : si tout d'abord les liants diffèrent (avec un exemple de caséine, rarissime à cette époque), le noir utilisé comme pigment est aussi bien de la terre d'ombre naturelle ou calcinée, que du noir d'os, du noir de vigne, de la terre verte ; terre verte et terre d'ombre ne sont pas à proprement parler noires, mais en forte concentration, elles en approchent³⁹¹. Au-delà de ces hésitations, les manufacturiers s'inscrivent pourtant dans l'évolution en disposant sinon d'un véritable laboratoire, du moins d'un chimiste : il est remarquable que dans son *Exposé justificatif* de 1789, Réveillon rappelle qu'il forma « bien réellement des *Chymistes* »³⁹² ; en 1795, ses successeurs Jacquemart & Bénard³⁹³ emploient « 2 *Chimistes* père et fils ». A Mulhouse, Gaspard Dollfus, apothicaire de formation, apporte ses lumières avant de quitter rapidement la maison encore qu'à l'occasion l'on fasse appel à ses compétences, par exemple pour analyser l'eau³⁹⁴ ; il est remplacé jusqu'en 1794 par Harivel qui a appris le métier chez Ferrouillat à Lyon ; Harivel est fort bien payé, 3000 livres par an³⁹⁵. Mais avant de le débaucher, la manufacture a tenté de trouver

³⁸⁹ Arthur & Grenard, 1789, Mulhouse, 1794, 1798 et 1800.

³⁹⁰ On lira, par exemple avec intérêt les travaux d'Anne Rinuy sur le noir dans le papier peint à la fin du XVIII^e siècle, Rinuy 1998, p. 99-116. Les rapports de restauration américains donnent souvent une analyse de la couleur.

³⁹¹ Rinuy 1998.

³⁹² P. 9. Nous soulignons. Il le dit déjà en 1783 (*Journal de Paris*)

³⁹³ Etat cité *supra*. Nous soulignons.

³⁹⁴ MPP, Z 107, 11 janvier 1798.

³⁹⁵ MPP Z 96, 13 mai 1795.

quelqu'un en Allemagne : Nicolas Dollfus écrit le 16 juillet 1792 à son voyageur Aubin, alors à Cassel :

Vous savés que pour notre fabrication nous employons considérablement de jaune minéral & nous nous sommes mis sur un pied à en employer plus que jamais il seroit donc de la plus grande œconomie pour nous de savoir le fabriquer nous mêmes , mais nous ne sommes pas entierement au fait de la manutention de cet article, ni de la construction des fours dont on se sert pour la couleur, pour pouvoir le faire aussi beau que celui qu'on fabrique à Cassel et à F(ranc)fort. C'est surtout un nommé Habig à Cassel qui nous a deja offert ses services Dans cet article qui le fabrique le mieux de tous & duquel nous serions aise de posseder un ouvrier au fait de cette opération qui y aurait deja travaillé chez lui & nous ne doutons point qu'il ne vous soit facile de lui en debaucher un, en lui offrant une plus forte journée que celle qu'il gagne actuellement, vous pourriés alors l'amener avec vous (...) si l'ouvrier en question entendoit aussi a faire ces deux especes de verd ce n'en seroit que meilleur. Pour inspirer plus de confiance a l'ouvrier que vous choisirés, & pour que vous puissiés lui parler savancement de la chose, nous vous envoyons inclus la recette du jeaune minéral que nous vous prions de bruler après l'avoir lu, pour qu'elle ne tombe pas dans d'autres mains³⁹⁶.

Puis, le 20 juillet suivant :

(En cas d'échec) vous pourrés vous adresser pour le meme sujet a celui qui dirige cette parti chez Saueraether dans leur fabrique a Niederroth, que vous pourrés aisement reconnoitre dans les ateliers, & le faire venir dans l'auberge qui est près de la manufacture (...) M^r Roth qui etoit ici chés l'apothicaire Dollfus a deja anciennement essayé de débauchés cet homme pour venir ici, mais Dollfus ayant abandonné la fabrication de couleurs, il a été oublié, on ne lui a plus écrit depuis.

Les tentatives, si tentatives il y a eu, n'aboutirent pas. Finalement, en 1797, la manufacture Hartmann Risler embauche le chimiste Löffler de Berne³⁹⁷. Chez Arthur & Grenard, l'inventaire de 1789 montre l'importance du laboratoire, en l'occurrence la « cave des couleurs » ; on y trouve

4 pierres a broyer monté sur Barre de fer 7 Molettes 3 Bouteilles de grès 4 Grandes bouteilles de verre 21 grands Baquets 12 Tamis de crin 12 Tamis de soie 1 Marmite de fonte pour le ver de gris 1 Pilon de fer et son Mortier 6 ballet de Bouillot neuf 1 Poele de fonte a cloche avec ses tuyaux 2 Mortier a Broyer le Jaune Minéral 1 Sceau ferré 1 grande terrine a colles 7 Tonneaux 1 Tamis a double fond 1 pot de beurre 6 couteaux de Broyeurs 1 gros Pilon 8 chandeliers a plaques Chez Anisson Duperron figurent des chaudières de cuivre et de fonte, des baquets, des châssis, des tonneaux... A Mulhouse, il y a en 1794 16 chaudières (de cuivre d'un poids de 330 livres), une chaudière et tuyaux de plomb pesant 240 livres, cuves terrines, outils à la cuisine, balances, poids, etc...

mais il faut attendre l'an 6 pour qu'on se décide à acheter à Paris un pèse-liqueurs « pour

³⁹⁶ MPP Z 95. Rien n'a été retrouvé à son propos.

³⁹⁷ Zuber 1895.

savoir en connaissance de cause la vraie qualité de nos drogues »³⁹⁸. Ce matériel et la présence dans les inventaires de Paris et de Mulhouse de « drogues » en grande quantité laissent supposer qu'une partie non négligeable des colorants est élaborée sur place plutôt que d'être achetée finie, même si nous sommes loin de la chimie de l'indiennage. : la vue en coupe d'Arthur & Grenard (ill° 10) montre des ouvriers réalisant des opérations relativement simples de broyage et de mélange à chaud et à froid : il n'est d'ailleurs pas fait mention de balance à Paris, ce qui laisse entendre que la préparation se fait plus intuitivement que scientifiquement³⁹⁹. Enfin, à Mulhouse, la manufacture double son activité de production de papiers peints par la revente de produits chimiques aux manufactures parisiennes, profitant sans doute du statut particulier de la ville pour spéculer lorsque les produits chimiques se font rares par suite de la guerre.

Les principaux fournisseurs spécialisés se trouvent dans les grands centres : Bonnefoy, Zindel & C^{ie} à Lyon⁴⁰⁰, Louis Gohin⁴⁰¹, faubourg St Martin à Paris et, en plus, pour les Mulhousiens, les grandes foires allemandes, Francfort et Leipzig ; occasionnellement, pour combler un manque, les manufacturiers lancent des demandes à Londres ou Amsterdam.

Les fabricants donnent leur préférence aux couleurs d'origine minérale : elles tiennent mieux à la lumière. Pourtant, une couleur végétale est largement utilisée et se révèle stable : le rouge obtenu avec du bois de Brésil dit le plus souvent *bois de pernambouc*, mais connu aussi sous de nombreuses appellations en fonction de son origine ; de même le violet s'obtient avec du bois de campêche, en décoction avec de l'alun que l'on retrouve dans tous les inventaires. A l'opposé, le jaune à base de stil de grain, s'il est peu coûteux, se révèle peu tenace et tend à être remplacé par le jaune minéral, plus solide à la lumière. La cochenille, seul colorant utilisé d'origine animale, quoique coûteuse et sensible à la lumière, se retrouve dans tous les inventaires à cause de l'intensité de son écarlate.

Parmi les couleurs minérales, l'une est particulièrement recherchée, même si elle est utilisée en faible quantité : la mine orange. Nicolas Dollfus puis ses successeurs tentent même d'en acquérir à Londres ou à Amsterdam⁴⁰² ; par exemple, le 17 août 1794, Nicolas Dollfus écrit au voyageur Aubin de passage à Paris :

Il est facheux qu'il n'y ait point de mine orange sur la place, la privation de cet article nous gene extremement et vous feriez bien d'écrire à v/ frère à Londres pour qu'il tache de vous en procurer des adresses, on pourra l'expédier p. la

³⁹⁸ MPP, Z 108, 24 prairial 6.

³⁹⁹ . Rappelons que la raison sociale Arthur & Grenard se maintient après 1789 dans le commerce des colorants et la fabrication du jaune minéral Pour cette fabrication, voir Le Normand, 1832, p. 225-6.

⁴⁰⁰ Un des associés, Laurent Zindel (ou Zundel) est Mulhousien ; il travaille à Lyon de 1790 à 1795, cf. Bost 1972.

⁴⁰¹ Le Musée des arts décoratifs à Paris en possède un portrait en famille de 1787 par Louis-Léopold Boilly, inv. 16468, reproduit dans *Chefs d'œuvre du Musée des arts décoratifs*, Paris, 1985, p. 97.

⁴⁰² MPP, Z 94, *passim*.

Hollande & par Basle⁴⁰³.

En l'an 8, encore, la manufacture demande à son voyageur, alors en Hollande :

Nous aimerions savoir d'où les march^{ds} droguistes d'Amsterdam tirent leur belle mine orange, s'il est possible, faites vous en instruire, si non commandés à l'une des 2 maisons auxquelles nous vous adressons, un baril de 2 à 3 q^{tx} pour essay⁴⁰⁴.

Jacquemart & Bénard la fabriquent en 1795⁴⁰⁵.

L'épaississant (la « charge ») utilisé pour les colorants terreux ou liquides est minéral : ceux-ci sont mélangés à du blanc de Champagne (c'est-à-dire de la craie réduite en poudre) ou du blanc de Meudon (de Bougival, de Marly, d'Espagne), une marne.

En matière de colle, les manufacturiers privilégient les colles de peaux :

2500 (livres) Colle – rognure pour	3 1/2	437. 10
Colle cuite pour	50	
500 livres rognures de peau blanche	10	250

chez Hartmann Risler en 1797 qui déclare par ailleurs : « nous consommons 250 à 300 livres (de rognures blanches) par mois⁴⁰⁶ ». Le terme de « colle de Flandre » que l'on retrouve souvent dans les différents inventaires désigne une colle de peau de rognures blanches provenant d'animaux jeunes ; elle est particulièrement transparente. On constate aussi la présence dans la cour d'Arthur & Grenard d' « 1 Corbeille d'ozier pour la colle », d' « 1 Ecumoir » et de chaudières ; les rognures, placées dans la corbeille, sont mis dans une bassine d'eau à ébullition, l'écumoire permettant d'enlever les impuretés dans la colle⁴⁰⁷. Peu coûteuse, cette colle a l'inconvénient de pourrir rapidement dès que la température s'élève, elle doit pratiquement être produite au jour le jour et ne peut guère être utilisée en été, ce qui entraîne du chômage technique. : de toute façon, « l'ouvrage de l'été ne vaut jamais celui du printemps et de l'automne » déclare Nicolas Dollfus⁴⁰⁸ ce que confirme Hartmann Risler, le 24 messidor an 6 : « Il faisoit excessivement chaud (...) ce qui a causé les inconveniens ord^{res} qui viennent de la colle »⁴⁰⁹. On rencontre certes dans les inventaires de la gomme arabique (dite « barbarique » à Mulhouse), mais elle est en comparaison très coûteuse (le stock, dont le mode de calcul n'est pas précisé, est de

⁴⁰³ MPP, Z 96.

⁴⁰⁴ MPP, Z 110, lettre à Raflin, non datée.

⁴⁰⁵ Journal du Lycée des arts, p. 15 : l'auteur parle de minium, sans doute s'agit-il de mine orange.

⁴⁰⁶ MPP Z 95, 26 avril 1795.

⁴⁰⁷ Roland de la Platière 1788, T. III, p. 48-59.

⁴⁰⁸ MPP Z 94, 22 août 1791.

290 livres à Mulhouse en 1794). On utilise aussi la colle d'amidon moins forte : ceci explique sans doute la présence d'un « cabinet a farine » chez Arthur & Grenard, avec un tonneau estimé à 76 livres, trois tamis, une cuillère à pot, trois trépieds, un fourgon de fer (pour attiser le feu) et deux pincettes, le tout permettant de préparer à chaud la colle. Jacquemart & Bénard remplacent cette colle par une colle à base de « maron d'Inde »⁴¹⁰.

Une préparation efficace de la couleur suppose le mélange des trois composants : plus liquide pour le fonçage, plus épaisse pour l'impression ; mais une couleur insuffisamment collée se détache au moindre frottement, trop collée, elle s'imprime mal. Le bon équilibre tient du « truc » de métier et un bon coloriste ne se forme que lentement. Qui plus est, les fabricants sont convaincus, sans doute avec raison, du rôle particulier de l'eau : à Mulhouse, les couleurs du papier peint sont diluées avec une eau alcaline très propre en provenance du Steinbächlein ; d'ailleurs, aucune remarque n'apparaît alors sur l'influence de l'eau sur la production des verts et des bleus, si coûteux ; or à Rixheim, après 1797, le chimiste Löffler semble avoir toutes les difficultés à les produire avec une eau très calcaire et sans doute pas très pure :

Gaspard (Dollfus) l'apothicaire a reconnu n/ eau incorrigible et il ne n/ reste plus qu'à spéculer s/ la fontaine qui vient de la montagne. En attendant il est constant que nous ne devons laver le verd que 2 fois et le foncer de suite⁴¹¹.

Pour résoudre ce problème, les manufacturiers se battent avec des méthodes intuitives en multipliant les consultations ; il est fait appel à un Bâlois le 18 messidor an 6 ; un puits est finalement creusé, mais le remède s'avère pire que le mal car le puits récupère toute l'eau du réservoir (10 vendémiaire an 7)... Finalement, le 8 pluviôse an 9 (28 juin 1801), la manufacture a trouvé une « nouvelle eau » qui supprime les « anciens deffauts » des verts et des bleus⁴¹².

L'effet obtenu est très mat : dès le XVIII^e siècle, il arrive que les manufacturiers mélangent du vernis à leur couleur d'impression de façon à donner du brillant au motif tout en l'opposant au fond mat⁴¹³.

1.3.4. Le fonçage : comment donner un fond de couleur au rouleau

Le fonçage a pour propos de déposer, avant l'impression, une couleur de fond uniforme et régulière sur le papier (ill° 11.7 et 8) : un papier destiné à être collé sur le mur ne peut rester sans couleur de fond, d'une part, parce que la couleur des papiers varie, y compris

⁴⁰⁹ MPP Z 107 ; la même remarque se retrouve en thermidor an 8 : « les chaleurs qui nous accablent entravent singulièrement n/ fabrication ».

⁴¹⁰ *Journal du Lycée des arts*, p. 15.

⁴¹¹ *MPP Z 107, 11 janvier 1798*.

⁴¹² MPP Z 108.

⁴¹³ C'est le cas chez Réveillon, mais aussi dans d'autres manufactures non identifiées. Les entreprises parlent alors de *laque*.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

à l'intérieur d'une même rame⁴¹⁴, et d'autre part, parce que le papier nu est « brûlé » par la lumière, un phénomène qui empire à partir du moment où on y introduit du chlore pour le blanchir⁴¹⁵. Deux cas cependant où le papier reste nu avant impression : le premier est d'ordre esthétique, lorsqu'il s'agit d'imiter les papiers chinois ou la toile⁴¹⁶, le second d'ordre économique, des papiers de qualité courante imprimés sans fond⁴¹⁷.

Un papier foncé n'a pas d'équivalent : c'est particulièrement sensible pour les papiers unis, dont la surface acquiert un moelleux particulier (ill° 5). Ce n'est évidemment pas un hasard si dans les pièces d'apparat de sa résidence à Weimar, Goethe fait installer à grand frais des papiers unis (ill° 5.4 et 5.5), alors que le mur est simplement peint directement sur le plâtre dans les autres pièces⁴¹⁸.

La couleur appliquée lors du fonçage est un mélange de colorant et de colle. Elle est posée en deux temps : un brossage avec une brosse longue de soies de porc de toute la surface, dans les deux sens, puis immédiatement après, un brossage léger avec des brosses rondes⁴¹⁹ dites « brosses à repasser » et « pinceaux à foncer »⁴²⁰. Tout est, une fois de plus, dans le geste parfaitement maîtrisé, le savoir-faire qui permet de doser quantité et pression ; la moindre hésitation risque de provoquer une inégalité de ton⁴²¹. Ce travail est pourtant réalisé chez Jacquemart & Bénard par de « petits enfants » aux dires du *Journal du Lycée des arts*⁴²².

Mais le résultat est là, tant apprécié tel quel au XVIII^e siècle qu'il est fait un large usage des papiers simplement unis, en particulier verts et bleus (ill° 5.2, 3 & 4)⁴²³.

⁴¹⁴ C'est ainsi que dans certains exemplaires du papier peint n° 600, créé en 1788 par la manufacture Réveillon, les feuilles nues apparaissent de coloration différente, alors que ces rouleaux n'ont jamais été posés. Cf. MPP, inv. 985PP5/21-4.

⁴¹⁵ En pratique, pas avant 1819, d'après André 1996, p. 60, même si des expériences sont menées bien avant.

⁴¹⁶ Nombreux exemples dans la production de Réveillon entre 1770 et 1789.

⁴¹⁷ Les exemples du XVIII^e siècle en sont rares, cela deviendra plus courant par la suite.

⁴¹⁸ Beyer 1993, p. 42-57

⁴¹⁹ « Les brosses pinceaux à foncer diminuent fort, envoyez n/ en ; la ficelle des pinceaux que v/ n/ aves envoyé commencent déjà à pourrir, n/ ancienne maniere a virolles sera encore la meilleure » (28 prairial an 6, MPP Z 107).

⁴²⁰ MPP Z 107, 26 prairial an 7.

⁴²¹ Ce fonçage se lit très bien par transparence : on est alors étonné de la liberté de mouvement du brossage manuelivres

⁴²² P. 9.

⁴²³ Ces verts et bleus sont très recherchés : Mulhouse essaie avec plus ou moins de difficultés d'en acheter à Jacquemart & Bénard qui « font toujours le plus beau » (26 messidor 3). Mais, après bien des tribulations, elle triomphe six ans plus tard quand, dans un courrier, la manufacture annonce : « la nuance de nos verd est beaucoup plus belle que celle de Jacquemart & Bénard » ((19 thermidor 9) ; le triomphe est, hélas sans lendemain, les problèmes continuent...

Lorsque cependant, il s'agit d'utiliser les papiers foncés tels quels, une attention plus grande est apportée à leur fabrication, le nombre de couches est accru comme pour ces « 39 au(nes) de papier verd anglois superfin à 4 couches à 25 s l'aune » soit la coquette somme de 15 livres le rouleau, fournis par Arthur & Robert pour le cabinet de M. Boursel à Versailles en 1790⁴²⁴ ; Hartmann Risler distingue d'ailleurs à partir de l'inventaire de 1797 les « unis pour l'impression » des « unis pour unis », plus coûteux.

En 1830, Le Normand estime qu'un bon ouvrier peut, avec un ou deux aides, foncer quelque 300 rouleaux par jour : il n'y pas de raison qu'il n'en soit pas de même au XVIII^e siècle, puisque les techniques étaient strictement semblables comme le confirme la documentation⁴²⁵.

Afin de sécher le papier foncé, il est posé sur des baguettes rondes, dites « ferlet », il est soulevé et placé sur un étendoir : les représentations d'intérieur de manufacture sont comme rythmées par ces étendoirs où les papiers descendent du plafond au sol dans des mouvements de vague saisissants. Comme le séchage est nécessaire après chaque opération, ces étendoirs se retrouvent d'atelier en atelier⁴²⁶.

L'apparence du papier foncé peut être améliorée par un traitement qui transforme son aspect tout en maintenant sa matité : le lissage (ill° 11.7 droite & 10). Celui-ci supprime le grain du papier vergé et donne une surface égale.

Pour ce faire, le papier foncé est posé à l'envers sur une table et poli avec une pierre dure : agate, silex..., maintenue au plafond de l'atelier par une armature mobile. Chez Arthur & Grenard, dans l'atelier des fonceurs et lisseurs, on voit un ouvrier debout devant sa table en train de lisser en tenant la pierre à deux mains ; une planche fixée au plafond et munie de contrepoids, qui la transforment en ressort, crée la pression sur le papier⁴²⁷.

Ce lissage n'est pas systématique : il est réservé aux papiers de bonne qualité et se lit particulièrement bien au verso du rouleau qui devient, bien sûr, lisse et légèrement brillant.

Un type particulier de fonçage donne lieu aux premiers brevets français de papier peint :

1. Chenavard, n° 59, 30 septembre 1797, 5 ans. Papiers peints, imitant le tissu de mousseline 2. Jacquemart & Bénard, n° 76, 18 avril 1800, 5 ans. Fabrication de papier peint imitant le linon-batiste, unis et brodés

Le second brevet n'est évidemment qu'un moyen de contester le premier. Les fabricants, suivant la mode des tissus légers comme vêtement ou tenture (que l'on songe au décor

⁴²⁴ A.N. O¹ 3467, 2. Les prix les plus élevés rencontrés pour un rouleau de vert anglais se montent à 6 L, ce qui est déjà fort cher.

⁴²⁵ Dans l'inventaire d'Arthur & Grenard apparaît, quand il liste le contenu de l'atelier de fonçage : « la table à Mocreet ses dépendances ». Par ailleurs, dans l'atelier du 5^e étage où sont stockés une bonne part des papiers blancs, figurent « 15 Roulivres Mocre Jaune sans être Mocré a 2 L (soit) 30 LIVRES » ...

⁴²⁶ Voir Le Normand 1832, p. 197-199.

⁴²⁷ Le Normand 1832, décrit savamment l'opération, mais le galet est remplacé à cette époque par un cylindre de cuivre.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

de la chambre de madame Récamier, réalisé en 1798⁴²⁸) en offrent une version moins coûteuse. La technique utilisée est aussi simple que séduisante quand elle est réalisée avec le savoir-faire loin de toute sécheresse de la fin du XVIII^e siècle. Sur un fond déjà foncé est passé un blanc léger à base de craie et, alors qu'il est encore frais, il est brossé en perpendiculaire, ce qui donne un effet de tissage très vaporeux sous lequel transparaît le premier fond. La protection que supposent ces deux brevets ne semble pas avoir été efficace : Hartmann Risler écrit à la maison de Paris le 8 nivôse an 7 :

Si v/ pouvés v/ procurer des Ech° des dessins mouss(eline) du fabricant qui en a obtenu un privilège p^r ce genre, v/ n/ ferez plaisir p^r connaître l'article ;

et rapidement, Rixheim copie à son tour ces fonds : la manufacture peut annoncer fièrement le 10 thermidor an 9 : « les fonds mousse(line) se font très bien »..

1.3.5. La gravure de la planche d'impression

Venue d'Extrême-Orient, la technique d'impression à la planche a été pour la première fois utilisée en Europe à la fin du XIV^e siècle⁴²⁹ et devient d'un usage courant au XV^e siècle, en particulier pour toute la production populaire : dans ce cas, la feuille de papier est placée *sur* la planche encrée, relief en haut, et par pression à l'aide d'un cylindre dur, le motif s'imprime. Or, au cours du XVII^e siècle apparaît en Europe la technique de l'indiennage qui inverse le processus : le tissu est posé *sous* la planche encrée. Logiquement, les Anglais, en lançant la fabrication du rouleau de papier, imposent le même processus car il est impossible de repérer correctement un motif répétitif *sous* un rouleau de papier. En France, au contraire, la technique des papiers de tapisserie maintient le procédé de l'estampe, puisqu'il s'agit de n'imprimer que des feuilles que l'on ajuste ensemble sur le mur⁴³⁰.

Le changement est fondamental : désormais, la dimension du motif n'est plus liée au papier et les fameux damas floqués anglais qui apparaissent dans les années 1730 présentent des motifs de rapport gigantesque, plus de 2 m de haut !⁴³¹ Ce que l'on va retrouver dans les motifs des panneaux en arabesques des années 1790.

Robert Dossie⁴³² est le premier à décrire le procédé en 1758 :

La planche à imprimer (the wooden print), enduite de couleur (...) est transportée sur le fond du papier sur laquelle on la fait tomber avec force de tout son poids par l'effort du bras de celui qui imprime ;

⁴²⁸ Actuellement présentée, avec ses mousselines restituées, au département des objets d'art du Musée du Louvre.

⁴²⁹ La planche la plus ancienne serait le fameux bois Protat (vers 1370), contesté – ne serait-ce que parce que personne n'a pu le voir depuis Bouchot (Bouchot 1902)

⁴³⁰ Ce que montrent clairement les dessins de Jean-Michel Papillon destinés à l'Encyclopédie, cf. Gusman 1924.

⁴³¹ Hoskins 1994, page 29, illivres n° 30.

⁴³² Dossie 1758, p. 410-427.

il précise ensuite que l'ouvrier la laisse tomber, certes, de la façon la plus violente mais pourtant la plus régulière qu'il peut sur le papier. Il termine en précisant que l'on peut de la sorte imprimer couramment plusieurs couleurs mais que pour les papiers courants, on n'imprime que le contour, alors que les couleurs sont posées au pochoir.

Nous ne savons que peu de choses des planches les plus anciennes : les premières planches anglaises semblent avoir été gigantesques⁴³³. Les planches de la fin du XVIII^e siècle conservées par la Ville de Rixheim et par le Tapetenmuseum de Kassel sont de bois fruitier, épaisses et monoxyles. Elles ont généralement des dimensions standard, à peu près carrées, d'environ 50 cm de côté, soit grosso modo la largeur du motif reportée dans la hauteur : cela correspond en particulier très bien aux compartiments des panneaux en arabesques dont on lit, si on les observe avec attention, qu'ils correspondent à un jeu de planches⁴³⁴. Dans le cas de bordure, en revanche, on ne grave pas plusieurs fois le même motif, mais on l'imprime à plusieurs reprises dans la largeur du rouleau, ce qui donne des planches de moindre taille. Le bois le plus souvent utilisé est le poirier, parfois le cerisier, le buis, beaucoup plus coûteux, étant réservé pour les finesses. Ce que confirment les inventaires : à Mulhouse, du bois de poirier, à Paris, chez Arthur & Grenard, seul le buis est indiqué en tant qu'essence, « 12 planches de buis (soit) 36 livres », même s'il y a d'autres bois en stock, mais sans précision.

La gravure ne diffère pas des techniques décrites par Papillon dans son *Traité* de 1766: les parties imprimantes sont dégagées à la gouge et apparaissent en relief (ill° 12.10). Ceci nécessite tout un matériel dont nous avons le détail chez Arthur & Grenard en 1789 :

Atelier des graveurs 1 Vieille Commode 1 grande table de 6 pieds de haut (?) sur 3 pieds 1/2 1 dite de 3 pieds sur 2 pieds 1 Balet de crin 1 grand corps d'armoire garni de tous ces tiroirs et tablettes 1 Poêle de fayence et ses tuyaux 1 Chevalet et son chasis 1 table a tiroirs de Noyer 3 Chaises 1 Petit Treteaux 2 grandes tables 2 cadres de Chassis 2 plomb de dessinateur 2 petits bancs 2 Ballets 10 banquettes 1 Socle couvert d'une table de cuivre et ses tuyaux 4 grandes tables de graveurs 2 autres petites tables idem 1 meule montée sur son pied 1 petite etable garni de son valet 1 scie tournante 1 Idem ordinaire 1 gros Ciseau pour couper le fil de fer 10 chandeliers de graveurs 6 Regles 1 grand compas a barre 1 Idem monté en cuivre 66 maillets de plomb.

Le matériel se retrouve dans tout atelier de gravure : seule intrigue la table de 6 pieds de haut, peut-être une erreur pour « de long ». Remarquons cependant l'absence des gouges et des ciseaux : ces outils sont traditionnellement personnels et ne sont donc pas inventoriés avec le matériel de l'entreprise. Manquent aussi les picots utilisés soit comme repères, soit pour réaliser des fonds picotés : Hartmann Risler se renseigne à leur propos

⁴³³ Jean Zuber fils, dans son *Rapport sur l'industrie du papier de tentures suite à l'exposition de Londres de 1851*, écrit que Crace possédait des planches anciennes : « ces planches sont fort légères, avec une simple doublure de sapin, et ce qui les distingue surtout, ce sont leurs grandes dimensions ; j'en ai vu qui ont plus de deux mètres de long, et je suis encore à me demander comment elles pouvaient servir à l'impression, telle qu'on la pratique aujourd'hui ». Sans doute s'agissait-il de planches pour imprimer (mais comment ?) les grands damas floqués des années 1730.

⁴³⁴ Jacqué 1991, planche II (entre les pages 64 et 65).

auprès de sa maison à Paris :

Demandez le prix des pointes de Paris des diverses qualités que nous utilisons pour nos planches chés les fabricants, nous pourrions vous en demander une certaine quantité si le prix est moindre qu'à Mulhouse chés nos épingliers.

Mais avant la gravure proprement dite (et sans doute dans le même atelier) doit être exécutée une opération très complexe, la *mise sur bois*. Pour imprimer, il faut autant de planches qu'il y a de couleurs, mais ces planches ne peuvent avoir de trop grandes dimensions pour rester maniables, ce qui peut donner un nombre important de planches, de l'ordre de quatre-vingts pour un panneau en arabesques (ill° 3.1)⁴³⁵ Il s'agit donc de transposer le motif créé par le dessinateur sur le bois en tenant compte de ces différents critères : c'est le travail du metteur sur bois, « un *homme à talent particulier* »⁴³⁶.

Celui-ci pose le motif peint sur papier, fourni par le dessinateur, sur la planche en intercalant un papier enduit de suie entre les deux. Avec une pointe, il va soigneusement entourer tous les éléments du motif de même couleur ; ce faisant, il appuie sur le papier enduit dessous et reporte en noir ce qu'il a encadré sur le bois. Comme pour un même motif, il n'y a pas toujours une seule planche par couleur étant donnée la dimension dudit motif, il faut que les différentes planches se raboutent entre elles sans écart ; pour un grand panneau en arabesques de Réveillon (ill° 3.1), il y a au moins une vingtaine de couleurs par compartiments et donc, pour quatre compartiments, quatre-vingts planches, sinon davantage⁴³⁷.

Quel que soit le motif, le repérage est essentiel et c'est sa perfection qui permet de repérer le metteur sur bois adroit; pour les « rentrures » (les apports de détails colorés), un bon metteur sur bois place ses repères de telle façon que lorsque l'on pose la seconde planche, elle cache la trace des premiers repères, si bien qu'à la fin, « on voit tout au plus la trace des repères qui commencent, et ceux qui terminent la pièce »⁴³⁸. Ce travail de préparation s'avère donc essentiel et il n'est pas évident de trouver des spécialistes dans ce domaine, même à Mulhouse où l'indiennage fait appel au même type de spécialistes : Nicolas Dollfus charge Malaine d'en trouver un à Paris et lui fournit, le 30 juillet 1790, 200 livres pour son voyage⁴³⁹.

Le temps nécessaire dépend du nombre de graveurs disponibles; un exemple, chez Nicolas Dollfus, le 14 janvier 1793, nous en donne une idée, encore que nous ignorions le

⁴³⁵ Le *Journal du Lycée des arts* parle de « tel dessin qui comporte jusqu'à trois cent vingt et trois cent trente planches » : il s'agit sans doute d'une série de quatre panneaux, à moins que ce soit un tout premier panoramique : mais l'imprécision de la description ne permet pas une meilleure identification.

⁴³⁶ *Journal du Lycée des arts*, p. 11. Mais le rapporteur reste imprécis sur le procédé.

⁴³⁷ Ce travail suppose un artisan bien formé et donc bien payé : le 8 avril 1793, N. Dollfus & cie propose à Georges Weber à Paris un appointement de 1200 livres contre 1000 aux meilleurs « maîtres sur bois » qu'il emploie alors. (MPP Z 95)

⁴³⁸ Le Normand, p. 203.

⁴³⁹ MPP Z 94.

nombre de graveurs qui y travaillent : pour réaliser un motif de pékin⁴⁴⁰, il faut **120 planches qui demanderont plus de 6 semaines pour les mettre sur bois & autant pour la gravure.**

Si à Mulhouse, nous ne savons pas combien de graveurs travaillent, chez Jacquemart & Bénard, en 1795, ils sont 10 pour 94 imprimeurs⁴⁴¹ ; ce chiffre semble faible, mais il est possible que Jacquemart & Bénard fassent appel à des ateliers de gravure extérieurs. Chez Réveillon, en 1789, ils sont l'égal des dessinateurs et « sont plutôt mes collaborateurs que mes gagistes » déclare leur patron⁴⁴² qui les paye de 50 à 100 sous par jour, ce qui en fait les ouvriers les mieux payés de l'entreprise.

1.3.6. L'impression à la planche

Une fois gravées les planches, l'on peut passer à l'impression (ill° 12) : le procédé décrit par Dossie, la simple pression de la planche sur le papier, a été remplacé à une date inconnue par l'usage d'un maillet de plomb que nous retrouvons dans tous les inventaires. Sans doute a-t-il été utilisé à partir du moment où a commencé la production de masse⁴⁴³. On le retrouve par exemple chez Arthur en 1789 où, dans l' « atelier des imprimeurs » (ill° 12.1), le geste apparaît clairement : le maillet est tenu par son manche, la masse de plomb en haut ; la pression se fait à l'aide du manche, la masse l'accentuant.

L'opération se déroule devant une table solide, renforcée par des entretoises : le dessin de Moëtte nous montre des tables très stables dont le plateau apparaît très épais, ce que l'on retrouve dans les tables conservées jusqu'à l'heure actuelle, chez Zuber & C^{ie}. Ces tables sont installées perpendiculairement à une fenêtre, de façon à profiter au maximum du jour. A droite de ces tables, un « châssis à tirer » ou « baquet et drap⁴⁴⁴ », c'est-à-dire un bac de format carré, rempli d'eau sur laquelle est tendu un cuir recouvert d'un drap épais ; c'est ce drap qui reçoit la couleur : le fait qu'il repose sur de l'eau permet d'encre parfaitement la planche, même si la planche d'impression est légèrement voilée ou usée.

Les opérations se déroulent dans l'ordre suivant. Les planches sont d'abord triées couleur par couleur, ce que leur numérotation facilite, en fonction de la « marche des couleurs » ; comme la détrempe utilisée est épaisse, cet ordre n'a pas grande importance, on peut par exemple imprimer des couleurs claires comme le blanc sur des couleurs foncées. Pour les motifs importants, la première planche donne le « géométral », c'est-à-dire les points de repère de la construction du motif, pour les motifs plus simples,

⁴⁴⁰ Un motif de chinoiserie généralement peint sur soie.

⁴⁴¹ A.N. F¹² 2285.

⁴⁴² Réveillon 1789.

⁴⁴³ Cette technique est empruntée à l'indiennage.

⁴⁴⁴ Inventaire Arthur 1789.

la planche est dotée sur le côté d'une série de picots de repérage, en fonction de la marche des couleurs. Avant usage, la planche est humidifiée pour faire disparaître les fissures du bois, et si nécessaire, on les rebouche à la cire d'abeille.

Le « tireur », un gamin, souvent le fils de l'imprimeur, grimpe sur un tabouret pour « tirer » la couleur sur le drap avec une brosse⁴⁴⁵. L'imprimeur, de la main droite, encre sa planche soigneusement, puis il la dépose en fonction des repères, donne un coup de masse, l'encre une seconde fois, donne un coup de masse et ainsi de suite jusqu'à la fin du rouleau (ou du panneau). Puis le tireur s'empare à l'aide d'un ferlet (une baguette), glissé sous le papier, du rouleau imprimé et en utilisant une longue règle en forme de T le pose sur un étendoir en formant des plis jusqu'à séchage complet : par temps humide, le séchage difficile ralentit le travail.

L'opération reprend avec une seconde couleur, séchage compris, une troisième, autant de couleurs qu'il est nécessaire pour obtenir le motif complet. D'après Ure⁴⁴⁶, en Angleterre en 1839, un imprimeur imprimerait chaque jour une centaine de rouleaux de 12 yards (10,97 m) en une seule couleur ; la situation ne devait pas être très différente au XVIII^e siècle.

L'emploi du maillet avec une couleur épaisse ne peut donner une impression d'une totale précision : le papier ne « boit » pas la couleur et donc la planche doit légèrement « glisser » sur elle, épaissie à la colle de peau. Ce qui explique le caractère « vivant » des impressions du XVIII^e siècle, qui privilégient une matière épaisse, jouant avec la lumière par sa surface irrégulière, mais jamais grumeleuse. Pourtant, d'un atelier à l'autre, la qualité diffère : chez Réveillon puis ses successeurs, l'impression se révèle plutôt fine et précise, elle s'affirme plus molle et donc plus floue chez d'autres, à Lyon en particulier, ce qui n'est d'ailleurs pas sans séduction.

Cela pose la question de la presse, mode d'impression normal du XIX^e siècle, qui permet une impression plus nette : quand est-elle apparue ? Les inventaires, comme chez Anisson-Duperron, parlent uniquement de « grandes tables à impression avec leur chassis à tirer la couleur » : chez Arthur & Grenard apparaissent cependant, pour 36 « tables garnies de leur Drap & Baquets », « 3 (tables) a presses » et dans un autre atelier « 2 tables a presse garnies de leurs draps et baquets » ; mais la coupe de l'entreprise montre que les papiers peints en arabesques sont bien imprimés au maillet ; en revanche, les tables à presse se retrouvent utilisées seulement pour imprimer le mordant dans l'« atelier des papiers tontisses » (ill° 13.1) ou, d'après l'inventaire, dans l'atelier où on pose l'or à l'aide d'un mordant (le même que pour la tontisse). D'autres indices confirment les faits : le 6 août 1788, Réveillon reçoit dans ses ateliers les ambassadeurs de Tippoo-Sahib. Un témoin, Jean-Baptiste Gentil rapporte :

Le sieur Réveillon leur présenta, avec un maillet, une planche gravée, et en les plaçant vis à vis de la table d'impression à côté de laquelle était le châssis rempli de couleur, il invita Leurs Excellences (les ambassadeurs de Tippoo-Sahib) à manipuler elles-mêmes, ce qu'elles firent avec autant de grâce que d'adresse.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Chez Arthur & Grenard sont stockés dans le Cabinet de M. Grenard « 50 petits bancs pour les tireurs ».

⁴⁴⁶ Ure 1839, volivres III, p. 337-339.

Les ambassadeurs impriment une gravure avec leur nom, la date en souvenir de l'événement et ils le font sans presse. Le papier à lettres d'E. Clough à Boston, vers 1798, représente aussi un imprimeur maniant le maillet⁴⁴⁸. En 1803 encore, dans le cadre du procès qui oppose Bance l'aîné à Simon à propos d'une affaire de contrefaçon, le rapport d'expert précise que le dessus-de-porte en papier peint a été imprimé chez Dufour « sans le secours d'aucune presse⁴⁴⁹ ».

Chez Jacquemart & Bénard en 1795, les imprimeurs sont le premier contingent d'ouvriers, auxquels s'ajoutent « 70 enfants de 8 à 14 ans employés près des imprimeurs à divers travaux⁴⁵⁰ ». Six ans auparavant, Réveillon les paye de 30 à 50 sous, soit moitié moins que les dessinateurs et les graveurs.

Une fois imprimés, les rouleaux sont roulés sur des tables adéquates avant d'être stockés ; c'est sans doute à ce moment là qu'on y inscrit un numéro de référence à la plume au verso⁴⁵¹. Les différents inventaires, s'ils nous décrivent les « corps de cases » pour le stockage, nous laissent entendre que ce dernier se fait un peu partout, dans les ateliers et, sans doute, dans tous les espaces disponibles, sans ordre apparemment rationnel. De même, la façon dont les numéros des rouleaux se suivent dans les inventaires, ne permet pas de comprendre l'organisation du rangement. Il en est de même pour les planches d'impression, inventoriées par numéro et non en bloc chez Anisson-Duperron⁴⁵² : les numéros ne se suivent d'aucune manière.

Après usage et avant stockage, ces planches ont été soigneusement lavées : Arthur & Grenard disposent, par exemple, d'un stock de « 132 brosses à laver les planches ». La lithographie de Godefroy Engelmann de 1823 représentant la cour de la « Fabrique de Papiers peints de MM. Zuber & Cie » nous montre deux enfants brossant des planches dans une cuve en pierre à proximité d'un puits (ill° 9.1) : chez Arthur & Grenard, la même opération se déroulait dans la cour dans « 2 grands réservoirs à laver les planches doublées de plomb ».

1.3.7. Un cas particulier : l'impression de papiers veloutés

C'est par le biais des papiers veloutés que le papier peint a démarré en France lorsque Réveillon commence par les poser avant de les fabriquer à son tour si l'on en croit la légende qu'il a bâtie⁴⁵³. Lorsqu'en 1770 est commencé le premier album de Billot⁴⁵⁴

⁴⁴⁷ Gentil, 1822, p. 326.

⁴⁴⁸ Lynn., 1980, p. 44.

⁴⁴⁹ Falconnet 1806, T. 1, p. 421-507.

⁴⁵⁰ A.N. F¹² 2285.

⁴⁵¹ Ce qui expliquerait peut-être que le roulage soit fait par des hommes ?

⁴⁵² Mais hélas, elles sont prisées par n° de motif, sans que l'on ne sache combien de planches nécessite le motif ;

rassemblant chronologiquement la production de Réveillon puis de ses successeurs, il débute par une série de tontisses ; l'une d'entre elles, retrouvée récemment avec le cachet de la Manufacture Jacquemart & Bénard et achetée vers 1800⁴⁵⁵ porte le n° 4 de la manufacture (ill° 2.2); Réveillon y copie au détail près une des plus célèbres tontisses anglaises des années 1730, connue pour avoir décoré la Queen's drawing room à Hampton Court (ill. 2.1)⁴⁵⁶. Nous avons de bonnes raisons de croire que Réveillon l'a créée bien avant 1770, à partir du moment où il ne pouvait plus importer des tontisses anglaises par suite de la Guerre de Sept ans, en 1756. Il copie alors le motif anglais et, sans doute aussi, la technique anglaise (il n'y a qu'une seule couleur) que nous décrit précisément Dossie⁴⁵⁷ : d'après lui, l'on imprime un vernis sur un papier déjà foncé à la planche ou au pochoir, l'on recouvre toute la surface avec de la tontisse que l'on écrase avec une planche ; le papier est ensuite suspendu sur un cadre jusqu'au séchage, puis il est brossé avec une brosse de poils de chameau.

Mais Réveillon a appris rapidement le métier et les papiers veloutés qu'il crée dans les années 1770-1780 sont parmi les plus extraordinaires jamais réalisés sur le plan technique : c'est le cas par exemple d'un motif imprimé pour la première fois en 1775 et qui imite au détail près une soierie lyonnaise (ill° 2.4)⁴⁵⁸ : ce motif fait appel à sept couleurs différentes et Réveillon combine les couches de tontisse avec l'impression en couleurs, preuve d'une rare maîtrise dont on n'a pas l'équivalent anglais. Cela dit, il existe une longue tradition de l'usage de la « tontisse » en France, en particulier sous ses formes multicolores : parmi bien d'autres, Claude Audran la pratique sur toile avant 1715, de façon à imiter les tapisseries de laine⁴⁵⁹, avec une technique sans rapport avec l'impression. En revanche, quand s'impose avec force l'imitation des papiers d'Angleterre à partir des années 1750⁴⁶⁰, ce sont des graveurs qui se lancent dans cette fabrication : le graveur Didier Aubert, qui avait repris l'affaire de Papillon, en produit avec succès, d'autres suivent. C'est dire que la technique est bien connue et, quittant les ateliers de gravure, elle va s'intégrer aux ateliers naissants de papier peint.

⁴⁵³ Voir sa *Relation historique* de 1789, p. 5.

⁴⁵⁴ Nous ne savons pratiquement rien à leur sujet : voir Bruignac 1989. Il est clair que nombre de dates sont approximatives : des documents antérieurs ont été catalogués après coup.

⁴⁵⁵ Jacqué 2001, p. 3. MPP inv. 999PP7, don Subes. Le catalogue de la vente Coutau-Bégarie, Drouot 18 juin 2001, en donne un exemplaire sous le n° 340 dont le motif est en tous points semblables à celui d'une soierie n° 339.

⁴⁵⁶ Oman-Hamilton 1982, n° 60-62)

⁴⁵⁷ Dossie, 1758, p. 422-426.

⁴⁵⁸ MPP, inv. 981PP3.

⁴⁵⁹ Clouzot-Follot, 1935, p. 22-36.

⁴⁶⁰ Madame de Pompadour, par exemple, en achète au marchand-mercier Lazare Duvaux en 1754 pour son appartement versaillais (Havard 1887, tome 4, colivres 60).

L'inventaire de l'« atelier du velouté » d'Arthur & Grenard donne une idée précise du matériel nécessaire :

1 Poêle de fonte 3 Tables A presse garnie de leurs draps 3 Baquets 1 table de Pierre⁴⁶¹ 2 Drapoirs 8 pieds de baquets 8 boîtes a baquet 2 blutoir à laine 3 Moulins à laine 21 Tonneaux à laine 2 grandes mannes à laine 2 grands Tamis 2 Moutures de Moulin 1 Ballet

ce qui nous permet de suivre le processus de fabrication.

Le velouté (ill° 13) est fabriqué avec de la tontisse de laine, obtenue en tondant les draps. On préfère celle des draps blancs, plus facile à teindre ; après teinture et séchage, on la stocke en tonneau. On la porte ensuite au moulin où à l'aide d'un système de lames, on obtient une mouture de la finesse souhaitée. Le blutoir permet par après de la tamiser⁴⁶². A l'aide de la table à presse dotée de son châssis, l'on y imprime à la planche un mordant en fonction du motif souhaité ; en 1822, ce mordant est formé d' « huile de lin rendue siccatrice par la litharge, et broyée ensuite au blanc de céruse », tous produits qui apparaissent déjà dans les inventaires du XVIII^e siècle⁴⁶³. La presse est sans doute nécessaire pour obtenir une parfaite adhésion du mordant : son très long levier (au moins 3 mètres !), tel qu'il est représenté chez Arthur & Grenard (ill° 13.1 gauche), doit développer une force extraordinaire ! Vient l'opération la plus spectaculaire qui nécessite l'utilisation du « drapoir », que Le Normand décrit comme

une grande caisse de sept à huit pieds de long, deux pieds de large dans le fond, et trois pieds dans le haut, sur quinze à dix-huit pouces de profondeur. Elle a un couvercle à charnière, qui se rabat dessus. Son fond est formé de peau de veau fortement tendue.

Ceci correspond à ce que nous voyons en 1789, à un détail près (ill° 13.1 droite) : il n'y a pas de couvercle chez Arthur⁴⁶⁴. Le tireur prend le rouleau imprimé de mordant et le couche dans le drapoir (chez Arthur, il y a un marchepied pour l'enfant), il le saupoudre de tontisse, ce qui ne va pas sans poussière, ainsi que Moëtte s'est plu à le représenter chez Arthur ; puis, avec deux baguettes longues, le fond de peau est frappé en cadence avec des baguettes longues : l'opération terminée, le rouleau est secoué avec une baguette pour faire détacher la tontisse qui n'est pas fixée avant séchage sur l'étendoir.

Si le motif exige plusieurs coloris de tontisses, l'opération est à recommencer avec une nouvelle planche et de la tontisse de couleur différente. Mais il est aussi possible d'imprimer en détrempe sur la tontisse : la technique rejoint alors celle de l'impression traditionnelle. Chez Réveillon, les plus beaux effets sont obtenus par le mélange des deux techniques (ill° 2.4).

⁴⁶¹ *Nous en ignorons l'utilité.*

⁴⁶² Il y a 500 livres de laine moulue évaluées à 750 livres stockées dans l'atelier de velouté d'Arthur.

⁴⁶³ Arthur stocke 20 terrines de mordant évaluées à 60 livres.

⁴⁶⁴ Il n'y en a toujours pas dans une illustration du *Scientific American* de novembre 1881, cf. Jacqué 1991, p. 28 : ce n'est pas une règle, pour le malheur des poumons des ouvriers !

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

Dans ces conditions, on peut imaginer ce qu'a coûté la réalisation de la vingtaine de rouleaux nécessaire au décor somptueux de la Palladio Room de Clandon Park vers 1783 avec quinze couleurs de tontisse différentes, sans repiquage⁴⁶⁵ !

Au contraire, il se fabrique aussi des papiers veloutés unis : Jacquemart & Bénard produisent

des papiers tontisses qui imitent le drap à un tel point que dans leur emploi sur les tables, sur les bureaux, ils peuvent remplacer les draps de la plus belle qualité constate le rédacteur du *Journal du Lycée des arts*⁴⁶⁶.

L'essentiel des tâches est ici exécuté par des enfants : le seul adulte de l'atelier est un imprimeur ; la liste de personnel de Jacquemart & Bénard en 1795 assimile les « citoyens employés au moulage des laines à la composition des papiers veloutés » aux métiers les plus bas placés dans la hiérarchie de l'entreprise : lissage, collage, rognage...

1.3.8. La dorure

Courante au XIX^e siècle, la dorure reste exceptionnelle au XVIII^e siècle : on peut citer par exemple le n° 600 de Réveillon daté de 1788⁴⁶⁷ : les personnages et le vase ont des rehauts d'or, en l'occurrence de la feuille d'or, fixée avec une assiette adéquate.

Conclusion

Les techniques de production du papier peint ont atteint dès la fin du XVIII^e siècle un très haut niveau de qualité : on peut presque s'en étonner dans la mesure où, d'une part, il s'agit de techniques récentes, d'autre part, la formation ne semble pas avoir fait l'objet d'une attention particulière. Pourtant, à tous les niveaux, les procédés utilisés permettent une transcription parfaite du motif créé par les dessinateurs qui, il est vrai, tiennent compte des impératifs techniques. Mais, justement, ce sont peut-être ces limites imposées par la technique qui sont à l'origine de la qualité : les couleurs disponibles sont encore peu nombreuses, ce qui pousse à mettre au point des gammes adaptées à ces contraintes ; l'absence de presse pour imprimer les papiers normaux donne un rendu certes légèrement imprécis mais pourtant ô combien vivant, d'une vie que l'on ne retrouvera plus par la suite et qui en fait un des charmes majeurs des papiers de cette époque, à nulle autre comparable, ce que Nancy M^CClelland remarquait déjà en 1924⁴⁶⁸. Cette relation intime et sensible (pour ne pas dire sensuelle) entre le papier et son imprimeur, reste la meilleure des explications. Ce n'est donc pas étonnant dans ces conditions que le papier peint français se vende non seulement en France mais aussi à

⁴⁶⁵ Jacqué 1995, p. 86.

⁴⁶⁶ *Journal du Lycée des arts*, p. 15.

⁴⁶⁷ Souvent reproduit : Hoskins 1994, p. 82.

⁴⁶⁸ McClelland 1924, introduction.

l'étranger, en fait dans tout le monde occidental

1.4. A la conquête du marché

L'essor de la production du papier peint entraîne la naissance et l'essor d'un réseau commercial adapté à ce nouveau produit. Pour étudier son organisation, nous avons la chance de disposer du fonds d'archives de la manufacture de Mulhouse depuis son origine en 1790, ce qui permet de comprendre la mise en place des structures de commercialisation et d'en étudier le fonctionnement.

Quand la manufacture ouvre ses portes, les copies de lettres⁴⁶⁹ laissent entendre que la manufacture dispose déjà d'un embryon de réseau en Allemagne et aux Pays-Bas : des dépôts ont été installés à Hambourg, Amsterdam, Francfort et des tentatives sont en voie pour en installer un à Leipzig. Comme nous le verrons, ce réseau ne tient évidemment pas du hasard. C'est ce marché nordique que la manufacture, dans un premier temps, va essayer de développer avant de l'élargir à la Suisse, à l'Italie et même à l'Espagne. En revanche, elle hésite à entrer sur le marché français, à l'exception de l'Alsace. Les manufactures parisiennes et lyonnaises y tiennent le haut du pavé et, qui plus est, Mulhouse revend en partie leurs produits – et peut donc difficilement le faire sur leur propre marché ; par ailleurs, en ces années révolutionnaires, les variations du cours de l'assignat rendent ce marché aussi incertain que peu attractif pour une ville encore indépendante où l'on privilégie le numéraire. Elle ne s'y décide que tardivement et partiellement.

Dans un premier temps, nous verrons comment la manufacture place ses produits avant d'étudier ensuite de façon plus précise ses marchés pour la période 1795-1802.

1.4.1. La politique d'entrepôts

Au cours de la période 1790-1802, l'essentiel de la vente se fait sur commission, des « voyageurs » proposant aux clients de choisir dans des collections ce qu'ils sont susceptibles de vendre. Mais la manufacture a aussi, dès ses débuts, pratiqué le dépôt. En revanche, les ventes directes sur place semblent l'exception, la manufacture n'investissant que tardivement dans un magasin parisien. Lorsque la manufacture ouvre ses portes, en 1790, des contacts dans les pays du Nord ont permis d'ouvrir d'emblée des entrepôts à Amsterdam (Van Endt), à Francfort (Ramadier) et à Bâle (Braun) ; en revanche, elle ne réussit pas à Leipzig avec Naubert.

En 1795, ces entrepôts ont perdu de leur importance : la guerre dans les Pays-Bas a tari ce marché et l'entrepôt d'Amsterdam est clos en mars 1794⁴⁷⁰. De 1794 à 1802, d'après le Grand livre, les entrepôts, sans être négligeables, ont perdu sinon leur

⁴⁶⁹ On a utilisé ici les livres de copies de lettres MPP Z 94-99, Z 107-108, Z 110, Z 114.

⁴⁷⁰ Lettre à Aubin, 19 mars 1794, MPP Z 96.

importance, du moins leur diversité. Y sont déposées pour 290 714 livres de marchandises, alors qu'au même moment, les ventes par commission représentent 941 046 livres. Mais sur ce chiffre, les trois dépôts de Hambourg se montent à 260 223 livres (89,5 %), dont 225 646 pour Syllinck & Moll (86,7 %). Les autres dépôts allemands sont insignifiants : 63 48 livres, 2,2 %. Suivent par leur taille les dépôts italiens, quatre dépôts à Livourne, Naples, Rome et Venise pour 14 342 livres (4,9 %). Le dépôt de Bâle se monte à 9 371 livres (3,2 %). Les dépôts français (1,3 %) et espagnols (1 %) sont là quasi pour mémoire. Finalement, les deux dépôts de Hambourg sont fermés en octobre 1801⁴⁷¹. En fait, il s'agissait des seuls dépôts notables, et de très loin ; nous aurons par ailleurs l'occasion de voir l'importance de cette ville en matière de vente à commissions.

Nous ignorons les conditions précises de ces dépôts. Un échange de lettres de mai 1792 avec le voyageur Aubin envisage avec Syllinck & Moll de Hambourg un compte à demi en leur abandonnant une zone de chalandise de 30 lieues autour de la ville⁴⁷².

Enfin, à partir du printemps 1798, s'ouvre un dépôt à Paris, rapidement complété par une boutique.

1.4.2. La vente directe

La manufacture n'a pas de politique de vente locale : le peu d'importance de la ville fait que les ventes directes sur Mulhouse se révèlent infimes (1984 livres). En revanche, tous les alliés de la famille apparaissent dans le Grand livre pour quelques rouleaux. S'ajoutent à cela quelques chantiers où la manufacture non seulement fournit les papiers mais les pose : le plus important est celui de la maison de Frédéric Schmidt à Francfort, analysé *infra*. Mais il semble que cette pratique tende à disparaître après le départ de Nicolas Dollfus de l'entreprise. L'ouverture de la boutique à Paris, au cours de l'été 1800, en association avec Moutrille autorise pourtant des espoirs que l'associé va décevoir⁴⁷³.

1.4.3. Voyageurs et voyages

Au début, la manufacture emploie deux voyageurs, indépendamment des associés qui règlent à l'occasion les problèmes avec d'importants clients⁴⁷⁴ : Aubin « un joli jeune homme de Francfort⁴⁷⁵ » qui partage son activité avec la manufacture d'indiennes Dollfus père & fils et Jean Zuber, embauché le 18 juillet 1791 pour 1200 livres par an. Aubin

⁴⁷¹ Zuber 1895, p. 54.

⁴⁷² MPP Z 95, 2 mai 1792.

⁴⁷³ Zuber 1895, p. 45.

⁴⁷⁴ Nicolas Dollfus règle ainsi lui-même les différents concernant le décor de la maison de Frédéric Schmidt à Francfort, MPP Z 95-96.

⁴⁷⁵ Zuber 1895, p. 18.

parcourt les pays du Nord, tandis que Jean Zuber, formé à la langue italienne, va à travers la Suisse gagner l'Italie puis même, au cours d'un second voyage, l'Espagne. Si Aubin travaille pour deux entreprises, Zuber ne s'occupe que de papiers peints : la manufacture, en dépit de demandes réitérées, lui interdit à plusieurs reprises de vendre des indiennes au moment où son voyage en Italie se révèle peu lucratif :

Nous ne voulons pas vous envoyer des Echantillons d'Indiennes employes tout votre tems à nos affaires & nous serons satisfaits⁴⁷⁶,

Pourtant, Zuber raconte dans ses souvenirs comment il put rembourser les dettes de son père :

J'avais eu l'occasion, lors de mon dernier voyage en Italie de faire quelques affaires pour mon compte en indiennes et en articles de St Gall⁴⁷⁷. ***J'avais consacré à ces achats une somme de 2000 francs économisés sur mon traitement ; au bout de deux ans, ce commerce et mes appointements augmentés me mirent à la tête de 4000 francs***⁴⁷⁸.

Dans les premières années de la manufacture, les voyageurs disposent dans leur trajet d'une certaine marge de manœuvre dans la mesure où l'on aborde des pays où le papier peint est peu connu, sinon inconnu : Jean Zuber, qui ne devait s'intéresser qu'au Nord de l'Italie, se rend finalement jusqu'à Naples où il installe deux dépôts tandis qu'Aubin, de la foire de Leipzig, gagne Varsovie où il fait quelques affaires⁴⁷⁹. Il n'empêche qu'au départ, ils semblent disposer d'un ordre de route relativement précis, défini grâce à tout un réseau de relations :

- économiques : l'indiennage mulhousien, mais aussi les transitaires et les banquiers avec qui il travaille ; c'est en particulier sensible dans les pays du Nord, dans le cas des banquiers et commissionnaires Schmidt à Francfort et Engelbach à Hambourg,
- linguistiques et nationales : en Espagne, Zuber s'appuie sur les Allemands, comme par exemple, à Carthagène, sur un « vitrier allemand »⁴⁸⁰,
- familiales : le réseau du patriciat mulhousien - qui se confond pour l'essentiel avec celui de l'indiennage – joue un rôle majeur en Suisse et en Allemagne,
- sans doute religieux : il y a à l'évidence une entr'aide protestante, sinon calviniste, même si elle n'apparaît pas toujours clairement ; c'est sans doute le cas du consul danois Ulrich à Livourne avec qui Jean Zuber lie une relation amicale⁴⁸¹.

Ces différents réseaux se recoupent évidemment souvent entre eux.

⁴⁷⁶ MPP Z 95, 2 décembre 1791. Le système fonctionne par le biais de tout un jeu de recommandations : avant tout départ, on en demande à tout le monde pour ses « amis » et un client en amène un autre.

⁴⁷⁷ Des *broderies blanches*. Heiswerck, transitaire de Bâle, Frédéric Schmidt, banquier-négociant de Francfort, sont

⁴⁷⁸ Zuber 1895, p. 35. Ses appointements se montent à 1200 livres et sont appelés à s'élever à 1800 livres (*ibid.* p. 17)

⁴⁷⁹ MPP, Z 95, avril 1792.

⁴⁸⁰ Zuber 1895, p. 30.

⁴⁸¹ Zuber 1895, p. 22.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

régulièrement sollicités, quelle que soit la région envisagée. Quand le réseau commence à s'installer, en 1792, on envoie un courrier aux anciens clients pour les prévenir du passage du voyageur. Plus tard, le rodage du système permet d'aller plus loin : on fournit au voyageur une liste précise de clients, avec toutes les remarques nécessaires, comme par exemple

Milan : Doria est le seul auquel nous ayons vendu depuis 3 ans env(iron). Il subsiste une difficulté avec lui de laquelle vous aurés pris connaissance et que vous tacherés d'arranger Vous vous consulterés à Milan avant de faire une dépense inutile nous n'avons jamais été à Crémone ni à Crema (sic) – 2 villes qui sont sur v/ passage à (illisible) Parme⁴⁸².

Y est joint un extrait des comptes et de la correspondance avec les clients envisagés.

Il arrive que le trajet soit même soigneusement daté et balisé, comme ici en 1801 :

Bâle	départ 28 (vendémiaire)	
Soleure	30	
Neufchatel	2 (brumaire)	
Berne	4	
Frybourg	5	
Vevay	7	
Lausanne	9	
Geneve	12	Dorien l'hoste & c
Chamberi	14	
Grenoble	16	
Besancon		
Turin	24	Saricière & Dutoit
Milan	2 (frimaire)	Claude labour
Parme	10	
Mantoue	12	
Ferrare	14	
Venise	15	J. Heinzelman
Trieste	24	
Munchen	30	Lorcy & Krempelhuber⁴⁸³

(les noms de firmes indiqués sont ceux des clients où l'on fera parvenir les courriers).

De plus, le voyageur doit se doter des indispensables papiers administratifs, surtout pendant cette période troublée : en décembre 1795, Zuber est refoulé à Aoste, après le difficile passage du Grand Saint Bernard en hiver, parce que son passeport n'a pas été visé par le consul sarde à Berne ; finalement, grâce à des relations à Turin et à un maître de poste complaisant (à quel prix ?), il réussit à obtenir le précieux document et à traverser les Alpes⁴⁸⁴.

⁴⁸² MPP, Z 110, Voyage de M. Dollfus, départ du 28 vendem 9.

⁴⁸³ Idem.

Nanti de tous ces documents, chargé d'échantillons, le voyageur quitte Mulhouse : le plus souvent, il utilise la diligence ou partage la poste avec un collègue. Jean Zuber raconte que lors de son premier voyage en Italie, il se joint à un dénommé Maulay, qui semble voyager pour l'industrie de S^t Gall et qui dispose d'une expérience italienne utile ; il gagne avec lui Naples et là, il fait connaissance d'un « vieux commis voyageur français, Delàrosière » avec qui il rejoint Venise via Rome et Ancône. Il apprend auprès de lui « la manière de voyager économiquement », une recommandation qui revient sans cesse dans le courrier des manufacturiers. En octobre 1795, la manufacture recherche à Francfort un voyageur avec qui partager les frais de transport, en précisant qu'elle dispose d' « une bonne voiture commode ⁴⁸⁵ ». En juillet 1794, Jean Zuber, chargé d'une mission urgente à la foire de Beaucaire (exceptionnellement pas pour des papiers peints), entre en relation avec un courrier du Comité de Salut public, ce qui lui vaut de voyager avec lui en dix heures seulement de Chalon-sur-Saône à Lyon où il arrive rompu ⁴⁸⁶ ...

Nous n'avons que très peu de traces sur les conditions matérielles des séjours, en dehors de l'économie recommandée : les voyageurs utilisent sans doute les auberges, comme Zuber à Milan, l'Albergo Imperiale, à Venise l'Hôtel de France, ou son « osteria » de Naples ⁴⁸⁷, mais les correspondants locaux dont peu à peu le réseau se met en place, les relations familiales au sens large, les amitiés qui se créent (comme pour Zuber à Livourne avec le consul danois Ulrich) devaient sans doute offrir à l'occasion des solutions de rechange.

Le voyage peut prendre un tour riant. Pour Jean Zuber, la découverte de l'Italie (et du monde : il sortait pour la première fois de Mulhouse et de ses environs) n'est qu'un long émerveillement, avec ses passages obligés dignes du Grand Tour : la visite de Rome sous « la conduite de quelques peintres allemands », l'ascension périlleuse du Vésuve, le San Carlo à Naples et tous les charmes de Venise ⁴⁸⁸ ... Quelques années plus tard, en 1796, il emmène sa jeune épouse en voyage de noces alors que lui-même fait des affaires en Allemagne :

Comme je devais faire un voyage (d'affaires) en Allemagne, je décidai de le convertir en voyage de noce, à la condition de payer les deux tiers des dépenses... ⁴⁸⁹

Il est hélas des voyages plus pénibles : la Via Mala pour gagner l'Italie, les aventures dans l'Espagne hostile de 1794 où il est pris pour un jacobin ⁴⁹⁰ ... La maladie est à l'occasion au rendez-vous : Aubin est retenu de longues semaines en avril 1793 à

⁴⁸⁴ Zuber 1895, p. 36.

⁴⁸⁵ Z 97, 3 X 1795.

⁴⁸⁶ Zuber 1895, p. 34.

⁴⁸⁷ Zuber 1895, *passim*.

⁴⁸⁸ Zuber 1895, p. 21-25.

⁴⁸⁹ **Zuber 1895, p. 40.**

Amsterdam⁴⁹¹ : la manufacture écrit alors à un correspondant local pour faire en sorte qu'il ne manque de rien⁴⁹².

1.4.4. Les activités du voyageur

Quels que soient les à-côtés du voyage, le travail reste naturellement le but premier: le travail et non seulement la vente ; la correspondance nous permet de mieux cerner ces activités. Car le voyageur et la manufacture s'écrivent régulièrement, ou du moins essaient ; les reproches pleuvent de part et d'autre sur l'absence de courrier et souvent la raison n'en est autre que les difficultés de la poste. La guerre, à partir de 1792, ne facilite pas les choses. Les lettres sont numérotées, mais il en manque toujours l'une ou l'autre d'où la nécessité quasi permanente de doubler les courriers manquants ou simplement retardés :

Vous en avez la notte ainsi que des comptes courants de nos differents débiteurs & cy inclus vous trouverez la suite de notre correspondance italienne, selon laquelle nous vous prions de vous régler⁴⁹³

écrit à Milan la manufacture qui envoie à Jean Zuber le double des courriers précédents non reçus.

Le but principal du déplacement est bien sûr la vente. Mais ce n'est pas obligatoirement évident pour un produit bien souvent encore inconnu sur le marché. Au début de son premier voyage en Italie, J. Zuber se pose la question toute simple : à qui vendre des papiers peints ? Après plusieurs mois passés là-bas, il doit constater que c'est enfin à Venise qu'il voit « pour la première fois des chambres tapissées⁴⁹⁴ » ! Il semble exister des commerces spécialisés, ainsi Crivelli à Milan, appelé à devenir un important client de la manufacture ou, à Livourne, « deux magasins de papiers peints anglais » ; à Venise, ce sont les « *quincaglieri* qui tiennent aussi les papiers peints⁴⁹⁵ », mais, à l'évidence, « dans les petites villes, je cherchais vainement les magasins de papiers peints qui n'existaient pas⁴⁹⁶ ». Les livres, lorsqu'ils adossent une profession particulière à un patronyme, font référence généralement à des libraires et à des papetiers, plus rarement à des tapissiers, une fois à un orfèvre⁴⁹⁷ auxquels il faut ajouter les manufacturiers, Arnold à Kassel ou Dufour à Mâcon. Dans ces conditions, la tentation est

⁴⁹⁰ Zuber 1895, p. 27-32.

⁴⁹¹ MPP Z 95.

⁴⁹² MPP Z 95.

⁴⁹³ **MPP Z 95, 18 février 1793.**

⁴⁹⁴ Zuber 1895, p. 24.

⁴⁹⁵ Zuber 1895, p. 24

⁴⁹⁶ Zuber 1895, p. 21.

grande d'essayer de vendre directement à des particuliers : Zuber s'en ouvre à la manufacture et reçoit cette réponse :

Vous nous demandes si vous devez vous adresser à des particuliers. Vous ne devez pas ignorer que nous préferons infiniment de ne vendre qu'au marchand, puisqu'en vendant aux particuliers on est très souvent sujet à bien des inconvénients très désagréables, si cependant vous prevoyez que cela puisse vous (illisible) dans vos affaires nous n'hésitons pas de vous donner toute liberté à cet égard⁴⁹⁸

Et J. Zuber raconte :

A Modène et à Parme, je montrai mes échantillons à la Cour, à des ducs, à des marquis, à des comtes, etc., mais sans résultat. On louait « il bon gusto », mais on ne commandait rien⁴⁹⁹.

Par la suite, en Italie comme en Suisse, quelques ventes directes apparaissent : à la différence de la vente au commerçant, celles-ci supposent que le voyageur se fasse décorateur et propose sur place des ensembles élaborés, voire une esquisse de montage. Sinon, à partir de croquis, de retour à la manufacture, il élabore avec le décorateur de la maison une « esquisse » qui est jointe à l'envoi de papiers choisis en conséquence. Au besoin, pour de très grands chantiers, le décorateur de l'entreprise peut se déplacer pour faire des propositions comme chez Frédéric Schmidt à Francfort. Le risque, bien sûr, est de se mettre à dos les marchands à qui la manufacture fait alors directement concurrence. Par la suite, au début du XIX^e siècle, lorsque la manufacture disposera d'un dépôt à Paris, elle s'efforcera de « gagner la pratique des meilleurs architectes⁵⁰⁰ ». Notons enfin que la vente directe, dans la mesure où elle suppose de la part du voyageur une bonne formation à une époque où le papier peint fait souvent l'objet de poses élaborées, explique sans doute en partie pourquoi Jean Zuber, au départ simple vendeur, s'est révélé par la suite un remarquable chef d'entreprise, connaissant parfaitement le marché sous tous ses angles.

Lorsque les réseaux seront installés, tous les contacts seront loin d'aboutir : mais il importe de préserver l'avenir. Ainsi, pendant l'hiver 1797-98, lorsque Raflin parcourt la France, Hartmann Risler lui conseille :

Vous aurez sans doute pris bonne note de tous les marchands qui ne vous ont rien demandé & qui nous sont encore inconnus, ainsi que de leur réputat° & facultés respectives & v/ voudrés continuer ce registre dans tout le reste de v/ route.

Le voyageur a aussi une autre tâche : faire rentrer les créances, un client en retard refusant difficilement de payer lors d'un contact direct, alors que les courriers répétés ne donnent généralement rien. La correspondance abonde en listes de clients à relancer.

⁴⁹⁷ A Dijon, en l'an 9.

⁴⁹⁸ MPP Z 94, 15 12 1791.

⁴⁹⁹ Zuber 1895, p. 21.

⁵⁰⁰ MPP Z 107, 7 Germinal 7.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

C'est encore plus indispensable quand la guerre menace un pays particulier ; le 18 février 1793, la manufacture conseille à Jean Zuber à Turin de faire rentrer un maximum d'argent avant que la guerre ne rende impossible les affaires :

Vous en avez la notte ainsi que des comptes courants de nos différents débiteurs & cy inclus vous trouverez la suite de notre correspondance italienne, selon laquelle nous vous prions de vous régler⁵⁰¹.

Le voyageur doit aussi apaiser les rancœurs liées à une livraison erronée ou arrivée en mauvais état, ce qui est fréquent. Il s'agit alors de récupérer ce qui ne correspond pas à la commande et, dans la mesure du possible, de le revendre à des conditions pas trop mauvaises sur place, de façon à éviter de coûteux transports.

Les transactions aboutissent finalement à des commissions : nous ignorons le détail de la négociation avec l'acheteur, tout comme l'essentiel des conditions particulières qui lui sont faites. Le rêve de la manufacture est d'être payée au comptant et en numéraire. Mais du rêve à la réalité, la distance est longue. Tout d'abord, les problèmes de monnaie compliquent le commerce. Les changes ne sont pas simples, comme ici à Sienne, le: 30 mars 1792 :

Les prix de nos factures sont cottés en argent de Vienne dont 9^{1/5} font un L de France ce qui rend le zechino de Venise à peu près à f 4^{1/2}⁵⁰².

Le numéraire est moins rare que l'on pourrait l'imaginer : J. Zuber constate par exemple son abondance en Suisse pendant la période révolutionnaire par suite de l'émigration française⁵⁰³. Quoi qu'il en soit, les courriers insistent tous sur la nécessité d'être payé en numéraire, seule monnaie ayant cours à Mulhouse : « notre fabrique est située sur terre étrangère et nous sommes obligés de payer nos ouvriers et nos drogues en espèces » écrit par exemple la manufacture le 30 février 1791 à Arthur & Robert, alors même que le numéraire est particulièrement abondant à Mulhouse et que les matières premières viennent pour l'essentiel de France, comme, à cette date, les papiers peints. Car se pose le problème des assignats : il s'agit d'éviter d'être payé de la sorte et d'accepter des lettres de change sur des places françaises à la suite de la dépréciation de la monnaie fiduciaire ; en mai 1793, la manufacture refuse d'être payée par Nothnagel de Francfort, son meilleur client Outre-Rhin, moitié en numéraire, moitié en papier sur Paris, mais la négociation n'est pas simple parce que la manufacture craint de perdre un tel client, par ailleurs favorisé par le change pour ses achats auprès des manufactures parisiennes. En décembre 1792, déjà, de passage dans la vallée du Rhône pour gagner l'Italie, Jean Zuber hésite même à prendre des commissions à la suite de la rapide chute des cours pendant cette période⁵⁰⁴.

D'un autre côté, tout n'est pas aussi négatif, puisqu'en 1793-94, la manufacture

⁵⁰¹ MPP Z 95

⁵⁰² MPP Z 95

⁵⁰³ Zuber 1895, p. 26.

⁵⁰⁴ MPP Z 95.

spécule sur les différences de cours entre les places françaises et allemandes pour faire de solides bénéfices : toute l'astuce consiste à acheter les assignats dépréciés à Francfort et à Bâle pour payer en France ou, au moment de la Terreur, de profiter de la remontée du cours sur le marché intérieur (38% de sa valeur nominale Outre-Rhin contre 50% à Paris fin 93).

Se pose aussi le problème des délais de règlement : la manufacture a pour règle de vendre à 6 mois et d'accorder un escompte jusqu'à 6% au comptant ; en Italie, Jean Zuber se fait rappeler à l'ordre pour accorder des délais de 12 mois⁵⁰⁵ : on l'encourage à baisser les prix plutôt que d'accepter de telles conditions, d'autant plus que nombre de clients ne tiennent pas leurs engagements et paient en retard, d'où de coûteuses tournées destinées à récupérer les créances⁵⁰⁶.

Les commissions prises et la question du règlement précisée, un avis est envoyé à la manufacture qui met en fabrication le produit souhaité selon un planning qui tient compte des possibilités : on n'hésite pas à retarder la mise en fabrication de la commande d'un mauvais payeur ou à favoriser un nouveau client dont on attend beaucoup. Ces commandes réalisées sont ensuite soigneusement emballées (au besoin dans de la toile cirée achetée chez Nothnagel à Francfort), numérotées⁵⁰⁷ et expédiées par l'intermédiaire d'entreprises spécialisées installées pour les Mulhousiens à Bâle (Luc Preiswerck), à Belfort (Jean Baptiste Blétry) ; Strasbourg, Lyon et Francfort sont les points de transit les plus fréquents. Ceci ne va pas sans poser de fréquents problèmes avec la douane, en particulier autour de Mulhouse de 1792 à 1798.

Les copies de lettres abondent en courrier de récriminations sur la qualité des transports. La situation politique particulière de Mulhouse de 1792 à 1798 ne les facilite guère, pas plus que la guerre à travers toute l'Europe occidentale. Il est cependant rare qu'un colis se perde, en revanche, il s'agit le plus souvent de plaintes sur l'emballage : tel ou tel envoi est arrivé déchiré et se révèle inutilisable, d'où des discussions sans fin sur les dédommagements à prévoir. Il ne semble pas que ces transports donnent lieu à assurance.

Le colis reçu, il reste à en obtenir le règlement : les délais s'étirent, les lettres de rappel se multiplient et comme nous l'avons vu, c'est finalement le voyageur qui, lors d'un passage, l'obtient.

1.4.5. Boutiques

Le papier peint peut se vendre directement à son utilisateur, mais cela reste l'exception : il s'agit alors de chantiers importants ou de clients institutionnels, comme, dans les années 1780, la Maison du roi en France. En fait, l'essentiel des ventes passe par la boutique, à

⁵⁰⁵ MPP Z 95, *passim*.

⁵⁰⁶ Jean Zuber fait ainsi un voyage au cours de l'été 1801 aux Pays-Bas pour récupérer des créances, avec succès selon ses dires (Zuber 1895, p. 51).

⁵⁰⁷ Avec un numéro qui sera rappelé sur les courriers et les factures

condition qu'il en existe, ce qui n'est pas toujours le cas, en particulier dans les pays où le papier peint n'est encore qu'une introduction récente, comme en Italie ; on l'a vu, Jean Zuber, quand il voyage dans ce pays pour essayer d'y vendre la production mulhousienne, remarque leur absence : au contraire, à Londres, l'on peut dès 1715-1720 graver de façon précise une vue de la boutique d'Abraham Price (ill° 8a .1)⁵⁰⁸ !

Prenons le cas de Besançon⁵⁰⁹ à partir de 1770. A cette date, Larue, marchand d'estampes vend « toutes sortes de papiers de tapisserie ». En 1774, Pierre Therry, lui aussi marchand d'estampes, propose « des papiers pour ameublements de toutes sortes de desseins » et des « papiers de tapisserie ». Il se vante dans *les Affiches & Annonces* locales, de passer chaque année plusieurs mois à Paris « pour y faire exécuter les dessins les plus nouveaux et du meilleur goût » et propose même des coordonnés textiles⁵¹⁰. Il « fournira (...) les ouvriers pour coller les papiers ». Deux autres revendeurs apparaissent : un graveur, Toussaint Viotte, qui propose dès 1772 à sa clientèle

un fond très considérable de papiers peints pour tapisserie, qu'il s'est procuré des meilleures manufactures de Paris et d'Angleterre. Il vend en gros et en détail, et à bien meilleur compte qu'aucun autre marchand de pareils papiers peints, quoique les siens soient en dessins les plus nouveaux et de meilleur goût .

En 1775, Antoine Morel, qui se dit peintre en papier « vend de très beaux paravents et des papiers peints de la plus belle espèce ». En quelques années, au moment où prend son essor le papier peint, une ville comme Besançon possède déjà quatre revendeurs qui se fournissent à Paris et, peut-être, en Angleterre⁵¹¹. Trois d'entre eux ont partie liée avec l'estampe. Ce lien se retrouve, toujours à Besançon, lorsqu'un ancien musicien dans un régiment de cavalerie, Dominique Ohmann, se dit en 1774 « fabriquant de différents papiers marbrés et jaspés » avant de se lancer en 1780 dans l'impression de « papiers peints pour tenture » qu'il vend en gros et en détail. Il disparaît en 1788. Cette situation se retrouve ailleurs : par exemple, quelques années plus tard, dans les années 1790, à Augsbourg, où Sigmund Michaël Munck, imprimeur de papier brocart mais aussi de toutes sortes de papiers de cartonnage, se fait sinon imprimeur, du moins revendeur de papier peint⁵¹².

A Paris, si l'on prend le seul cas des fournisseurs de la Maison du Roi, l'on va retrouver une telle situation : pour l'essentiel, les papiers peints sont vendus et posés par des « marchands-papetiers » : Fabre, désigné comme « papetier colleur » (1765 et 1767⁵¹³) puis son successeur Le Glaire désigné comme « Peintre & Doreur pour les

⁵⁰⁸ Publicité d'Abraham Price « The Original Manufacture Warehouse/Abraham Price makes and sells the turs sorts of figur'd paperhangings (...) ». La boutique était installée à Aldermanbury. Heal coll°, British Museum, London. Reproduction complète dans Rosaman 1992, p. 5, fig. 3.

⁵⁰⁹ Étudié par Petitjean 1984.

⁵¹⁰ Voir *infra*.

⁵¹¹ Il peut naturellement s'agir d'un artifice publicitaire.

⁵¹² MPP Z 46. Voir *infra*.

Bâtiments⁵¹⁴ », Langlois, papetier, connu aussi comme graveur⁵¹⁵, et surtout François Robert, « marchand-papetier du Roy » à partir de 1783. Ce dernier s'associe en 1789 au fils Arthur pour reprendre la manufacture de papiers peints Arthur & Grenard. Cette dernière est l'exception dans la mesure où elle est le seul fabricant à faire affaire avec la maison du Roi⁵¹⁶.

Ces différents cas ne semblent pas des exceptions : dans les registres d'Hartmann Risler, lorsqu'une profession est indiquée, c'est celle de papetier qui revient de loin le plus souvent, avec celle de libraire, les deux étant souvent liées. Le passage du papier de cartonnage et de l'estampe au papier peint est logique sur le plan commercial, à défaut de l'être à grande échelle sur le plan manufacturier. En Angleterre⁵¹⁷, la situation est différente, le commerce semble le fait de petits *paper-stainers*, comme souvent à Paris⁵¹⁸, mais aussi de revendeurs spécialisés dans tout ce qui est nécessaire à l'ameublement : c'est ainsi que la carte commerciale de Richard Manfield (ill° 8a. 2)⁵¹⁹ vers 1760, propose toutes sortes de papiers peints, des ornements en papier mâché mais aussi des miroirs richement encadrés. Le célèbre décorateur Chippendale puis son fils fournissaient aussi bien des meubles que des papiers peints⁵²⁰. Le cas ne semble pas se retrouver sur le continent.

Au contraire, les grandes manufactures ont aussi leurs boutiques. Il est de bon ton pour les voyageurs de visiter ces manufactures, quitte à passer ensuite à la boutique : Mrs Craddock le 10 août 1784 chez Arthur, un riche planteur de l'île Bourbon le 7 octobre 1785 chez Réveillon ou les ambassadeurs de Tipoo Sahib le 6 août 1788 chez le même⁵²¹. Suivons tout d'abord le planteur de l'île Bourbon venu faire ses emplettes à Paris :

Ce matin nous avons été au faubourg Saint-Antoine, rue de Montreuil, voir la manufacture royale de papiers tout tissés⁵²² et peints. Cela est très considérable

⁵¹³ A.N. O¹ 3617,1

⁵¹⁴ A.N. O1 3627,2

⁵¹⁵ Préaud 1987, p. 194. *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, p. 194.

⁵¹⁶ Ce qui exclut l'autre « manufacture royale », Réveillon.

⁵¹⁷ Rosaman 1992.

⁵¹⁸ Cf. les travaux de Christine Velut, en particulier Velut 2000.

⁵¹⁹ Rosaman 1992, p. 13, fig. 14.

⁵²⁰ Rosaman 1992, p. 14.

⁵²¹ Panon-Desbassayns 1990.

⁵²² *Sic !*

et très beau. Il y a quatre cent personnes qui sont entretenues pour travailler à les fabriquer et mettre en magasins où on les vend, ainsi que les peintres et les dessinateurs pour les dessins. C'est un dessinateur qui nous a conduits, nous a fait tout voir et montré jusqu'au plus petit détail qui m'a bien satisfait. Après avoir bien vu la manufacture, il nous a menés dans le magasin où l'on vend tous ces papiers peints qui sont plus beaux les uns que les autres.

Peut-être en a-t-il acquis : l'on retrouve des papiers peints de cette époque à Saint-Denis de la Réunion⁵²³. Quoi qu'il en soit, la visite des ateliers est inséparable de celle de la boutique de vente. Ce que l'on retrouve dans le récit de M^{rs} Craddock :

Vers midi, nous sommes partis visiter la manufacture de papiers peints de M. Arthur (...) La première salle où l'on nous fit entrer était entièrement tapissée de papier (...) Le papier du plafond rappelait un cadre en bois avec un ciel nuageux au milieu. Au bout de cette salle s'en trouve une petite, tapissée par compartiments ; les moulures ressemblent à s'y méprendre, à du bois sculpté et doré, et quelques cadres reproduisent admirablement le verre. On nous fit ensuite monter par un petit escalier tournant sur une terrasse défendue par une grille de fer et donnant vue sur une partie de Paris et de ses environs. Nous redescendîmes, par d'autres escaliers étroits, visiter les ateliers au nombre de six (...). En rentrant dans la première salle, nous y trouvâmes M^{me} Arthur ; elle se montra très aimable. Le fils de M. Arthur offrit à M. Craddock une feuille de papier du dernier modèle représentant une urne d'or assez grande pour en faire un paravent de cheminée. A deux heures, nous étions de retour, enchantés de ce que nous avions vu.

Ici aussi, l'entreprise et la boutique sont situées dans le même bâtiment, sur les boulevards, au coin de la rue Louis le Grand⁵²⁴. La localisation n'est pas indifférente : d'une part, le quartier est en construction dans les années 1770-80, ce qui offre des débouchés importants à la vente ; d'autre part, ce quartier, la Chaussée d'Antin, devient alors à la mode comme une des promenades les plus appréciées des Parisiens et des visiteurs de la capitale. La situation est donc plus avantageuse que celle de Réveillon qui, il est vrai, maintient aussi une boutique dans le centre de Paris, rue du Carrousel⁵²⁵.

Il nous est possible de mieux préciser le contenu du magasin d'Arthur (l'inventaire privilégie le terme, que l'on a retrouvé aussi sous la plume du planteur en visite chez Réveillon, ce qui ne va pas sans problème car la boutique semble aussi un lieu de stockage). Dans le « petit Magasin d'ord(inaire) », outre les rouleaux de papiers peints, les dessus-de-porte et les différents papiers en feuille⁵²⁶, l'on ne trouve curieusement aucun meuble, pas même « un meuble de menuiserie produisant X cases », comme on les rencontre dans les autres magasins. En revanche y figurent « 4 Monter (montres ?)

⁵²³ Jacqué 1995, IIIB49.

⁵²⁴ Nous sommes ici particulièrement bien documenté : nous disposons de l'inventaire. Voir Velut 1998 et 2000. Nous disposons aussi d'un projet de transformation, ves 1810, ill° 8a. 3.

⁵²⁵ Clouzot-Follot 1935, p. 50.

⁵²⁶ Voir *infra*.

d'Echantillon à 48 (livres)», ce qui pourrait être des catalogues. Ces catalogues, on les retrouve stockés dans d'autres magasins : « 12 livres d'échantillons à 6 (livres) ». Nous savons que ces livres existaient, puisqu'en 1784, Arthur & Grenard fournissent à la Maison du roi

Un très grand livre déchantillon remis à M Pigrais ensus des deux gros volumes donnés Gratis au gardemeuble de paris p^{ce} 30 L.⁵²⁷

Puis le 25 janvier 1785, la manufacture dépose sa collection de cinq « registres d'Echantillons »⁵²⁸. Mais ils ne semblent pas utilisés dans la boutique, sans doute à cause de leur coût trop élevé.

Dans le « Grand Magasin Nou(veau) » qui est sans doute la vraie boutique de vente, l'aménagement apparaît plus précis : on y trouve

1 Grand Comptoir 1000 2 Lanternes⁵²⁹ ***400 1 double échelle de peintre 4 4 Traiteau avec leurs planches ou tables 12` 1 Corps de menuiserie 600***

Nous sommes ici dans un décor somptueux, avec des meubles d'un très grand prix : le comptoir à 1000 livres, alors que, quelques lignes plus loin, le « bureau en bois d'acajou garni de ses tiroirs » d'Arthur fils est estimé seulement 300 livres et les très coûteux « 18 Morceaux encadrés (...) représentant les arabesques de Raphael en coloris », on l'a vu, à 700 livres. Le corps de menuiserie vaut 600 livres alors les autres « corps » inventoriés se montent à une centaine de livres. Malheureusement, l'inventaire manque de détails. Nous savons par ailleurs par M^{rs} Craddock que le plafond est décoré de papiers peints et que dans la salle à côté (le « petit magasin » ?), les murs sont décorés de « compartiments » de papiers peints. Quelque part, nous sommes ici presque plus près du *show-room* d'un éditeur de papier peint actuel, rue Bonaparte, par exemple, que d'un magasin...

Comment le client pouvait-il voir ce qu'on lui proposait en l'absence d'albums d'échantillons ? En fait, il nous faut aller à Londres pour avoir la réponse : les gravures représentant les boutiques y sont des plus précises (8a 1&2)⁵³⁰. Un vendeur (avec quelquefois un apprenti) déroule les rouleaux devant le client, donnant au motif toute son ampleur. Christine Velut fait allusion à des dévidoirs « attestés dans nombre de boutiques » que l'on retrouve sur une assiette de Sèvres des années 1820⁵³¹.

Dans les boutiques plus modestes⁵³², l'ameublement se réduit à des meubles de cases, une table ou des tréteaux, l'un ou l'autre siège. En revanche, la boutique peut

⁵²⁷ A.N. O¹ 3631,1

⁵²⁸ A.N. O¹ 3640.

⁵²⁹ *Mrs Craddock relève la présence de « lanternes de couleurs (...) ornées autour de guirlandes de perles blanches d'un effet ravissant, on les eût cru absolument de verre », cf. Craddock 1896.*

⁵³⁰ Rosaman1992, fig. 3, 10, 13.

⁵³¹ Velut 2000, p. 288, Bruignac 1995, p. 11.

⁵³² Velut 2000, p. 279-80.

prendre un aspect de salon : le manufacturier Windsor propose par voie d'annonce en 1781 des papiers peints en arabesques posés : « on peut voir chez lui un appartement tendu de cette manière ⁵³³ ». Ceci peut se comprendre d'autant mieux qu'à cette date, les décors en arabesques en papier peint commençaient tout juste à se répandre; par ailleurs, comme on le verra, leur pose peut être complexe si l'on fait le choix d'un décor très élaboré.

Un mot encore sur l'aspect extérieur de la boutique. Lorsque Hartmann Risler s'installe à Paris, Moutrille le fait sur un grand pied et Jean Zuber traîne les pieds devant les dépenses. Du moins est-il conscient de l'impact publicitaire de son aspect extérieur :

22 pluviose 9 St George⁵³⁴ (...) nous a marqué que Mout(rille) veut faire décorer à l'huile l'extérieur de la maison (...) dépense inutile (...) il suffiroit d'imprimer dans une nuance plus foncé les champs des pilastres & les renforcements des autres ornemens ; 2 chassis garnis de 2 décors différens pourroient être encore apliqués de chaque coté de la porte⁵³⁵ .

L'idée est donc de présenter à l'extérieur des papiers peints, comme le faisait déjà vers 1720 Abraham Price à Londres : des châssis amovibles et des volets présentent cinq papiers peints différents et sur les bahuts des fenêtres ouvertes sont posés des rouleaux déroulés ⁵³⁶. Dans le projet de 1810 (ill° 8a 3), l'angle du pavillon de Hanovre avec le Boulevard est complètement habillé de vitrines derrière lesquelles, il est même possible de reconnaître des papiers peints de cette époque.

Le succès des papiers peints en cette fin de siècle trouve en partie son origine dans le soin apporté à la vente en boutique : à un moment où commence à se mettre en place dans les grands centres le lèche-vitrine comme un passe-temps – que l'on songe au succès international des galeries du Palais-Royal à Paris- il importe de soigner la montre.

1.4.6. Les marchés nationaux

Le travail du voyageur permet à la manufacture, en dépit des difficultés du moment, de se construire un marché – dans le cas précis international : ce marché, il nous est possible de mieux le cerner pour la période qui va d'avril 1795 à fin décembre 1801, c'est-à-dire pour l'essentiel la période où Hartmann Risler est son principal bailleur de fonds (annexe n° 2) : le Grand livre ⁵³⁷ de l'entreprise mentionne par leur valeur les envois qui sont faits aux différents revendeurs en distinguant s'il s'agit de produits vendus ou de dépôts ; nous n'avons ici retenu que les ventes et cité les dépôts seulement pour mémoire ⁵³⁸. Toutes les valeurs y sont comptabilisées en livres tournois, les autres monnaies, métalliques et

⁵³³ Cité par Velut 2000, p. 289.

⁵³⁴ *Un dessinateur.*

⁵³⁵ *MPP Z 108.*

⁵³⁶ Rosaman 1992, fig. 3, p. 5.

⁵³⁷ MPP, Z 46.

fiduciaires, (les assignats) étant changées si nécessaire au cours du jour. Nous avons choisi de classer les ventes par entreprise et par lieu de façon à avoir une idée claire du marché sur le plan géographique et à pouvoir juger de la taille des revendeurs. Précisons que ceux-ci, à de rares exceptions près, nous sont inconnus.

Bien entendu, le cas d'Hartmann Risler n'a qu'une valeur indicative : vu sa situation géographique et politique particulière, son marché n'est par exemple que médiocrement français, alors que la France représente sans doute pour ses concurrents parisiens la quasi-totalité de leurs ventes. Et à cette époque, elle est loin d'être une entreprise très importante. Du moins, les indications que nous possédons permettent un effet de loupe sans équivalent sur le marché. Par ailleurs, la période n'est sans doute pas la meilleure dans la mesure où une grande partie des pays étudiés est en guerre, ce qui ne peut que limiter le commerce d'un produit qui n'a pas de caractère de nécessité.

Le total des ventes se monte à 941 046 livres sur plus de 6 ans, soit une moyenne de 141 156 livres par an : à titre de comparaison, remarquons que la balance de l'inventaire de 1797 se monte à 329 210 livres et le « le profit qu'il a plu à Dieu nous donner depuis le premier janvier 1797 au dernier de janvier 1798 » est de 47 000 livres et de 17 500 livres en 1800⁵³⁹. Ce marché compte 242 clients et chacun achète en moyenne pour 3389 livres, mais ce chiffre n'a guère de sens, puisque le client le plus important achète pour 128 312 livres tandis que le plus petit se contente de... 61 livres, plus de 2000 fois moins ! Qui plus est, d'un pays à l'autre, cette moyenne diffère fortement, 11 148 livres en Allemagne contre 1 903 livres en France, près de cinq fois moins.

Première constatation : le marché d'Hartmann Risler est largement dominé par une Allemagne dont les frontières seraient *grosso modo* celles de l'ancienne Allemagne de l'Ouest. L'entreprise y fait la moitié de ses ventes (49,8 %), soit 468 224 livres. Il s'agit pour l'entreprise d'un marché relativement facile, parce que, comme nous le verrons, sans grande concurrence. : il n'en est pas de même pour la France qui, pour sa part, ne représente qu'un petit quart des ventes (24,4 %, 229 682 livres). Cependant, ce marché français, pour important qu'il soit, ne semble pas, et de loin, avoir été complètement labouré : en 1795, sa conquête ne fait que commencer et fin 1801, Paris n'est encore que très faiblement touché (2,84 %). C'est que, sans doute, sur ce marché, Hartmann Risler, quelle que soit la qualité de ses produits, se heurte à une très forte concurrence, Paris restant le principal centre de production de l'époque. Les difficultés liées à l'assignat, nous l'avons vu, donnent aussi un élément de réponse.

De sérieux efforts ont été tentés sur d'autres marchés : dès 1791, Jean Zuber se rend par exemple en Italie. Or celle-ci ne représente qu'un peu plus du dixième du marché (11,23 %, avec 105 688 livres). En Suisse, la guerre, À partir de 1798, justifie les 6,7 % constatés. La situation des Pays-Bas septentrionaux comme méridionaux, champ de bataille depuis 1793, aboutissent à un marché minuscule alors qu'il a été parcouru avant même l'ouverture de l'entreprise, en 1790 : 2,2 %, 21 211 livres. L'Espagne, avec 3,2 % et 28 053 livres, les dépasse, même si les clients n'y sont que trois. Les autres marchés ne

⁵³⁸ Voir en annexe les résultats du dépouillement.

⁵³⁹ MPP Z 8.

représentent que des valeurs quasi négligeables et se réduisent souvent à un seul client notable : 1,1 % et 10 520 livres au Danemark, 1 % et 9 489 livres en Pologne, 0,3 % et 3261 livres en Russie.

Sont absents de ce tableau la Grande Bretagne et les États-Unis. Pour la première, Hartmann Risler hésite sans doute à vendre sur un marché où les papiers peints français ne semblent pénétrer que dans leur haut-de-gamme⁵⁴⁰, ne serait-ce qu'à cause des droits de douane prohibitifs, et même si à l'occasion, en dépit de la guerre, quelques contacts occasionnels transparaissent via les pays neutres, ils ne portent pas sur le papier peint⁵⁴¹. Le cas des États-Unis est plus complexe et ne peut donner lieu qu'à des supputations. Les papiers peints français ou de goût français sont alors omniprésents Outre-Atlantique, du haut en bas de la gamme et la Révolution, si elle rend difficile ce commerce, ne l'anéantit pas⁵⁴². On y retrouve aussi sur le mur des papiers peints d'Hartmann Risler arrivés fort tôt⁵⁴³. La manufacture a été tentée de vendre directement, à partir de Venise⁵⁴⁴ et de Malaga⁵⁴⁵ : mais dans les deux cas, elle a craint de devoir attendre trop longtemps le retour de ses fonds. En revanche, on peut imaginer que les énormes quantités fournies à Hambourg, tant en vente qu'en dépôt, ont aussi alimenté le marché américain ; on le devine lorsqu'en mai 1799, la manufacture fermant son dépôt d'Amsterdam, expédie via le port hanséatique tous ses « garde-magasins » aux États-Unis⁵⁴⁶. Il est aussi possible que les ventes faites à Bordeaux aient alimenté le marché américain, mais en bien moindre quantité.

1.4.6.1. Le marché allemand

L'Allemagne, on l'a vu, absorbe, la moitié des ventes de la manufacture. Les liens particuliers de l'Alsace avec le monde germanique, confortés économiquement par le statut de *province à l'instar de l'étranger* jusqu'en 1790, sont déjà une explication. Ces liens anciens se sont maintenus malgré la Révolution, en particulier à Mulhouse. Qui plus

⁵⁴⁰ C'est le cas des papiers peints en arabesques, une spécialité française, voir Jacqué 1995, p. 86-87. En revanche, en dehors de cette exception, on ne rencontre pratiquement pas de papiers peints français à cette période en Grande-Bretagne ; il est vrai que les Anglais sont eux-mêmes de notables exportateurs. Voir par exemple Rosaman 1992 où parmi les papiers retrouvés *in situ* ne figure aucun papier peint français.

⁵⁴¹ A l'occasion, on recherche à Londres des colorants alors impossibles à trouver sur le continent.

⁵⁴² Les exemples en sont très nombreux : Lynn 1980, p. 89-98.

⁵⁴³ Cf. l'exemplaire provenant de la Russell House à Charlestown (Mass.) : le Musée en possède la maquette originale en provenance d'un don de la manufacture Zuber au Musée de l'impression. S'il n'est pas possible de le dater avec une totale exactitude, son origine ne fait aucun doute : Nylander 1986, p. 89 et 105, n° 9.

⁵⁴⁴ MPP, Z 95, 7 mars 1792.

⁵⁴⁵ MPP, Z 96, 21 février 1794.

⁵⁴⁶ MPP, Z 74, 14 mai 1799.

est, le réseau commercial de l'indiennage mulhousien donnait le beau rôle à l'Allemagne et Hartmann Risler, de par ses origines et celles de ses capitaux, ne pouvait qu'épouser ce réseau. N'oublions pas enfin le rôle des deux foires annuelles de Francfort et de Leipzig qui permettent de toucher un marché loin de se réduire aux frontières de l'Empire.

Les travaux de Sabine Thümmler⁵⁴⁷ démontrent par ailleurs combien tant en quantité qu'en qualité, la production allemande de papier peint ne pouvait concurrencer la production étrangère et en particulier française. Or, nombre d'indices montrent combien les papiers peints français sont alors appréciés Outre-Rhin. La presse spécialisée les vante, comme le *Journal des Luxus und der Moden* ; celui-ci écrit par exemple en 1787 :

Les papiers peints sont désormais très fréquemment utilisés, en partie à cause de leur bas prix, en partie à cause de la vitesse à laquelle on peut décorer une pièce de cette manière, et en partie à cause de l'agréable changement de dessin que leur courte durée autorise à celui qui en a les moyens.⁵⁴⁸

Le texte, certes, ne précise pas l'origine des papiers, mais les illustrations de la revue tout comme la pauvreté de la production locale plaident pour des produits français. Et de fait, si l'on observe ce qui en est conservé, l'usage des papiers peints français abonde dans les années 1790 : le Gut Schmitt à Guntersblum (Hesse) (ill° 3.6b), le château de Wilhelmstahl (Hesse) (ill° 4.6), le pavillon de l'Île des paons⁵⁴⁹ à Berlin, le Schloß Favorite à Ludwigsburg (Wurtemberg), ill° 5.7, pour ne citer que les plus importants, car il est peu de résidences de cette époque qui n'en ait conservé quelques traces (ill° 3.6. 3.7a, 3.10)⁵⁵⁰. Prenant le cas des seuls panneaux d'arabesques parisiens, Philippe de Fabry a constaté que de 1792 à 1798, les Mulhousiens en ont (re)vendu en Allemagne 738 panneaux (sur un total de vente de 965)⁵⁵¹ ! On objectera qu'Hartmann Risler n'est pas parisien mais ses produits, par leurs dessins comme par leurs coloris, défendent en Allemagne le goût français en matière de papiers peints.

En fait, un seul client, Johann Andreas Benjamin Nothnagel, de Francfort sur le Main, représente avec 128 312 livres plus du quart des ventes allemandes, 26,7 % - et 13,3 % des ventes de la manufacture. Il est, et de très loin, son premier client, puisque le second, Syllinck & Moll de Hambourg achète pour 24 729 livres (avec, il est vrai, en dépôt, 225 646 livres, non comptabilisées ici). Nothnagel n'est qu'un des 42 clients allemands des Alsaciens ; 11 achètent chacun pour plus de 10 000 livres et représentent avec Nothnagel 79,7 % des ventes et sans lui 53 % : ceci témoigne donc d'une forte concentration de ce commerce en un petit nombre de mains. La moyenne des ventes le confirme de façon

⁵⁴⁷ Voir sa synthèse : « Zur Papiertapetenfabrikation am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts » in *Der Tapetenfabrikant Johann Christoph Arnold, 1758-1842*, catalogue d'exposition, Kassel 1998, p. 9-16.

⁵⁴⁸ *Journal des Luxus und der Moden*, 1787, p. 275-276.

⁵⁴⁹ Pfaueninsel

⁵⁵⁰ Jusqu'à la Retirade (cabinet d'aisances) du pavillon du parc de Schönbusch, près d'Aschaffenburg en Bavière, cf. Helmberger 1991.

⁵⁵¹ Soit 76,5 %. Fabry 1995, p. 92-100.

nette : le client moyen achète pour 3 065 livres, le client achetant pour plus de 10 000 livres acquiert pour 33 950 livres - et 24 835 livres si l'on exclut Nothnagel.

Du point de vue géographique, la manufacture travaille avec 24 villes que l'on peut classer en deux types majeurs : de grandes villes commerçantes et patriciennes et des villes de cour.

Au premier groupe appartiennent bien sûr Francfort (27,4 % des ventes), Hambourg (11,8 %), Leipzig (8,9 %) et Lübeck (8,3 %) qui à elles quatre font un total de 56,4 % des ventes. Deux d'entre elles sont des villes de foire : à Leipzig, trois fois l'an, à Francfort deux fois, se tiennent des foires qui rassemblent des commerçants de toute l'Europe. Et deux, Lübeck et Hambourg, sont des ports, l'un spécialisé dans la Baltique, de la Suède à la Russie, l'autre avec le monde plus lointain, en particulier l'Amérique. Ces quatre villes ne sont pas seulement des centres où l'on s'approvisionne, mais des villes où une riche bourgeoisie urbaine est à même d'utiliser le papier peint pour améliorer son décor⁵⁵². Il n'est pas difficile de trouver pour chaque ville un exemple de ces activités. On se souvient que Goethe est né à Francfort ; une fois devenu le premier ministre du Duc de Saxe-Weimar, il va continuer à s'y approvisionner régulièrement en papiers peints⁵⁵³ : nous possédons par exemple une facture de Nothnagel portant sur des papiers peints et leurs bordures fournis du mois de mai au mois d'août 1794 ; de la même manière, il fournit aussi ses proches comme Schiller⁵⁵⁴. Autour de Hambourg, à Altona en particulier, se construisent des maisons de campagne néoclassiques qui ont dû faire largement appel au papier peint. Un papier peint de Réveillon a été retrouvé sur un mur de Leipzig⁵⁵⁵, qui connaît une rapide extension à la fin du siècle⁵⁵⁶. Quant à Lübeck, on y admirait avant la dernière guerre des papiers peints datant du tout début du XIX^e siècle dans la maison de famille de Thomas Mann, si précisément décrite dans *les Buddenbrooks* (voir annexe 4)⁵⁵⁷. On peut cependant s'étonner que les deux grandes villes de commerce que sont encore à cette date Augsbourg et Nuremberg n'achètent pour leur part que peu de choses : elles sont certes sur leur déclin, mais leur puissance reste importante..

A côté de ces villes de commerce, il existe un groupe de villes de cour : Dresde, dérisoire (0,6 %), Hanovre (6 %), Karlsruhe (2,3 %), Kassel (5 %), Mannheim (7 %), Munich (5,1 %), Stuttgart (5,5 %), soit 31,5 %. Les chiffres de chacune de ces villes, pour non négligeables qu'ils soient, sont cependant loin d'atteindre ceux des villes bourgeoises : soit que l'on y consomme moins de papier peint sur place (c'est seulement au début du XIX^e siècle que les cours allemandes feront un large appel au papier

⁵⁵² En 1793-94, la manufacture fournit directement le décor de Frédéric Schmidt à Francfort et d'Engelbach à Hambourg.

⁵⁵³ Beyer 1993, p. 43-57.

⁵⁵⁴ Idem, p. 59-66.

⁵⁵⁵ Collection de la Deutsche Bibliothek, doc° du MPP.

⁵⁵⁶ Homburg 2000.

⁵⁵⁷ Kommer 1993.

), soit qu'elles ne soient pas comme les villes précédentes, des centres de diffusion notable. Par ailleurs, sont absentes de la liste les villes princières du Nord de l'Allemagne, en particulier de la Prusse : aucune vente à Berlin où manifestement les voyageurs ne se rendent pas (pour des raisons douanières ?). Sont aussi absentes ou pauvrement représentées les grandes principautés ecclésiastiques : seulement 7 517 livres à Cologne, 9 068 à Wurzburg, 2437 à Mayence, un peu plus, 13 791 livres, à Munster mais rien à Düsseldorf : la Révolution a fortement touché certaines de ces villes et pour d'autres, l'air du temps n'est sans doute pas à ce type de dépenses, même si, par exemple, l'évêque de Mayence aménage pendant les années 1790 la petite résidence d'été de Schonbusch près d'Aschaffenburg où l'on trouve trace, à côté d'indiennes presque sûrement alsaciennes, de papiers peints⁵⁵⁹.

Les revendeurs appellent quelques remarques. Tout d'abord, si la majorité des noms possède une consonance allemande, on y repère des noms français (Andzac et Ramadier à Francfort, Thierry à Hambourg, Rossat à Wurzburg) et italiens (Noveletto & Bombardini à Hambourg, Agricola à Mannheim). Par ailleurs, quelques uns ont laissé des traces dans l'histoire du papier peint parce qu'ils étaient non seulement revendeurs mais aussi fabricants⁵⁶⁰.

C'est en particulier le cas de Johann Andreas Benjamin Nothnagel : tout connaisseur de Goethe a lu la belle page que l'écrivain lui a consacrée⁵⁶¹. Nothnagel était un voisin des parents de Goethe et jeune, le futur écrivain en fréquentait assidûment les ateliers. C'est là, sans doute, qu'il a ressenti ses premières émotions artistiques et, sur le plan philosophique, qu'il est entré dans un monde qui « va vers l'infini⁵⁶² », en l'occurrence ici, celui du motif répétitif qui, sa vie durant, l'a fasciné. Le problème pour l'historien, c'est que cette page est souvent citée d'un point de vue littéraire et biographique mais malheureusement jamais sur le plan technique ; par ailleurs, nous manquons d'étude sérieuse sur Nothnagel⁵⁶³ ; enfin, la page de Goethe est souvent mal traduite à cause de la méconnaissance de l'aspect technique de la réalisation de ces toiles peintes.

Celles-ci, que l'on nomme *Wachstuch* en allemand, sont un type de décor très répandu au XVIII^e siècle, surtout dans l'espace germanique où elles couvrent les murs des salons des intérieurs aisés (ill° 14.6) : les maisons patriciennes suisses en ont par

⁵⁵⁸ Comme par exemple le château de Schwetzingen, résidence d'été du Palatin racheté par le grand-duc de Bade, suite au recès de 1803.

⁵⁵⁹ Helmberger 1991.

⁵⁶⁰ Un fait que l'on retrouve à Paris ou à Mâcon chez Dufour.

⁵⁶¹ *Dichtung und Wahrheit*, 1^e partie, 4^e livre.

⁵⁶² « ins Unendliche ging »

⁵⁶³ Il nous faut nous contenter de l'article de Dietz (Alexander) Der Frankfurter Tapetenfabrikant Nothnagel und Goethe in *Deutsche Tapetenzeitung*, 1926/12, p. 178-180. Certains documents utilisés par Dietz ont disparu avec la guerre. Les lettres échangées entre Nothnagel et la manufacture alsacienne complètent ici nos connaissances

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

exemple conservé un grand nombre en place⁵⁶⁴ provenant d'ateliers divers, parmi lesquels celui de Francfort s'est assuré dans la seconde moitié du XVIII^e siècle une solide notoriété. Nothnagel a repris une affaire ancienne dans ce domaine à Francfort en épousant la fille de son propriétaire ; il en devient le principal bailleur de fonds en 1753 et, à partir de ce moment, il lui donne la dimension exceptionnelle que lui reconnaît le privilège octroyé par l'empereur Léopold II le 31 mars 1791. Nothnagel fabriquait en fait différents types de produits : de vastes paysages à la Teniers, mais aussi des motifs répétitifs réalisés partiellement au pochoir (« mit Formen abgedruckt ») alors que les plus fins le sont uniquement au pinceau, enfin de simples toiles cirées destinées à l'emballage. La manufacture mulhousienne faisait par exemple ample usage de ces dernières, qu'elle commande par série de 100 ; en revanche, ce n'est qu'exceptionnellement qu'elle achète une « fein geblümbtes Wachstum⁵⁶⁵ ». Cependant, ses produits décoratifs se retrouvent dans tout l'espace germanique où nombre de châteaux et de maisons patriciennes les conservent (ill^o 14. 6)⁵⁶⁶. Le privilège rappelle d'ailleurs que Nothnagel fournissait toute l'aristocratie de l'époque, souverains compris.

Mais Nothnagel imprimait-il aussi des papiers peints ? Le témoignage de Goethe se réfère aux années 1760, une époque où le papier peint était encore inexistant en Allemagne. Cependant, nous n'avons aucune preuve que Nothnagel en ait produit lui-même ; en revanche, nous sommes sûrs qu'il en a acheté en France - ou à Mulhouse - et les revendait ensuite : le 25 août 1803⁵⁶⁷, Jean Zuber se plaint dans un courrier à Nothnagel qu'il paie plus rapidement ses confrères de Paris et Lyon que lui-même. Au témoignage de Dietz, sa succession, dont les archives ont désormais disparu, montre qu'il achetait beaucoup à Lyon et à Paris des « Stoffe und Materialien ». En tout cas, ce qu'il a vendu à Goethe était français. Ajoutons aussi que s'il avait imprimé, le privilège de 1791 l'aurait mentionné, puisqu'à cette époque la production allemande est quasi inexistante.

Une autre manufacture, doublée d'un magasin de revente, est celle d'Arnold à Kassel⁵⁶⁸. Johann Christian Arnold est au départ un commerçant installé à Kassel en 1790 où, en parallèle, il imprime des « Blaudruckstoffe » : il a alors l'idée d'imprimer aussi des papiers peints qui sont aussitôt achetés par le landgrave de Hesse qui agrandit son château de Wilhelmhöhe qui domine la ville. La même année, il prend des contacts avec Nicolas Dollfus qui lui envoie son voyageur, début d'une longue collaboration. L'entreprise va connaître la prospérité jusqu'au décès d'Arnold en 1842. Malheureusement, nous ne connaissons pas la production de l'entreprise pendant les années 1790 : il eût été intéressant de pouvoir la comparer à celle des Alsaciens. Mais il semble bien d'après les courriers échangés qu'Arnold importe des produits de grande qualité et de goût français

⁵⁶⁴ Cassina 1999.

⁵⁶⁵ MPP Z 115, novembre 1803.

⁵⁶⁶ Cf. Thümmeler 1998, p. 32-39.

⁵⁶⁷ MPP Z 115

⁵⁶⁸ Catalogue *Der Tapetenfabrikant Johann Christian Arnold (1758-1842)*, Deutsches Tapetenmuseum, Kassel 1998.

pour compléter sa propre production, plus modeste⁵⁶⁹.

Un dernier revendeur témoigne de l'évolution du marché au cours de cette période : Hartmann Risler place pour 908 livres de papier peint à Augsbourg chez Sigmund Michael, le dernier d'une lignée de fabricants de « Brokat-Papier », une spécialité de l'Allemagne méridionale qui se présente sous forme de feuilles frappées de motifs dorés imitant les cuirs dorés, utilisés essentiellement en brochure ou, plus rarement pour gagner des coffrets (ill° 1. 2)⁵⁷⁰. Nous possédons de S. M. Munck un prix-courant de 1791 qui nous donne une idée de son assortiment : 26 sortes de papier à décorer, des « Brokat Papier », des papiers marbrés, des papiers unis, mais pas de papiers peints. Quelques années plus tard, le papetier, suivant l'évolution générale, y ajoute des papiers peints alors que disparaissent progressivement les papiers dorés.

Donc, sur un marché allemand très demandeur, Hartmann Risler réussit à irriguer un réseau relativement réduit de revendeurs, mais des revendeurs qui lui achètent des quantités importantes de papiers peints. Dans un pays où celui-ci reste un produit d'exception, soutenu par la mode, il donne lieu à un commerce réduit à peu de mains et situé pour l'essentiel dans de grands centres, aussi bien des villes de commerce que des villes de cour. La situation apparaît toute différente en France.

1.4.6.2. Le marché français

Sur le marché français, les quantités apparaissent d'abord plus réduites, on l'a vu, en gros deux fois moins qu'en Allemagne. Mais alors qu'en Allemagne, le marché de la revente se réduit à 42 clients, en France Hartmann Risler est en contact avec 119 clients dans 52 villes. Chaque client achète en moyenne pour 1930 livres (5 fois moins qu'en Allemagne) et il n'y a que trois clients dépassant ou approchant les 10 000 livres (contre 11 en Allemagne). ; le plus important, Girard aîné A Marseille achète pour 17 740 livres, Philippon & C^{ie} à Lyon vient ensuite avec 14 560 livres et Fatou à Bordeaux 9956 livres ; ces trois clients ne représentent que 18,4 % des ventes. Dans certaines villes, la situation est encore plus étonnante : à Rennes, trois revendeurs se partagent 956 livres ! 34 revendeurs soit près d'un quart, achètent pour moins de 500 livres.

Une telle situation donne lieu à plusieurs hypothèses. La première qui vient à l'esprit tient à la situation particulière d'Hartmann Risler, venu lentement et tardivement sur un marché difficile par suite de la Révolution et de la guerre, sans même parler des difficultés monétaires liées à l'assignat. Mais aussi, les manufactures françaises et, bien sûr, les grandes manufactures parisiennes n'ont pas attendu les Mulhousiens pour conquérir quasiment de droit le marché. Enfin et plus sûrement, à la fin du XVIII^e siècle, le papier peint en France a déjà une bonne trentaine d'années d'histoire derrière lui. En conséquence, il s'est plus largement répandu qu'en Allemagne et les détaillants en sont nombreux, même si leur débit n'est pas important.

La localisation des revendeurs confirme la dernière hypothèse, sans pour autant

⁵⁶⁹ Cet échange de courrier a été étudié par Hans-Peter Glimme dans l'ouvrage susdit.

⁵⁷⁰ Heijbroek (J.F.), Greven (T.C)1994, p. 48.

exclure les autres. Hartmann Risler n'a pas véritablement couvert l'ensemble du pays : le Nord, urbanisé, n'est par exemple guère touché. Mais l'entreprise est présente dans les grands centres, à l'exception de Paris (6525 francs de vente entre 8 revendeurs...) : Lyon (26 917 livres), Marseille (28 876 livres), Bordeaux (16 700 livres), Toulouse (7993 livres), Nantes (5286 livres), Strasbourg (9116 livres) ont des revendeurs, mais pour des sommes faibles comparées aux grands centres allemands ; en revanche, des villes de bien moindre importance achètent quelques rouleaux comme par exemple Coutances, 197 livres, ou Vesoul, 347 livres... Ceci va dans le sens d'un marché large, bien établi, où Hartmann Risler est réduit aux portions congrues. C'est sans doute ce qui se passe pour Paris où la concurrence est des plus intense, au point que la manufacture hésite à s'y implanter vraiment : elle le fera plus ou moins poussée par le Bisontin Moutrille en 1800 seulement et sera très vite en situation d'échec⁵⁷¹.

En résumé, même si la situation d'Hartmann Risler n'est pas exactement représentative, elle permet pourtant de dessiner le portrait d'une France déjà ouverte au papier peint dont la distribution semble très diffuse.

1.4.6.3. Les marchés italiens et espagnols

Dès 1791, Nicolas Dollfus souhaite conquérir le marché italien et il engage à cet effet Jean Zuber qu'il forme⁵⁷². Pour les années qui nous intéressent, la guerre gâche le marché puisqu'elle est quasi incessante depuis 1796 sur le sol italien et que s'y ajoutent d'importantes ponctions de numéraire. D'ailleurs, en juillet 1800, Jean Zuber écrit à Hartmann Risler :

Comme il paroît certain que nous aurons la paix dans peu de temps, je serai d'avis d'aller à Turin et à Milan, tant pour voir ce que nous pouvons tirer de nos débiteurs que pour être les premiers à fournir ce pays de papier,⁵⁷³

preuve que plus d'une créance est restée en rade avec les combats....Si l'on ajoute à cela la longue tradition italienne du décor à fresque, on peut plutôt en sens inverse s'étonner que pendant ces années difficiles, les ventes italiennes aient représenté 105 688 livres, soit 11,23 % des ventes. Ici, ce sont 32 clients qui se partagent les ventes, mais 4 d'entre eux qui achètent pour plus de 10 000 livres font plus de la moitié des ventes (51,8 %) : une très forte concentration, comparable à celle de l'Allemagne.

La concentration géographique est encore plus forte. Les ventes ne se font qu'en dix villes – et si l'on ne retient que les ventes notables, dans quatre : Milan (20 493 livres), Rome (17 587 livres), Turin (24 425 livres), Venise (33 052 livres) qui, à elles seules, représentent 90,4 % des ventes. Lors de ces premiers séjours en Italie, Jean Zuber ne réussissait pas à placer du papier peint dans les petites villes où il n'y avait pas de magasins où les vendre, même si partout, dit-il, on en vantait « il buon gusto ».⁵⁷⁴ Une exception notable : Venise, avec sept revendeurs, dont Galizzi qui fait 56 % du total C'est

⁵⁷¹ Zuber 1895, p. 45.

⁵⁷² Zuber 1895, p. 17-18.

⁵⁷³ Z 108.

que Venise a une longue tradition : l'on y trouve du papier peint anglais dès les années 1760, comme dans cette alcôve du palais Carminati conservée à la Ca Rezzonico⁵⁷⁵. Jean Zuber, en 1792, à la surprise de découvrir du papier peint dans les chambres de son hôtel et réussit à placer des commandes « chez les quincaglieri qui tiennent aussi les papiers peints⁵⁷⁶ ».

En fait, nous sommes en face d'une situation qui rappelle celle de l'Allemagne, avec une nuance d'importance : le papier peint ne semble pas faire l'objet d'une mode comparable à celle qui soutient les ventes Outre-Rhin.

En Espagne, la manufacture récolte les fruits tardifs et peu abondants du voyage qu'y fit Jean Zuber en 1793-4, avec un succès très limité⁵⁷⁷. Le total des ventes se monte à 26 715 livres, dont 23 425 (88 %) à Bilbao. Les ventes ne s'effectuent que dans les ports et tous les marchands portent des noms à consonance germanique.

1.4.6.4. Le marché suisse

La Suisse connaît alors la période la plus agitée de son histoire avec l'invasion française de 1798. Dès ses débuts, la manufacture a fait des affaires avec ce pays auquel Mulhouse est étroitement alliée. En plus des ventes, la manufacture a la responsabilité, dans les années 1792-94, de plusieurs chantiers de pose en Suisse alémanique. A la fin du siècle, la situation est moins florissante : des ventes de 62 916 livres réparties entre 23 clients peu gourmands. Le plus important, André Braun à Bâle, n'achète que pour 13 240 livres. La Suisse alémanique représente 63 % des ventes, concentrées à Bâle, Soleure et Zurich, avec de petites ventes dans des centres de faible importance comme Lenzburg ; en Suisse romande, la vente se concentre à Genève (7423 livres), Lausanne (8695 livres) et Neuchâtel (5188 livres).

Ces différents chiffres n'autorisent hélas aucune conclusion convaincante.

1.4.6.5. Autres marchés

Les Pays-Bas ne donnent, on l'a vu, que des résultats négligeables, étonnants même par leur médiocrité : nous sommes pourtant dans un pays fortement urbanisé qui utilise le papier peint depuis fort longtemps⁵⁷⁸. L'état de guerre quasi permanent depuis 1793 semble la seule explication valable. Au Danemark, il n'y a qu'un seul client, Moses Henriquès (sans doute un Juif de lointaine origine espagnole ou portugaise). Les rares

⁵⁷⁴ Zuber 1895, p. 21-24.

⁵⁷⁵ Romanelli Giandomenico) *Ca Rezzonico*, Milan 1986, p. 93. Les papiers anglais se retrouvent aussi dans la villa di Geggiano à Sienne, vers 1780, ill° 7. 2.

⁵⁷⁶ Zuber 1895, p. 24.

⁵⁷⁷ Zuber 1895, p. 26-32.

⁵⁷⁸ Cf. Koldeweij & al. 1991.

clients polonais et russes ont dû être contactés à Leipzig.

Le marché européen, tel qu'il apparaît à travers le Grand livre de la manufacture Hartmann Risler et quelles que soient les réserves que l'on puisse faire sur cette source, est multiforme : un marché français important mais encore peu exploité par la manufacture, un marché surtout très diversifié géographiquement. A l'opposé, les autres marchés semblent plus concentrés dans les grands centres entre les mains de quelques revendeurs importants qui font une part majeure des affaires : sur l'ensemble des pays concernés, 21 revendeurs (sur 242) font 54,6 % du chiffre.

A cette date, le papier peint est un produit dont s'affirme la mode, mais qui, s'il a touché un large public en France (mais aussi en Angleterre, non présente ici) a encore devant lui de vastes espaces à gagner pour déborder des intérieurs de l'élite où, en Allemagne par exemple, il est très présent. Les exemples de pose confortent cette première approche.

1.5. La pose

1.5.1 La technique de pose

1.5.1.1 La pose A broquettes

L'essor de la jeune industrie du papier peint ne peut se faire sans créer un marché, ce qui a pour corollaire une activité apparemment nouvelle : la pose. La forme la plus simple consiste à fixer le papier avec seulement des broquettes⁵⁷⁹ : Jean Michel Papillon, dans ses « Additions historiques et importantes » à son *Traité* de 1766, faisant allusion à l'arrivée sur le marché de papiers imprimés en détrempe conseille

de les attacher simplement avec des broquettes comme de la tapisserie sans les coler sur le mur⁵⁸⁰ ;

la méthode était couramment utilisée en Angleterre dans la première moitié du XVIII^e siècle, deux textes, l'un de 1700, l'autre de 1735 la recommandent⁵⁸¹ et plusieurs loges du théâtre de Drottingholm (Suède), décorées peu après 1766, possèdent encore des papiers peints posés de cette manière (ill° 7.1)⁵⁸². S'en rapproche la pose avec des baguettes, dorées (ill° 7. 2) ou non, que l'on retrouve souvent utilisée pour les papiers tontisses dans les annonces de vente, comme celle-ci, dans le *Journal général de France*

⁵⁷⁹ On entend par *broquettes* des clous à tête plate.

⁵⁸⁰ *Papillon 1776 (manuscrit additif non publié, 1776a, Bibliothèque nationale)*

⁵⁸¹ Rosam 1992, p. 10-11. Cet ouvrage est le seul à développer les techniques de pose.

⁵⁸² Doc° MPP, dossier Drottingholm.

en date du 30 mars 1780⁵⁸³ :

A vendre environ 9 aunes de cours de papier tontisse, cramoisi, et 150 pieds de baguettes dorées.

Ces baguettes pouvaient être de bois, mais aussi de papier mâché.

Pourtant, ces méthodes restent l'exception : en fait, on sait coller du papier sur le mur depuis la fin du XVII^e siècle, puisque on utilisait cette méthode pour poser des papiers peints chinois dans les résidences de l'élite à travers l'Europe⁵⁸⁴. Les Anglais ont fait de même avec leur production d'après ce qui a été conservé in situ (ill° 2. 1)⁵⁸⁵. De son côté, Jean Baptiste Réveillon a souvent raconté⁵⁸⁶ comment il a lui-même débuté dans le métier en 1753 en posant les « papiers d'Angleterre » de Lord Abermale dans sa maison de Passy. Par ailleurs, peu après, vers 1759, Jean-Michel Papillon démontre, par ses dessins à la plume et au lavis, comment poser ses papiers de tapisserie, imprimés à la feuille : on regrette seulement que ces dessins, jamais publiés par Diderot, aient perdu les « 3 cahiers épais, in folio, d'un caractère fort menu⁵⁸⁷ » qui les légendaient. Dans les années qui suivent, la technique de pose ne change guère, quoique les feuilles soient remplacées par des rouleaux. On peut donc se fonder sur ces documents, tout en faisant appel aux mentions diverses qui peuvent compléter ces données premières. Les nombreux exemples de pose pour la Maison du Roi dans les années 1764-1791 permettent d'élargir nos connaissances dans ce domaine. Mais ce sont surtout les exemples conservés en place ou démontés qui nous apportent le plus d'informations. Par ailleurs, dans les archives de la manufacture Nicolas Dollfus & C^{ie}, puis de ses successeurs apparaissent quelques chantiers bien documentés. Nous ne pouvons que regretter l'absence dommageable d'un traité précis : une fois de plus, nous sommes devant des données qui ne se transmettaient que par apprentissage et qu'apparemment, personne n'a pris le soin de transcrire. Du moins, ces différentes sources nous permettent-elles de suivre pas à pas les étapes de la pose au XVIII^e siècle.

1.5.1.2. La préparation du mur

Première étape : la préparation du mur. Le papier peint se pose normalement sur un mur lisse : l'idéal est un support de plâtre qui s'impose dans l'intérieur de la seconde moitié du XVIII^e siècle, encore qu'un support de pierre ou de bois puisse convenir si on l'adapte à cet usage particulier. Papillon nous montre la préparation du fond de plâtre (planche III, en

⁵⁸³ On en trouve de nombreux exemples cités dans Havard 1887, art. papier peint.

⁵⁸⁴ Wappenschmidt 1989,

⁵⁸⁵ Si les *flockpapers* anglais sont fixés par des pointes en haut et en bas, ils sont collés sur toute leur longueur, cf. Rosaman 1992, p. 11-12.

⁵⁸⁶ En particulier dans son *Exposé justificatif* de 1789.

⁵⁸⁷ Clouzot (Henri) Le papier peint au début du XVIII^e siècle « A l'enseigne du Papillon » *Renaissance de l'art français et industries de luxe*, avril 1925, p ; 149-160.

bas). Si le mur est couvert d'une ancienne tenture, celle-ci est enlevée à l'eau chaude à l'aide d'un balai et d'éponges : mais ceci ne devait sûrement pas être une règle absolue puisque, fréquemment, les papiers peints anciens sont recouverts par des papiers plus récents, laissés en place tels quels pour la plus grande joie de l'historien⁵⁸⁸. On a en revanche pu constater sur un exemplaire de tontisse des années 1760 recouvert d'un papier peint du tout début du XIX^e siècle, que la tontisse a été laissée en place mais que le poseur a arraché les surépaisseurs présentes à l'emplacement des recouvrements⁵⁸⁹. Cela dit, dans les comptes de la Maison du Roi reviennent sans cesse des opérations de grattage avant la pose : l'aisance relative des services du Garde-meuble devait sans doute permettre cette opération, plus rare par ailleurs, puisque d'ordinaire on retrouve sur le mur des couches superposées dès le XVIII^e siècle⁵⁹⁰. Comme le montre Papillon, ce grattage est complété par un rebouchage des fissures : celles-ci sont remplies d'enduit lissé puis couvertes de bandelettes de papier, comme ici en 1787 pour le service du Dauphin⁵⁹¹ :

- 5 mains et 8 f de pap(ier) gris collé par bandes sur tous les bois et crevasses apparentes des 3 dittes chambres à 20 5 6

Dans ce cas, les bandelettes sont particulièrement utilisées sur les interstices entre les planches des cloisons : les cloisons de bois travaillent et doivent sans cesse être rebouchées avec un succès très limité d'après ce qui est conservé⁵⁹².

1.5.1.3. Toile et papier d'apprêt

Les mémoires de la Maison du Roi attestent que, le plus souvent, sur le mur est tendue une toile, toile que l'on retrouve en place dans nombre d'intérieurs du XVIII^e siècle⁵⁹³ : Le propos est alors d'isoler le papier du mur et donc de la condensation qui risque d'entraîner son décollement ; en 1831 encore, le manuel de Garnier-Audiger conseille :

Quand on doit couvrir un mur de papier de tenture, on ne peut le coller sur le mur nu sans qu'il s'en détache ou qu'il moisisse et se tache, si le mur n'est pas très sec⁵⁹⁴

Cette toile ne doit pas être tissée serré, pour éviter qu'elle ne rétrécisse au moment de la

⁵⁸⁸ Nombreux exemples au MPP, souvent très révélateurs : voir par exemple le papier de Jacquemart et Bénard n° 1245 qui recouvre le n° 508 de Réveillon retrouvé dans un intérieur du Quai Voltaire (MPP, Rixheim, 1989, n° 10, p. 26) ou, mais sur un paravent, le papier peint en arabesques qui recouvre des dominos (Jacqué 1995, p. 35).

⁵⁸⁹ Papier conservé au MPP, en provenance de Charrez (Haute-Saône), inv. 994 PP 30-1. Jacqué 2002, n° 3, p. 12-13.

⁵⁹⁰ Nombreux exemples au MPP, en particulier des paravents : voir le chapitre *infra* qui leur est consacré.

⁵⁹¹ A.N. O¹ 3641,2

⁵⁹² Exemples au MPP : le papier éclate quasi systématiquement aux limites des planches, cf. le document inv. 994 PP30 en provenance d'une maison de Charier (Haute-Saône), Jacqué 2002, n° 3, p. 12-13..

⁵⁹³ Pas de toile chez Papillon, à l'exception de la planche VII : il semble que ce soit pour des panneaux imitant la tapisserie, comme celui de l'église des Guibertes, Môtetier les Bains, cf. Schöpfer 1993, p. 9.

pose du papier. Ainsi, cherchant à acheter de la « toile à coller » à Strasbourg le 13 mai 1790, N. Dollfus & C^{ie} craint qu'on ne lui vende une toile trop forte et précise :

***il faut un fil mince et dont le tissu soit presque autant écarté que le cannevas*⁵⁹⁵ .**

Mais cet usage transforme aussi les papiers que nous connaissons traditionnellement immeubles en meubles, ce qui en permet leur vente, alors que, encore rares, ils sont coûteux, ce que démontrent les nombreux exemples relevés par Havard⁵⁹⁶ comme, parmi bien d'autres, dans les Annales, affiches & avis divers du 13 février 1777:

A vendre, chez M. Hubert, rue de l'Université, aux petites écuries de Monsieur, une tenture de papier cramoisi velouté, collé sur toile, avec baguettes dorées.

Les documents retrouvés en place montrent des toiles de tissage assez lâche, de chanvre plutôt que de lin⁵⁹⁷. En 1787, un mémoire précise même l'utilisation de toile d'Ourville⁵⁹⁸. Ces toiles sont clouées sur châssis, ce qui suppose alors l'emploi de baguettes dans les angles. Garnier-Audiger précise leur pose:

***Il faut donc (...) d'abord tendre avec des clous à tête plate, sur des tringles de bois (fixées au pourtour du mur), de la toile à coller, dite d'embourrure, sur laquelle on colle du papier gris mince avant d'y poser le papier de tenture*⁵⁹⁹.**

Dans d'autres cas, elles sont tendues à l'intérieur de boiseries⁶⁰⁰. Elles peuvent se détendre et nombre de mémoires de la Maison du Roi mentionnent qu'il faut les retendre :

***Pour avoir détendu & retendu toutes les toiles de l'escalier de M^r Paris les avoir marouflé &c 10 10*⁶⁰¹**

Mais la toile est loin d'être la règle, surtout quand on avance dans le siècle : dans les années 1790, Hartmann Risler ne commande des toiles que pour des plafonds⁶⁰². En fait, les cas varient à l'infini et l'on pourrait en citer dans un sens comme dans l'autre, ou même des cas particuliers où la toile n'apparaît que sur les murs extérieurs, pour éviter

⁵⁹⁴ Garnier-Audiger 1830, p. 86-88.

⁵⁹⁵ MPP, Z 94.

⁵⁹⁶ Havard, 1887, tome IV, collivres 79.

⁵⁹⁷ Le jute, souvent cité à tort, n'est importé en Europe qu'à partir du milieu du XIX^e siècle.

⁵⁹⁸ - 7 aunes de toile d'Ourville cloué pour recevoir les lambris en pap. à 15 (sous), A.N. O¹ 3641 2. Il s'agit d'Ourville en Caux (Seine Maritime).

⁵⁹⁹ Ce qui suppose de poser une autre baguette, cette fois-ci sur le papier, dans les coins, de façon à obtenir une bonne tenue. Un exemple a survécu dans la villa Bianchi-Bandinelli de Geggiano près de Sienne, voir Marshall 2001.

⁶⁰⁰ Comme par exemple dans l'actuel hôtel de ville de St Jean de Losne où, sur le mur, est collée directement une tontisse.

⁶⁰¹ A.N. O¹ 3080,1 n° 848.

⁶⁰² Un exemple en est conservé aux Musée des Arts Décoratifs de Paris, cf. Hoskins, 1994, p. 92, ill° 128. La toile est en particulier indispensable pour les plafonds en creux.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

les effets de la condensation⁶⁰³. Une exception quand même : on ne rencontre pas du tout de toile aux États-Unis. Ceci peut s'expliquer par l'usage systématique du bois dans la construction qui isole bien les maisons et évite la condensation. C'est ainsi que les papiers peints de la Phelps-Hatheway House à Suffield (Connecticut), posés sans toile en 1795-96, sont parvenus jusqu'à nous dans un rare état de conservation⁶⁰⁴. Une exception dans l'autre sens : si l'on pose le papier peint sur un autre support que le plâtre, la toile devient indispensable :

Garde-meuble : Girault, M^d pour meubles rue Dauphine à Versailles 1787 Pour Monseigneur le Dauphin - gratage et encollage de 3 toises de murs à 15 la toise 2 5 - trois aunes de forte toile pour recouvrir un pillier en pierre A 36 cloué 6⁶⁰⁵

La toile se retrouve aussi, mais pas toujours, clouée sur les cloisons de bois de façon à éviter les déchirures quand jouent les planches. Elle permet par ailleurs de faire disparaître des ouvertures devenues inutiles, comme en 1787 à Versailles :

Pour Mgr le dauphin - 5/4 de toile cloué pour boucher une fenêtre perdue 19⁶⁰⁶

Sur cette toile ou directement sur le mur, on pose pratiquement toujours un papier d'apprêt. Ce peut être une maculature ou un papier imprimé : les cas en sont nombreux, parfois cocasses. Le *Journal officiel* de l'éphémère Royaume de Westphalie (1807-13) a fini comme papier d'apprêt du panoramique connu sous le nom de *Procession chinoise*⁶⁰⁷. Ce type d'usage représente une aide appréciable pour l'historien, en lui donnant des références chronologiques. Mais, ce peuvent être toutes sortes de papier : les fournisseurs de la Maison du Roi, comme Robert, posent presque systématiquement du « papier gris⁶⁰⁸ » ou du « papier bleu » : ainsi, au Château de S^t Cloud, le 5 août 1786 :

Pour le service de la Reine Ornaments grisailles et arabesques coloriés dans le cabinet - 20 au(nes) de toile forte dans ledit 1 10 30 - 8 mains papier bleu sur les dites toiles 8 - 6 panneaux arabesques coloriés de 21° de large sur 6 p 6° de haut (à)72 402⁶⁰⁹

Mais au lieu de ces papiers de qualité médiocre, on est étonné de retrouver à l'occasion des papiers de grande qualité ; le papier blanc est mentionné à l'occasion dans les mémoires, sans qu'apparemment rien ne justifie ce surcoût. Dans le manoir de Mézières (canton de Fribourg, Suisse), on en trouve même dans une chambre de domestiques où

⁶⁰³ Ce qui semble devenir sa principale raison d'être quand on ne revend plus les papiers peints usagés. Les fichiers du MPP en montrent des exemples très variés.

⁶⁰⁴ Jacqué 1995, p. 84.

⁶⁰⁵ A.N., O¹ 3641,2.

⁶⁰⁶ *Idem*

⁶⁰⁷ Exemple présenté au Deutsches Tapetenmuseum de Kassel, avec la maculature.

⁶⁰⁸ Celui que préconise encore Garnier-Audiger en 1830.

⁶⁰⁹ Avec tout un ensemble de papiers d'ornement complémentaires

sont posés des fragments de papiers peints récupérés : le papier d'apprêt en est un superbe papier blanc, sans doute lui aussi « récupéré »...⁶¹⁰

1.5.1.4. La pose du rouleau

Papillon explique, par une série de croquis très précis, le système de pose des « dominos », se recouvrant toujours sur un de leurs côtés, en fonction de leur emplacement sur le mur⁶¹¹. Bien entendu, la question ne se pose pas de la même manière pour les rouleaux, mais il est un élément dont le poseur doit tenir compte : de part et d'autre du motif, l'imprimeur a laissé une marge, il importe donc de l'éliminer avant la pose en l'ébarbant ; en fait, une seule est éliminée, parce que les rouleaux ne sont jamais posés bord à bord⁶¹² mais se recouvrent, tantôt à droite, tantôt à gauche, sans règle apparente, dans les meilleurs cas en tenant compte de la direction de la lumière provenant de la ou des fenêtres, de façon à rendre discrète la superposition⁶¹³. La notion de jour ou d'ombre n'apparaît vraiment qu'avec les panoramiques, au début du XIX^e siècle. Cependant, certains papiers fonctionnent par paire, les papiers peints en arabesques en particulier, et il importe d'en tenir compte lors de la pose, ce qui n'est pas toujours le cas⁶¹⁴. Pour d'autres, la pose suppose une démarche complexe, d'ordre esthétique, comme nous le verrons infra.

Le collage proprement dit se fait à la colle de peau : on la voit chauffer sur la planche III de Papillon ; quand il s'agit d'un collage particulièrement énergique, de la toile sur de la pierre par exemple, on utilise de la colle des Flandres, plus solide.

1.5.1.5. Le vernissage

Il faut mentionner enfin la dernière opération du poseur avant même qu'il en vienne à l'aspect comtable : les papiers peints sont souvent vernis. Le fait est mentionné dans l'article du Journal du Lycée des Arts de septembre 1795 :

(Les papiers peints) quand ils sont vernis, conservent longtemps leur vivacité et l'agrément de leurs couleurs.

De nombreux exemples en sont parvenus jusqu'à nous : mais il est difficile d'acquiescer à ce jugement tant les vernis se sont assombris. Le vernis le plus fréquemment utilisé est à base d'esprit de vin : c'est ce vernis qui est utilisé sur le chantier qui va nous permettre maintenant de préciser le déroulement des opérations.

⁶¹⁰ Cf Jacqué (Bernard) 1995, p. 33-35.

⁶¹¹ Planche IV.

⁶¹² Comme c'est le cas à l'époque actuelle, avec les papiers émargés.

⁶¹³ Le poseur n'a pas à tenir compte du sens de l'impression sur le rouleau rabouté, car les raboutures peuvent se présenter dans les deux sens.

⁶¹⁴ Comme par exemple à Moccas Court, voir *infra*.

1.5.2. Les hommes au travail : un exemple de chantier

Les dessins de Papillon nous décrivent une nombreuse main-d'œuvre, presque exclusivement masculine : il n'est guère qu'une femme, utilisée à la découpe. Malheureusement, nous ne savons rien de ces hommes et de cette femme : qui sont-ils, comment sont-ils formés, comment se déroule leur travail, combien sont-ils payés ? Les manufactures mettent à la disposition de leurs clients ce type de personnel, comme nous le verrons infra, les revendeurs font de même, comme Arthur & Grenard puis Arthur & Robert pour la Maison du Roi. Mais aucun traité ne documente cette activité. Dans les mémoires de la Maison du Roi, le papier peint est fourni posé et pratiquement rien ne transparaît de la pose et des poseurs : il faut un incident pour que ce soit le cas comme en 1788 à S^t Cloud⁶¹⁵ :

Pour le tems perdu de 4 hommes pendant 4 jours qu'a duré l'ouvrage pour attendre que les ouvriers ont fait les changemens d'échafaud 12

ce qui fait le poseur à 3 livres par jour, un montant maximum pour les colleurs de Réveillon ainsi que l'atteste. Réveillon, dans son Exposé justificatif, mentionne en 1789 l'existence dans son entreprise d'un important service de pose :

Il est encore une autre espèce d'Ouvriers, qui sont les Coleurs ; il y a trois Chefs dans cette classe, qui chacun occupent dans Paris huit à dix ouvriers par jour & ces ouvriers gagnent 40, 50 sous, & quelquefois 3 livres.

Ce qui nous mène à un service d'une trentaine de personnes, soit un dixième du personnel de la manufacture. Ceux-ci peuvent se déplacer en dehors de la capitale. Au cours de l'été 1788, l'abbé Morellet obtient en bénéfice « le prieuré de Thimert en pays chartrain (...) à vingt-quatre lieues de Paris ». Pour le mettre au goût du jour, nous dit-il,

J'employai un colleur de Réveillon qui y travailla six semaines⁶¹⁶.

En 1795, Jacquemart & Bénard, ne mentionnent plus qu'

1 artiste architecte décorateur pour l'Entreprise de toute espèce de décors tant à Paris que hors de Paris même pour le décor des salles de spectacle et fêtes publiques⁶¹⁷.

A cette date, sans doute, le métier, devenu courant à Paris, ne nécessite plus de la part de l'entreprise de salarier des colleurs. Il n'en est pas de même à Mulhouse : la manufacture doit répondre à des demandes précises et il lui manque un bon technicien sans doute impossible à trouver sur place alors que l'usage du papier peint ne fait que démarrer. Elle fait donc appel le 3 octobre 1791⁶¹⁸ à la manufacture parisienne Arthur & Robert avec qui elle est en étroit contact et qui offre à cette date les mêmes services que Réveillon⁶¹⁹ :

⁶¹⁵ A.N. O¹ 3647,1

⁶¹⁶ Morellet 2000, p. 310.

⁶¹⁷ A.N. F¹² 2285.

⁶¹⁸ MPP, Z 94.

Le mérite de la présente est pour vous prier encore de nous rendre un service. Nous aurions besoin d'un bon colleur, bien au fait de tous les détails de son métier ; nous lui payerions les frais de voyage, l'employerions toute l'année et lui payerions un appointement proportionné à son talent, que nous laisserions à votre discrétion de régler avec lui, persuadé que vous feriez au mieux de nos intérêts. Voyez donc à nous en trouver un qui puisse faire notre affaire, mais il faudrait qu'il parte de suite & tache de se rendre ici le plutot possible.

En l'absence de réponse d'Arthur & Robert, ce que l'on peut facilement comprendre, même s'il s'agit à cette date de poser surtout ses propres papiers commercialisés par Nicolas Dollfus & C^{ie} depuis Mulhouse, la manufacture fait appel le 1^{er} février 1792 à Malaine qui est son intermédiaire privilégié dans les affaires parisiennes en précisant le salaire envisagé⁶²⁰ :

S'il est un peu habile, nous lui payerions même volontiers 80 livres par mois.

L'entreprise paie ici mieux que dans les cas précédents, sans doute à cause de la difficulté à faire venir quelqu'un à Mulhouse.

Remarquons que Malaine avait auparavant formé Charles, alors peintre-décorateur pour la manufacture. Finalement, en avril, Raflin (ou Rafflin) est embauché : nous retrouverons Charles et Raflin sur divers chantiers. Alors que Charles est licencié en avril 1795⁶²¹ lors d'une restructuration de l'entreprise, Raflin est appelé à travailler d'abord comme colleur puis dans d'autres fonctions pour l'entreprise avant qu'il ne fonde la sienne propre à Paris. Son travail semble apprécié :

Nous avons en même temps songé à vous tenir l'engagement que nous avons fait avec vous, et persuadé que nous sommes, que nos intérêts vous ont à cœur, nous tacherons même de vous favoriser de quoi nous vous parlerons à votre retour⁶²²

(Raflin est alors, comme on le verra, sur un chantier à Francfort).

Dans l'immédiat, les archives de Nicolas Dollfus nous permettent de suivre les deux hommes à la tâche sur un chantier complexe, comparable en qualité à ceux de la Maison du Roi, de façon à comprendre de façon précise le rôle et le coût des différents intervenants. La situation particulière de Mulhouse sur le plan politique⁶²³ nous vaut la documentation relativement précise, quoiqu'incomplète, d'un chantier à Francfort⁶²⁴. Le manufacturier Nicolas Dollfus est en relation d'affaires mais aussi, semble-t-il, d'amitié

⁶¹⁹ Il travaille par exemple aux Tuileries pour la famille royale, A.N.O¹ 3650,2

⁶²⁰ Idem.

⁶²¹ MPP, Z 96.

⁶²² MPP, Z 96.

⁶²³ République indépendante enclavée en Alsace jusqu'en 1798, Mulhouse est entourée d'un cordon douanier destiné à étouffer son activité économique à partir de 1792, comme nous l'avons vu précédemment..

⁶²⁴ L'ensemble des courriers est rassemblé dans le volume de copies de lettres MPP, Z 96 ; nous les citerons par leur simple date.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIIIe siècle

avec un négociant de Francfort, J. Frédéric Schmidt de J. Frédéric Schmidt & C^{ie} ⁶²⁵ : celui-ci, en novembre 1793, souhaite décorer de papier peint la maison qu'il vient de se faire construire ⁶²⁶. Pour toutes sortes de raisons, politiques en particulier, ce chantier va durer de juillet 1794 à la fin mai 1795 ⁶²⁷, alors qu'il aurait dû s'achever à la fin de l'été 1794 : « nous faisons l'impossible (pour) que vous puissiez habiter à la fin septembre paisiblement votre maison » écrit par exemple la manufacture le 15 août 1794; mais, c'est sans compter le raidissement des autorités françaises vis-à-vis des Mulhousiens, et, comme l'écrit la manufacture : « il est bien malheureux que tout contrarie cette entreprise⁶²⁸ ». Mais ce qui fut pénible pour le commanditaire comme pour le fournisseur se révèle comme le plus grand des bonheurs pour l'historien puisqu'à notre connaissance, c'est le seul chantier sur lequel nous ayons une information aussi détaillée.

Ce chantier nous permet tout d'abord de préciser les intervenants : dans les mémoires de la Maison du Roi, puisque la pose est comprise dans le prix, nous n'avons, comme nous l'avons vu, aucun renseignement sur ces artisans. Première étape : la manufacture envoie sur place au début de l'automne 1793 Louis Charles, un peintre décorateur formé par Malaine, pour établir les plans de la décoration, alors que la maison est encore en cours de construction. Le 20 novembre 1793, la manufacture écrit à Schmidt :

Le Sieur Charles de retour chés nous nous a fait part de différents plans & de la convention⁶²⁹ faite pour le Décor de votre maison neuve.(...) Déjà nous sommes occupés de l'établissement des divers papiers qui doivent être employés chés vous. M. Charles fait les Dessins des plafonds (...) quand vous voudrés que M. Charles se rende chés vous avec un tapisseur habile nous attendrons vos ordres pour cela.

Ce courrier démontre donc qu'en matière de pose coexistent dans l'entreprise deux fonctions différentes :

- un concepteur (la manufacture emploie généralement le terme de « décorateur ») capable de réaliser non seulement des plans élaborés, mais aussi de peindre ou faire peindre certaines parties ⁶³⁰
- un « tapisseur », qui pose ce qui a été prévu ; dans le cas précis, Raflin qui, formé à

⁶²⁵ L'homme est, sans doute, entre autres, un courtier en toiles ; : Oberkampf est en relations avec lui au cours de l'été 1791 (Chassagne 1980, p. 137). Dollfus père, fils & Cie doivent être en relations d'affaire avec lui pour les mêmes raisons, ce qui explique que Nicolas Dollfus le connaisse..

⁶²⁶ Dont les traces n'ont pas été retrouvées : ce qui rend encore plus intéressant le Gut Schmitt de Guntersblum, contemporain, en Hesse rhénane, il nous permet de nous faire une bonne idée du décor, par bien des points comparables (voir *infra*). Cf. Wisse 1998.

⁶²⁷ A la fin, 150 journées de travail sont comptabilisées aux intervenants. L'ensemble des lettres couvrant de chantier sont dans les archives du MPP, Z 96.

⁶²⁸ Lettre à Raflin, 27 février 1795.

⁶²⁹ ***Que nous n'avons plus.***

Paris (d'où il est peut-être originaire), a déjà travaillé sur plusieurs chantiers pour l'entreprise, en particulier à Guebwiller et en Suisse ; à l'occasion, nous verrons que l'expérience de Raflin lui permet de suppléer Charles⁶³¹. A Raflin est adjoint un aide, Liebach, auquel est attribué le qualificatif de « colleur ».

Charles prépare donc ce qui est généralement nommé « esquisse⁶³² », à raison d'une par pièce, voire par élément, comme un plafond ; une seule d'entre elles, d'origine inconnue, est parvenue jusqu'à nous et concerne des panneaux en arabesques (ill° 3. 5)⁶³³ : elle montre comment utiliser les deux panneaux aux oiseaux et le panneau à vase de Réveillon. Ceux-ci décorent une cloison encadrée de différentes propositions de bordures : soit des motifs d'architecture, soit des tors de fleurs. Les panneaux sont séparés par des pilastres et encadrés de différentes bordures, tout en laissant des aplats verts avec trois motifs différents. : il n'y a pas de bas de lambris représenté. On retrouve mention de ces esquisses à la fin des factures dans les livres de la manufacture N. Dollfus & C^{le} puis de ses successeurs, pour les rares ventes faites directement à des particuliers.

Ici, le chantier est d'importance, plus d'une vingtaine de pièces, désignées d'après les lettres de l'alphabet. Apparemment, la quasi-totalité du décor est à réaliser en papier peint⁶³⁴. Il nous manque le plan et la destination de ces pièces, il est même difficile de reconstituer de façon précise leur décor en l'absence de factures descriptives par pièce : une de ces pièces, cependant, la plus importante, nommée RR, apparaît comme « double salle à panneaux » et sa réalisation qui doit faire appel à des panneaux d'arabesques peints sur papier, tous « variés⁶³⁵ » est prévue coûteuse dès le départ ; le 23 septembre 1794, sont comptabilisées les fournitures suivantes pour cette pièce :

28 Panneaux arabesque f^d verd sourd (à) 20 560 2 R^x chamois uni pour champs (à) 2 12 4 R^x gris uni pour champs (à) 5 25 258 : 5 R^x bordures gris fd chamois (à) 5 25 78, 79 : 80 pieds frise d'enfants f^d verd (à) 10 40 16 R^x frise même fond (à) 5 15 6 sujets grisaille pour les D^s p(orte)s (à) 2 12 10 toiles d'araignée(sic) pour les D^s p(orte)s (à) 4 40 248 : 670 pieds bord. Gris 12 tous les ornemens pour toutes les moulures 200

auxquelles s'ajoutent plus tard :

2 dessus-de-porte gris (à) 3 6 41 divers p. RR à L 4 164

Dès le 31 août 1791, la manufacture, en vue d'un autre chantier à Francfort, réclame auprès du commanditaire : « Nous vous prions de nous faire passer le plutôt un Plan seulement en croquis – quelques jours après que nous l'aurions nous vous enverrons nos esquisses » (MPP, Z 94).

⁶³¹ L'expérience va se révéler utile : dans le Grand Livre de l'entreprise, à partir d'avril 1795, Raflin devient « notre décorateur », alors que Charles a disparu (MPP, Z 46, f. 15).

⁶³² Encore que l'on trouve aussi le terme de « modèle » : c'est le cas pour la décoration fournie à la comtesse Bentheim à Rheda le 19 avril 1806 (MPP, Z 76).

⁶³³ Publiée par Führung 1989 ; reproduite en couleurs dans Jacqué 1995, p. 77.

⁶³⁴ S'y ajouteront par la suite de petites prestations dans la maison de campagne du commanditaire.

⁶³⁵ 6 juin 1794.

fournitures dont la destination n'est pas précisée⁶³⁶. Si les autres pièces ne sont pas aussi somptueuses, elles témoignent cependant d'un raffinement que l'on retrouve à la même époque dans les intérieurs du Gut Schmitt à Guntersblum en Hesse rhénane (ill° 3. 7)⁶³⁷ : en rassemblant les fournitures diffuses d'une livraison à l'autre, on peut imaginer des décors variés, faisant appel aussi bien à des panneaux imprimés en arabesques qu'à des estampes pour une print room⁶³⁸ ; les portes, les embrasures de croisées, les dessus de glace de cheminée, les dessus de fenêtre sont aussi décorés de papiers peints ou imprimés selon les cas. Les unis jouent pour leur part un grand rôle.

En fait, il est prévu dès le départ de couvrir presque tout de papier peint, du sol au plafond compris, en particulier les moulures et les menuiseries. Pour ce faire, des moulages des moulures sont envoyées à Mulhouse où des bordures sont spécialement dessinées et gravées à cet effet,

ce qui n'est pas chose facile, la plupart de ces moulures n'étant pas du tout faites d'après les règles sévères de l'architecture

et la manufacture d'ajouter aimablement :

nous tachons de suppléer par l'art à leur défauts naturels...

Si Schmidt a fait appel à Nicolas Dollfus & C^{ie}, c'est qu'il souhaite à Francfort un intérieur dans le goût français le plus nouveau en matière de papier peint, au moment où celui-ci, sans équivalent à l'étranger, est parvenu à maturité : nous retrouvons dans les décors ici fournis l'équivalent de ceux réalisés peu auparavant, jusqu'en 1792, pour la Maison du Roi en Ile-de-France en particulier par Robert, puis par Arthur & Robert. N'oublions pas que, même si les papiers sont imprimés à Mulhouse, ils reprennent les modèles parisiens, sous la direction de Malaine, alors présent à la manufacture ; quant aux éléments peints, ils sont produits dans l'atelier de Besancenot, un peintre parisien installé au faubourg S^t Antoine, et donc au cœur de la création. Apparaissent même quelques papiers de Jacquemart & Bénard, importés par Mulhouse pour compléter l'échantillonnage. Et lorsque Schmidt, le 3 juin 1794, discute rudement la facture finale, la manufacture lui rétorque, non sans raison :

Nous sommes convaincus M^r que si vous eussiez fait peindre sur toile la salle RR elle vous aurait coûtés plus cher qu'elle vous coûte, & vous avouerés cependant qu'aucun peintre en Allemagne ne vous l'aurait fait la moitié aussi bien, comme elle est actuellement.

Ce décor est entièrement dessiné par Charles : sur place, nous l'avons vu, il a pris des croquis qui lui permettent de réaliser pour chaque pièce, voire pour certains détails, les plafonds en particulier, quitte à ce que Raflin, sur le chantier, fasse des croquis complémentaires chaque fois que nécessaire. Ces « esquisses » sont envoyées progressivement, le 25 août 1794, par exemple, la manufacture écrit : « nous remettons à

⁶³⁶ Par exemple, de passage à Francfort le 21 avril 1794, Nicolas Dollfus achète personnellement des toiles à coller en vue du chantier qui ne démarrera qu'en juillet (MPP Z 96).

⁶³⁷ Voir Wisse 1984.

⁶³⁸ La pièce C pour laquelle on demande à Raflin « la quantité de sujets en estampes qu'il faut », le 29 août 1794.

M. Engelbach⁶³⁹ les esquisses des pièces A, B, D & RR pour vous les apporter », et le « tapisseur » les met en œuvre en utilisant les papiers peints qu'on lui envoie à cet effet. Mais, manifestement, le commanditaire fait changer l'un ou l'autre décor, ce qui complique le travail et de la manufacture et du poseur. Le ton des lettres échangées avec Raflin comme avec Schmidt laisse supposer des tensions aussi fortes que réelles. Il semble par exemple qu'au lieu de quelques pièces somptueusement décorées de papiers (les « salles B, D, Q & RR⁶⁴⁰ »), Schmidt ait souhaité décorer tous les lambris de bois des chambres de panneaux de papier peint, au lieu du simple faux-bois prévu. De toute façon, la distance rend difficile la communication et complique le moindre changement : Raflin souhaite par exemple des « dessus de glace » sans en préciser les dimensions, la manufacture lui conseille de les « arranger (...) avec quelques camées que vous recevrez de superflus⁶⁴¹ » ; dans un autre cas, en l'absence d'un motif sur un fond donné, la manufacture conseille à Raflin de découper le motif sur un papier de fond différent⁶⁴².

L'absence de Charles ne facilite pas les choses : il avait été prévu qu'il rejoindrait à Francfort le poseur pour peindre sur place le nécessaire et diriger le chantier mais les difficultés politiques du moment l'interdisent⁶⁴³. Ceci pose un grave problème de fond au commanditaire : quelles que soient les capacités de Raflin, et bien sûr, on tente de convaincre Schmidt qu'elles sont exceptionnelles (« M. Raflin qui entend parfaitement sa partie, ses talents ne cèdent en rien à ceux de M. Charles⁶⁴⁴ ») et qu'elles ne rendent pas indispensable la présence de Charles, le « tapisseur » n'a pas le même poids que le « décorateur » pour imposer son point de vue à un client qui suit lui-même et en détail l'exécution de son décor. Sur un point en particulier, les rapports se révèlent rapidement difficiles : Charles fait parvenir à Francfort les esquisses des pièces mais la manufacture délivre au compte-goutte les papiers peints, en fonction des opportunités du moment, peu propice aux livraisons ; or Raflin est vite en chômage technique car Schmidt ne fait pas confiance aux esquisses, il veut voir l'ensemble des papiers destinés à une pièce avant leur pose, alors que Raflin, comme la manufacture, souhaite commencer plusieurs pièces en même temps. De plus, comme une grande partie des fournitures n'est pas en magasin, que certains papiers sont spécialement créés pour l'occasion (auquel cas, le client participe pour moitié à la gravure des planches), ceci rallonge les délais ; d'autres papiers sont imprimés au fur et à mesure de l'avance du chantier, à cause sans doute de la relative imprécision des esquisses ou des desiderata de Schmidt. Résultat, le 24

⁶³⁹ Un négociant de Hambourg qui est souvent en affaire à Bâle et Francfort.

⁶⁴⁰ 3 septembre 1794.

⁶⁴¹ 3 septembre 1794.

⁶⁴² 20 septembre 1794.

⁶⁴³ Le 15 août 1794, la manufacture fait part à Schmidt de l'impossibilité de faire partir Charles en dépit de toutes les démarches politiques et administratives entreprises.

⁶⁴⁴ 6 juillet 1794.

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

septembre 1794, le client excédé achète sur place le décor de 9 pièces chez Nothnagel⁶⁴⁵, au grand dam de la manufacture mulhousienne (par ailleurs son fournisseur) qui non seulement y perd de l'argent⁶⁴⁶, mais aussi ce que nous appellerions son « image » : Nicolas Dollfus se dit « mortifié ».

Enfin, Charles devait exécuter sur place des éléments peints. En conséquence, la manufacture fait mettre « sur papiers toutes les peintures qui (...) sont nécessaires⁶⁴⁷ » que Charles ne peut réaliser chez Schmidt. Se pose cependant le cas des peintures situées autour des poêles, qui certes pourront être exécutées sur le mur à Francfort d'après les esquisses de Charles, encore que les papiers peints soient ininflammables si l'on en croit le fabricant, « vous pouvez d'ailleurs en faire l'épreuve vous même⁶⁴⁸ »...

Cette absence de Charles ne représente qu'une partie des problèmes rencontrés : le chantier va se heurter aux pires difficultés, au moment où les barrières mises en place par le département du Haut-Rhin autour de la République de Mulhouse se renforcent, que la guerre et les fortes variations du cours de l'assignat dans les deux sens compliquent les affaires. A certains moments, il est impossible d'envoyer des marchandises à Bâle en direction de Francfort, même de simples brosses (« On ne nous a pas permis de sortir les brosses à foncer & à vernir (...) tachés de vous en procurer à Francfort⁶⁴⁹ »). Les panneaux peints commandés à Paris à Besancenot et qui doivent transiter par Mulhouse, où ils sont complétés de médaillons et de camées, tardent à être livrés (la main d'œuvre parisienne vient à manquer par suite des conflits) et le colis reste bloqué pour des raisons inconnues. La Maison neuve à Dornach (en France, donc au-delà des barrières), où une partie de l'activité a été transportée pour contrecarrer le blocus, ne peut être chauffée l'hiver, alors que les douanes font tout pour retarder le retour en ville des 45 tables d'impression... Il est donc impossible de travailler durant l'hiver 94-95 pour le chantier, même si l'inspecteur des douanes semble s'adoucir à la suite du décor de son appartement à Colmar qui n'apparaît pas dans la comptabilité... S'ajoutent encore des difficultés internes à l'entreprise, par suite de désaccords entre les associés. Résultat, les fournitures traînent, alors que le courrier passe mal et que les délais (souvent une semaine entre Mulhouse et Francfort) ne facilitent guère la transmission des ordres ; par ailleurs, les chariots de poste entre Bâle et Francfort s'avèrent inefficaces pour le transport rapide des papiers peints, il faut alors user de la diligence qui part chaque dimanche de Bâle, plus rapide, certes, mais bien plus coûteuse.

Financièrement, l'affaire est difficile à régler, ce qui n'est pas pour étonner. La manufacture demande A Raflin « qu'il fasse & arrête le compte à la façon de Paris⁶⁵⁰ »

⁶⁴⁵ Le principal revendeur de la manufacture Outre-Rhin...

⁶⁴⁶ Il faudra revendre à Francfort le surplus, à perte, naturellement (6 avril 1795) ; au *Journal* apparaît le 1^{er} août 1795 la somme de 496 livres « p. des Restes de Papiers retirés de Schmidt »..

⁶⁴⁷ 15 août 1794.

⁶⁴⁸ 15 août 1794.

⁶⁴⁹ 24 septembre 1794.

dès le 9 janvier 1795, alors qu'on est encore loin de la fin des travaux. Déjà, le 24 septembre 1794, Nicolas Dollfus conseille au voyageur Aubin, de retour de Hambourg, de l'aider lors de son passage à Francfort. Le 2 mars, dans un courrier à Raflin, transmis par l'intermédiaire de Ramadier, autre correspondant local de l'entreprise, parce que Schmidt « ouvre toutes les lettres qui sont adressées (...) à Raflin », ce dernier est prié de « taxer le tout par toises de la même manière, & aux prix comme vous aviez coutume de le faire à Paris » en insistant sur le coût élevé des ornements et des panneaux de la salle RR. Schmidt discute bien sûr les prix, alors que la manufacture se plaint de l'inflation qui a renchéri les fournitures, même si tout est compté et réglé en numéraire. A l'évidence, il y a de la mauvaise foi des deux côtés : la manufacture déclare par exemple avoir dû faire l'avance des panneaux à Besancenot au prix fort au moment de la commande, en novembre 1793, alors que, payant ce fournisseur en assignats, elle aurait gagné à le payer à la livraison en assignats fortement dévalués... Or, ces dits panneaux, chiffrés à 20 livres dans le livre de vente, on conseille à Raflin de les compter à 60 livres⁶⁵¹. Lorsque, le 3 juin 1795, le prix desdits panneaux est contesté par Schmidt, ils sont déclarés coûter 80 livres... et la manufacture a l'élégance d'ajouter : « nous nous contenterions même d'un bénéfice net de 5% sur ces objets », ce qui laisse de la marge ! De son côté, Schmidt discute le salaire (élevé) de Liebach, 3 livres 10 sous. la journée : il aurait pu trouver à Francfort un aide à 20 sous, ce à quoi la manufacture rétorque que la qualité n'eût pas été la même. Ce sont finalement 7456 livres 5 sous et 2 deniers qui sont réclamés alors que le total des fournitures dans le livre de vente se monte à 3198 livres 12 sous. Ces discussions de chiffonniers aboutissent à un compromis qui est discuté sur place par Hartmann Risler, associé de la maison, en voyage en Allemagne. Finalement, le 7 août 1795, il semble que Schmidt verse 4088 livres 7 sous et 3 deniers⁶⁵² :

Conformément à l'arrangement dont vous êtes convenus avec notre associé M^r Risler, nous avons réglé l'ancien compte, & vous êtes crédités pour solde, moyennant le paiement de L 4088 7 s 3.

Mais la somme est difficile à interpréter, car l'entreprise est en compte avec Schmidt comme banquier et que d'autres affaires entrent peut-être en jeu. Le 6 août, Ramadier, transitaire et banquier à Francfort, a reçu un effet de 4080 livres sur Bâle.

Quels sont les salaires payés aux différents intervenants ? Nous l'ignorons pour Charles, mais dans un chantier de moindre importance, sur un total de 1615 livres, ses esquisses sont comptées 72 livres, soit 4,5 % du total ; le 26 février 1795, la manufacture avait insisté auprès de Raflin pour qu'il prenne en compte, dans son mémoire, du voyage et des esquisses de Charles, mais sans précision. Le salaire de Raflin se monte à 9 livres par jour (ce qui est bien mieux que les 80 livres par mois promises en 1792) et il lui est versé le 2 août 1795 1350 livres pour 150 jours de travail « depuis le 1^{er} jour jusqu'à la fin de May »⁶⁵³. Quant à Liebach, son aide, il lui est versé à la même date 112 livres 10 sous, correspondant à un salaire de 30 sous par jour ; dans le même temps, il est réclamé à

⁶⁵⁰ On se souvient que Raflin a été formé à Paris : cela dit, il n'a pas été possible d'éclaircir la formule.

⁶⁵¹ 6 avril 1795.

⁶⁵² La somme ne figure pas au *Journal*.

Schmidt 3 livres 10 sous pour son salaire journalier, ce qu'il conteste puisqu'il estime qu'un tel travail se paye une livre seulement. A titre de comparaison, Réveillon paie ses colleurs à Paris en 1789 « 40, 50 sous, & quelquefois 3 livres⁶⁵⁴ », ce qui est mieux que Liebach, mais nettement moins que Raflin.

Un autre chantier, beaucoup moins bien documenté, nous donne, peu de temps auparavant, un autre exemple de la méthode suivie en matière de pose. Engelbach⁶⁵⁵ A Hambourg, autre négociant en affaire avec la manufacture, lui passe commande du décor d'un appartement de cinq pièces livré en septembre 1794. Une note de Nicolas Dollfus à son voyageur en Allemagne, Aubin, alors présent à Hambourg, précise⁶⁵⁶ :

Nous expédions aujourd'hui les papiers que vous nous demandés pour M^r Engelbach ; nous avons fait faire les croquis pour le petit cabinet N° 2, pour les plafonds N° 3 & 4 & pour le capinet (sic) N° 5 qui surtout sera fort joli. Nous nous flattons que M^r Engelbach sera parfaitement content & des esquisses & de la marchandise ; il suffit qu'il trouve un colleur qui sache lui bien placer tout.

A l'intention d'Engelbach, un courrier du même jour précise que seront envoyées ***les esquises (sic) de plusieurs pièces d'après lesquelles le tapissier saura facilement tout placer. (...) Vraisemblablement, M^r Aubin sera encore dans votre ville lorsque vous recevrez & les papiers & les esquisses & il saura donner les directions & éclaircissemens dont le colleur pourroit avoir besoin.***

La méthode de travail est donc la même qu'à Francfort mais le colleur n'est pas fourni : Hambourg est une ville suffisamment importante pour qu'il s'en trouve un et, de plus, au vu des quantités très importantes de papier peint qu'y expédie la manufacture de Mulhouse, le marché y est sans doute bien organisé. A la différence de ce qui s'est passé à Francfort, le chantier, il est vrai moins important, semble se dérouler sans heurt. La facture du 5 septembre nous précise ce qui a été livré et permet de se faire une idée du décor conçu sans doute par Charles dont le travail a coûté en « esquisses » 72 livres sur un total de 1616. Et, de fait, le cabinet N° 5 se révèle somptueux : le mur est décoré d'un lambris à motif de balustre bronze, au-dessus duquel on trouve 5 panneaux à vases de Jacquemart & Bénard, 15 colonnes, et un jeu de bordures d'encadrement ; quant au plafond, il nécessite 100 pieds de corniche et de frise traitées en gris et or, une rosace en éventail, des rosettes, 5 vases à fleurs, des camées et des « perspectives ». S'y ajoute « pour les champs » du papier uni gris, chamois, violet foncé et violet clair, le tout pour un montant de 276 livres alors que les deux salons se montent respectivement à 358 et 366 livres.

⁶⁵³ *Journal*, MPP Z 36.

⁶⁵⁴ Réveillon 1789.

⁶⁵⁵ Engelbach est en étroite liaison d'affaires avec Schmidt et Nicolas Dollfus : le réseau relationnel joue un rôle non négligeable dans la vente.

⁶⁵⁶ 29 septembre 1794.

1.5.3. La pose pour la Maison du Roi

Nous ignorons les étapes de la pose pour la Maison du Roi : l'étape de l'esquisse n'apparaît par exemple jamais dans les comptes, sans doute est-elle incluse dans le prix des fournitures, quelle que soit la complexité du résultat. Un document du 28 janvier 1785 nous précise les coûts de la pose : Arthur & Grenard font parvenir cinq « Registres d'Échantillons » avec mention de leur prix à l'aune, à la Maison du Roi et y joignent la note suivante⁶⁵⁷ :

(...) Seront les dits prix augmentés pour chaque aune de Trois sols sur papier gris ou blanc collé avant les papiers sur mur, & de 10 sols par aune lorsqu'ils seront sur toile simple, et de 13 sols lorsqu'ils seront sur papier gris ou blanc.

Dans les mémoires, le prix ne se calcule pas au rouleau, mais à l'aune. Pour le reste, au vu des descriptions, en l'absence de décor conservé, les étapes semblent les mêmes que sur le chantier de Francfort.

1.6. Les papiers peints sur le mur

La technique de pose, sa réalisation, son coût s'inscrivent dans une démarche plus large qui est de l'ordre de la décoration. Or le papier peint de la fin du XVIII^e siècle, de par la liberté de sa pose, donne naissance à des formules très variées dont nous allons tenter de montrer les différentes formules, à partir des sources disponibles. Nous disposons de ce qui a été conservé sur le mur, en France et à l'étranger : la documentation du MPP offre ici de larges ressources⁶⁵⁸. Nous disposons aussi des archives de la Maison du Roi⁶⁵⁹ : les mémoires permettent de se faire une idée précise de l'utilisation de ces papiers peints qui semblent cependant avoir tous disparu. D'autre part, les archives des manufactures Nicolas Dollfus & C^{ie} puis Hartmann Risler recèlent aussi quelques exemples. Enfin, les décors démontés présents dans différents musées permettent de compléter l'étude. Il nous manque cependant une approche d'ensemble sur le décor en papier peint de cette époque.

1.6.1. Le papier peint et sa bordure

⁶⁵⁷ O¹ 3636,2.

⁶⁵⁸ Plus d'un millier de lieux décorés de papiers peints ont donné lieu à l'élaboration de dossiers par Philippe de Fabry, archiviste-documentaliste du Musée.

⁶⁵⁹ L'aide de Marc-Henri Jordan, qui dans le cadre d'une recherche différente, a travaillé sur ces dossiers, s'est révélée fondamentale pour nous. Qu'il en soit très vivement remercié. Son propre travail sur ces dossiers a donné lieu à une riche synthèse : Jordan 2001.

Les exemples de pose documentés à Francfort et Hambourg que nous venons de voir appartiennent aux formules les plus élaborées, nécessitant l'intervention d'un décorateur. Il en est de bien plus simples où un colleur n'a pas à faire appel à un savoir-faire aussi complexe. Du moins a-t-il à sa disposition des bordures que les fabricants semblent fabriquer en quantité comparable à celle des motifs, auxquels ils sont souvent, mais pas systématiquement, harmonisés⁶⁶⁰. Certains modèles, comme les tors de fleurs ou certains motifs architecturaux sont susceptibles d'être coordonnés à des dessins très divers.

La formule la plus élémentaire est celle que l'on rencontre dans une chambre de domestique du manoir de Mézières dans le canton de Fribourg en Suisse (ill° 7. 3). Dans cette chambre minuscule (3, 20 sur 1, 80 m), tous les murs sont couverts de papiers peints, le terme étant ici employé au pluriel puisque trente six fragments de cinq papiers peints différents ont été utilisés en bandes verticales : sans doute une récupération puisqu'il s'agit de papiers de grande qualité des années 1770, curieusement antérieurs à ceux utilisés dans le manoir où on ne les retrouve pas par ailleurs⁶⁶¹. Une formule proche consiste à couvrir les cloisons de l'intérieur de placards avec le solde des papiers utilisés dans la maison, comme par exemple dans la maison Nicol à Porrentruy, canton du Jura, Suisse, vers 1805 (ill° 7. 4)⁶⁶².

Vient ensuite le procédé qui consiste à couvrir toute la surface de la cloison avec un même papier de la plinthe au plafond. D'après les mémoires de la Maison du Roi, il ne s'agit, comme dans le cas suivant, que de « commodités » ici dans l'appartement du contrôleur général du Garde-meuble en juillet 1784⁶⁶³ :

20 aunes Carreaux de fayence rond sur mur dans les commodités à l'anglaise à 13 13

mais nous ignorons s'il n'y avait pas en place un bas de lambris en boiserie ; du moins n'y a-t-il pas trace de bordure. La modestie des lieux explique sans doute ce choix. De même, lorsque Schiller installe dans son bureau à Weimar en 1802 un papier peint très simple à motif géométrique sur un fond vert, il fait poser un lambris en papier peint relativement bas mais le papier peint n'est pas encadré d'une bordure, un simple filet sombre la remplace⁶⁶⁴.

Un autre exemple, plus complexe, subsiste à la Villa Bianchi Bandinelli de Geggiano, à proximité de Sienne. Deux pièces sont décorées de papiers peints réputés avoir été achetés à Paris Au grand balcon⁶⁶⁵ ; l'un est anglais dans un salon, du type Pillar &

⁶⁶⁰ Cf. Bruignac 1991.

⁶⁶¹ Jacqué 1993

⁶⁶² Dossier au MPP.

⁶⁶³ O¹ 3632,2

⁶⁶⁴ Beyer 1993, p. 58-80.

⁶⁶⁵ Sans doute un marchand-mercier qui ne figure pas dans l'ouvrage de Sargentson 1996.

arches (ill° 7. 2), le second est un motif simple, proche du textile des années 1770. Ici, point de bordure, mais au-dessus du bas de lambris, dans les coins, autour des portes et des fenêtres, des baguettes dorées qui permettent aussi de fixer la toile sur laquelle ces papiers sont collés⁶⁶⁶.

Pourtant, cela reste l'exception : dans les cabinets de la chambre aux arabesques de Mézières, le papier peint est bordé, avec même un raffinement de pose en manière de dessus-de-porte au-dessus des ouvertures (ill° 7. 4)⁶⁶⁷. Généralement, même dans les chambres de domestiques, le papier est posé avec une bordure comme ici au château de Montreuil, résidence de Madame Élisabeth, en 1789, dans la modeste chambre du frotteur où ne sont dépensées que 11 livres⁶⁶⁸ :

30 aunes de papier à M.(onsieur) sur les toiles (à) 6 9 40 aunes bord^{re} grise fournies & collées 2

ou encore dans cette chambre de domestique du même château où, pourtant, tout est produit de récupération, ce qui permet un coût total de seulement 7 livres 10 sous :

6 aunes de vieille toile clouée (à) 5 s 1 10 32 aunes de vieux papier sur mur (à) 5 s 4 16 24 aunes de vieille bordure sur le dit (à) 1 1 4⁶⁶⁹

Il en est par exemple de même dans les passages du même lieu, ainsi, celui-ci, dans l'appartement n° 8 :

13 aunes N° 401 fond abricot sur mur (à) 13 8 9 24 aunes Bordure 620 sur led. (à) 2 2 8⁶⁷⁰.

Mais, dans la plupart des cas, on va vers des formules plus élaborées. La moins complexe d'entre elles consiste à poser un bas de lambris⁶⁷¹ en papier peint : le château de Moncley⁶⁷², aux portes de Besançon, où les petits appartements décorés au tout début de la Révolution sont parfaitement conservés, en propose un bon exemple. On y voit sur le mur différents papiers à motif répétitif assez simple, encadrés d'une bordure d'architecture ou de fleurs qui souligne aussi portes et fenêtres ; ces papiers se déroulent tous au-dessus d'un lambris fait de panneaux alternés en grisaille de Réveillon à ses débuts (n° 65, 1770)⁶⁷³. Chaque garde-robe retrouve un décor similaire, avec un motif

⁶⁶⁶ Marshall 2001.

⁶⁶⁷ Page, *op. cit.*, idem,

⁶⁶⁸ A.N., O¹ 3649,7

⁶⁶⁹ *Idem.*

⁶⁷⁰ *Idem.*

⁶⁷¹ Dans le vocabulaire professionnel du papier peint, on parle simplement de « lambris », terme que nous utiliserons désormais dans ce sens.

⁶⁷² Ce château et son ensemble exceptionnel de papiers peints est en attente d'une monographie.

⁶⁷³ Cf. MPP, Rixheim 1989, n° 9.1. Les petits appartements de Moncley n'ont fait l'objet d'aucun inventaire jusqu'à présent.

différent.

Si, à Moncley, les motifs restent modestes et les bordures étroites, un autre exemple quasi contemporain, au petit château de plaisance de l'île des paons (Pfaueninsel) à Berlin, construit à partir de 1793 pour le futur roi Frédéric-Guillaume II et la future reine Louise, montrent des murs couverts de somptueux motifs de la manufacture Réveillon avec un motif à oiseaux dans des losanges fleuris, encadrés d'une large bordure assortie de chutes de fruits empruntée aux Loges de Raphaël : au-dessus d'un lambris de bois peint, chaque mur est entouré de la bordure qui se répète donc dans les coins⁶⁷⁴. Ici, la bordure prend une dimension architecturale accrue.

Mais c'est aux États-Unis que la bordure prend une importance extraordinaire : le décor des maisons de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, construites le plus souvent en bois, comporte des éléments de boiserie néoclassique très présents, quelle que soit la pièce : des pilastres (souvent en coin, car ils jouent un rôle structurel dans la construction), des moulures, des corniches, des encadrements de fenêtre et, *the last but not the least*, des dessus de cheminée très élaborés avec fronton. Conséquence, la pose des bordures suit étroitement et très exactement les formes des éléments de boiserie qu'elles soulignent d'une façon qui se situe à la limite de l'étrange, en introduisant dans la pièce une géométrie supplémentaire, confortant l'esprit néoclassique des lieux..

Deux exemples nous montrent précisément cet usage en Nouvelle-Angleterre : à Suffield, Connecticut, et à Richmond, Massachusetts. Le premier cas est à peine documenté : cet ensemble, le plus complet de papiers peints de la fin du XVIII^e siècle conservé en place aux États-Unis, n'a fait l'objet d'aucune monographie⁶⁷⁵. Le riche marchand de biens Oliver Phelps (1749-1809) achète vers 1788 une maison à Suffield et l'agrandit d'une aile au Sud de 1794 à 1796. Les différentes pièces de cette aile sont décorées de papiers peints acquis chez Cornelius Cryger Jr. A New York le 6 août 1795⁶⁷⁶. Toutes font appel à des papiers peints répétitifs complétés par une bordure et, dans certains cas, par deux. L'exemple le plus impressionnant est celui du hall d'entrée et de la cage d'escalier. Le motif en arabesques de Réveillon n° 933⁶⁷⁷ (1789) couvre le mur ; pour des raisons de hauteur de plafond, sans doute, le poseur a préféré ne pas tenir compte de l'alternance des compartiments de l'arabesque sur le mur et de simplement les juxtaposer côte à côte⁶⁷⁸. Deux bordures ont été combinées, l'une, large, à médaillons pompéiens, alternant vases et scènes à personnages, en deux variantes, horizontale et verticale, l'autre, étroite, alternant vase et figures de profilivres La première est utilisée le

⁶⁷⁴ Réveillon n° 1000, 1789, cf. Sangl 2000, p. 68-69.

⁶⁷⁵ Un point succinct dans Jacqué 1995, p. 84 ; dossier très complet au MPP. Excellentes photos de détail dans Gordon-Clark 1991, p. 6, 38 et 62. La pose a fait l'objet d'une étude de Robert M. Kelly dans *Wallpaper Reproduction News*, volivres IV, n° 4, octobre 1993, « Putting up the paper : paperhanging c. 1800 ».

⁶⁷⁶ Archives de la maison, renseignements transmis par Robert M. Kelly, Lee, Ma.

⁶⁷⁷ Jacqué 1995, IIIB12.

⁶⁷⁸ Une autre hypothèse, retenue par R. Kelly est le manque de compétences professionnelles du poseur.

long des bas de lambris et du plafond ; cas particulier, posée en oblique, elle suit la plinthe au-dessus des marches, mais la, comme sous l'escalier, le long de la plinthe, on a préféré la variante verticale, de façon peu heureuse : le poseur a sans doute passé une commande malvenue et utilisé ces coûteuses bordures de façon peu visible dans un endroit discret. La bordure étroite est collée dans toutes les positions verticales et épouse soigneusement les formes complexes des huisseries de portes et de fenêtres ainsi que les pilastres de coin : c'est justement son étroitesse qui lui permet de mieux suivre les découpes de la boiserie. Dans la chambre à coucher du maître de maison tout comme dans le salon, le choix est semblable, ici avec des bordures de roses. S'ajoutent aux découpes précédentes celles que supposent les cheminées.

Toutes ces bordures sont traitées en couleurs nettement plus sombres que les motifs répétitifs, tous sur fond blanc, et leur composition est plus dense. Ce traitement s'ajoute aux découpes pour donner à la bordure un caractère structurant, quasi dramatique, dans la pièce, inconnu en Europe.

C'est ce que l'on retrouve de façon quasi-caricaturale dans une maison de la fin du XVIII^e siècle ou des premières années du siècle suivant, Pierson Place⁶⁷⁹ à Richmond (Massachusetts), où, comme auparavant, les encadrements de portes et de fenêtres et une cheminée surmontée d'un décor à fronton en stuc structurent l'espace. Le poseur a développé le long de cette cheminée un système de découpes extrêmement élaboré en utilisant une bordure large à motif de roses sur un fond sombre se détachant sur un papier peint à motif de fleurs et d'oiseaux à fond clair (ill° 7. 6) ; la bordure a aussi été doublée en largeur au-dessus des portes pour combler l'espace entre celles-ci et la corniche. Globalement, le résultat est bien moins heureux, le poseur, à l'évidence moins inventif qu'à Suffield, s'est contenté d'appliquer sans grand goût des formules.

Mais, où que ce soit, la bordure est d'abord un élément qui facilite la pose puisqu'elle rend invisible les erreurs de pose sur les bords et « finit » le travail. Mais plus encore, elle joue un rôle structurant, accentuant la rigueur de la construction, à une époque où, néoclassicisme aidant, on apprécie particulièrement cette rigueur. Ce n'est pas un hasard si, à la même époque, les soieries sont complétées par des bordures soigneusement dessinées, alors qu'un simple galon, voire une baguette dorée, étaient de règle à l'époque du rococo⁶⁸⁰.

Dans le cas des papiers peints, cette bordure introduit tout autour du papier un même motif, lisible horizontalement et verticalement. Mais dans les années 1790 apparaissent des bordures plus complexes, différentes selon l'emplacement auquel elles sont destinées. Il en est de nombreux exemples ; parmi bien d'autres, on peut citer le cas de S^t-Jean-de-Losne (ill° 3. 7b)⁶⁸¹, où les panneaux d'arabesques sont encadrés d'une bordure à motif d'oiseaux combinée à une palmette « étrusque » : horizontalement (les professionnels parlent alors de *traverse*), les oiseaux sont toutes ailes déployées, alors

⁶⁷⁹ Dossier de photographies fournies par R. Kelly au MPP.

⁶⁸⁰ Un procédé que l'on retrouve utilisé pour les papiers tontisses (voir *supra*).

⁶⁸¹ Jacqué 1995, p. 77.

que verticalement (le *montant*), les mêmes oiseaux ont leurs ailes plus resserrées⁶⁸². Un coin de format carré à tête de putto supprime le problème de la découpe en biais. A Guntersblum, dans le salon du rez-de-chaussée, une bordure juxtaposant des médaillons hexagonaux alternant des personnages à l'antique et des griffons, reprend le même système⁶⁸³. Citons un dernier exemple : une bordure à médaillons à motifs de chinoiserie créée par Jacquemart & Bénard d'après Pillement vers 1794-7 sous le n° 1241 et qui reprend le même système de composition⁶⁸⁴.

1.6.2. Les panneaux de papier peint

Ce système décoratif associant papier peint et bordure, qui s'est révélé de règle tout au long de l'histoire de ce type de tenture, jusqu'à nos jours, prend souvent des formes plus complexes qui tirent leurs origines du décor mural traditionnel du XVIII^e siècle : les murs d'un intérieur élégant ne se conçoivent alors que rigoureusement structurés ; ils s'organisent sous forme de « compartiments » ; que l'on utilise des lambris, un décor de stuc ou une tenture murale, le mur se divisait en panneaux de dimensions variées, organisés en fonction d'un principe de symétrie à partir le plus souvent de la cheminée⁶⁸⁵. Et lorsque, par la suite, l'on commence à utiliser du papier peint, les décorateurs s'efforcent de recréer ces panneaux sur le mur lisse plâtré qu'ils ont à leur disposition. Un exemple parmi des dizaines d'autres⁶⁸⁶ : l'aménagement du salon de Monsieur de Bombelles, un officier de Madame Élisabeth, au château de Montreuil en 1789 :

3 panneaux grisaille cendre bleu arabesques peints de 6 pieds de haut sur 2 pieds 6 de large 42 126 2 dito de 3 pieds de large sur même hauteur a 48 96 1 dito de 2 pieds de large sur même hauteur 42 1 dito de 3 pieds 6 même hauteur 48 21 camets dans lesdits panneaux dont 3 dans chaque 9 le dit 63 78 pieds d'ornement grisaille aplat pour encad. des dits camets 2 7 16 11 Pilastres fond brun en coloris peint avec 3 camets grisaille de 6 pieds de haut sur 6 de large 27 297 264 pieds de tors de fleurs de 3 pour les champs 6 79 4 244 pieds d'ornement gris de 10 lignes pour l'encadrement des panneaux et des pilastres 2 24 8

Le mur nu a donc ici été divisé, grâce à divers papiers peints (imprimés ou effectivement peints, comme les « panneaux grisaille » au vu de leur prix), en sept panneaux de

⁶⁸² Ce motif se retrouve dans un album attribué à Jacquemart & Bénard au Musée des arts décoratifs de Paris, mais les n°, bas ne correspondent pas à la numérotation de la manufacture : voir Bruignac (Véronique de) *op. cit.* p. 32.

⁶⁸³ Cf. Wisse 1998.

⁶⁸⁴ Bruignac 1991p. 25. La maquette est conservée par la Whitworth Art Gallery de Manchester.

⁶⁸⁵ L'ouvrage de Thornton 1984 (trad° française 1986) analyse ce phénomène dans les chapitres d'introduction de chaque période chronologique et en montre de très nombreux exemples. On peut aussi se référer à l'ouvrage de Pons 1995, pour en voir la forme la plus élaborée et la plus raffinée.

⁶⁸⁶ A.N. O¹ 3650,2, mémoire d'Arthur & Robert.

différentes largeurs décorés de médaillons, combinés à onze pilastres, avec les encadrements adéquats, en tenant sans doute compte de la cheminée, des portes et fenêtres⁶⁸⁷. La pièce possédait sans doute des bas de lambris en boiserie et une corniche en stuc, puisqu'il n'a pas été fait appel à du papier peint pour les créer.

1.6.3. Des panneaux de papier uni

Pour réaliser des murs organisés de la sorte, la formule de décor sans doute la plus simple, la plus fréquente et pourtant la plus mal connue est celle qui fait appel à un simple papier uni placé au-dessus d'un lambris, voire directement au-dessus de la plinthe et généralement encadré d'une bordure d'architecture ou de fleurs (ill° 5).

Les papiers unis étaient une production majeure des manufactures de la fin du XVIII^e siècle. L'inventaire achevé le 20 février 1789 lors du rachat d'Arthur & Grenard par Arthur & Robert⁶⁸⁸ liste plusieurs milliers de rouleaux simplement « foncés » dans un large éventail de couleurs très nuancées avec des prix qui varient de 1 à 6 livres, les plus chers étant les vert fin et cendre bleue à 6 livres, viennent ensuite les vermillon et ponceau à 5 livres, les bronze et abricot à 4 livres, les jaune minéral à 3 livres 10 sous (contre 1 livre 10 sous pour les jaune stil de grain, d'origine végétale et moins stable à la lumière) ; les rouleaux cramoisi sont à 3 livres 10 sous, les vert d'eau et les rose à 3 livres, tous les autres (en particulier tous les gris et les nuances d'ocre) à 1 et 2 livres. Dans son inventaire terminé le 31 janvier 1797, la manufacture de Rixheim distingue deux sortes d'unis : *pour l'impression* et *finis* ou *unis pour unis*. Leur valeur n'est pas la même : un rouleau de vert fin pour l'impression est coté 2 livres, le même *pour uni* 3 livres 10 sous. En fait, dans le cas des premiers, les imperfections sont susceptibles de disparaître sous l'impression, tandis que les seconds, soigneusement lissés, ne doivent pas comporter la moindre tache. Les plus chers sont les *vert de pré* à 5 livres le rouleau, *vert fin* et *bleu fin* sont à 3 livres 10 sous⁶⁸⁹ : ces couleurs sont obtenues à base de sels de cuivre, ce qui en fait le prix; le gris, à base de composé terreux, bien moins coûteux, tombe à 1 livre. Pendant longtemps, la manufacture mulhousienne désespère d'obtenir des verts et des bleus aussi beaux que ceux de Jacquemart & Bénard et s'efforce de lui en acheter: le 26 messidor 3, par exemple, elle charge son colleur Raflin de passage à Paris d'acheter

2 à 300 r^x verd anglais - bien couverd⁶⁹⁰ & unis sans rayures au meilleur prix possible - Jacquemart & Bénard font toujours le plus beau.

⁶⁸⁷ Ce type de décor n'est réservé qu'à des pièces d'apparat : au contraire, comme on l'a vu, les pièces de service ne font pas l'objet de ce type de décor : lorsqu'on y pose du papier peint, il couvre toute la surface au dessus de la plinthe ou d'un bas de lambris, avec parfois une bordure.

⁶⁸⁸ Inventaire Arthur 1789.

⁶⁸⁹ Inventaire 1797-98, manufacture Hartmann Risler, MPP Z 8. En 1798 sont disponibles : du vert de pré à 100 s ; du vert fin à 70 s, du bleu fin à 70 s, du bleu mi-fin à 40 s., du bleu clair à 20 s., du violet fin à 50 s., du aurore à 50 s., du citron à 25 s., du gris (de lin ?) à 20 s., du vert d'eau à 40 s.. En 1800, la gamme est plus large avec du cramoisi, du jaune minéral, du chamois, du rose, du lilas, de l'olive, du feuille morte et la gamme de bleu et de vert est élargie.

En 1797, cependant, l'embauche du chimiste Löffler de Berne résout le problème :

Ce coloriste savait produire mieux que personne les verts et les bleus du précipité de cuivre. Nous arrivâmes, grâce à lui, à livrer le beau vert pré qui fut longtemps un de nos principaux articles et nous procura de grands bénéfices⁶⁹¹.

Le suivi de ces couleurs ne devait pas aller sans problème : sur les livres de vente figurent à plusieurs reprises pour les bleus, les verts et parfois les jaunes des échantillons se référant au produit expédié, de façon à assurer la continuité de la fourniture.

Les ventes de la dite manufacture permettent d'avoir une idée de l'utilisation de ces unis. En fait, elle ne varie guère. Le 24 floréal an 3 (14 avril 1795), en réponse à un officier en garnison à Montbéliard qui souhaitait tapisser son intérieur, Hartmann Risler répond :

Le plus nouveau goût est en ce moment un fond uni garni d'une jolie bordure à fleurs⁶⁹².

Ce goût, à vrai dire, dure depuis quelques années déjà : quand, fin 1789, les appartements des Tuileries sont rafraîchis avec du papier peint, à la suite de l'installation forcée de la famille royale (annexe 1), la reine Marie-Antoinette fait alors décorer sa salle à manger à l'aide de papiers d'Arthur & Robert ; y sont posés :

164 aunes de Cendre verte sur toile forte et papier gris 200 pieds de Tors de fleurs de 9 pour encadrement 830 pieds Tors de fleurs de 11 en quadrille sur la cendre verte 229 rosettes de 9 pour écoinçons 26 pieds de tors de fleurs de 6 sur 2 parties⁶⁹³.

S'y ajouteront l'année suivante dans la dite salle "ou est le fond vert et le tors de fleurs" des bordures d'architecture en grisaille pour encadrer le miroir⁶⁹⁴. Le tout se monte à plus de 928 livres. L'énorme quantité de "tors de fleurs" et d'écoinçons laisse supposer un découpage aussi élaboré que minutieux de la surface des murs organisée en panneaux.

Peut-être faut-il voir là l'origine de cette mode que l'on retrouve d'un bout à l'autre de l'Europe ? On sait par ailleurs l'importance attachée par Marie-Antoinette aux fleurs ; or la mode de ces bordures dites à « tors de fleurs » dans les inventaires, où les fleurs variées sont traitées au naturel, apparaît précisément en 1789 à la fois chez Réveillon et Arthur⁶⁹⁵.

⁶⁹⁰ En 1789, Arthur & Robert fournissent pour le décor de pièces aux Tuileries du « verd anglais superfin à 4 couches » à 25 sous l'aune.

⁶⁹¹ Zuber 1895, p. 41.

⁶⁹² MPP Z 97, p. 16

⁶⁹³ A.N. O¹ 3652,1

⁶⁹⁴ A.N. O¹ 3654,1

⁶⁹⁵ L'étude de ce type de bordure de fleurs n'a pas été faite : mais on les retrouve de façon cohérente à partir de 1789, précisément dans les inventaires d'Arthur & Grenard et dans l'album Billot. Ce type de fleurs se retrouve semblable dans les bordures de mouchoirs des manufactures d'indiennes Hausmann à Colmar et Oberkampf à Jouy dans les années, 1790, cf. Brédif 1998 et Une manufacture alsacienne, BSIM n° 810, n° 3/1988, n° 172, p. 33. Voir aussi les exemples en soierie dès 1786 pour la Maison du Roi ou la Russie : catalogue 1988-89, n° 49, 51, 58.

Et la même année, lorsque la manufacture Nicolas Dollfus ouvre ses portes à Mulhouse, la première lettre au dessinateur Joseph Laurent Malaine, par ailleurs spécialiste de la fleur aux Gobelins, lui passe commande de

1° deux bordures massives a fleurs naturelles dont lune de grandeur naturelle de 8 pouces & lautre de 6 p^e.

Sous des formes plus simples, plusieurs appartements des Tuileries font d'ailleurs appel à un décor similaire :

- dans le cabinet de Madame de Toursel, les murs sont couverts de *36 aunes de cendre bleue unie, 126 pieds de tors de roses de 4° avec 12 aunes de lambris arabesques* en coloris pour 131 livres⁶⁹⁶.
- dans sa chambre à coucher, un élément nouveau est introduit qui structure la composition : sur *26 aunes fond blanc mat uni* sont disposés *148 pieds de tors de fleurs de 4° et 20 éventails de 4 1/2°*. Ces éventails sont sans doute des quarts de vélum utilisés en coins de panneaux, selon une disposition commune à l'époque.
- dans la bibliothèque, le mur est couvert de *25 aunes de fond jaune minéral uni sur papier gris*, sur lequel sont collés *103 pieds de Rinceaux de vigne grisaille fond bleu de 3°*, sans doute bordés par *200 pieds de perle étrusque (orange ?) pour encadrement dudit*⁶⁹⁷.
- dans le cabinet de la comtesse de Chastellux, les *32 aunes de cendre verte unie sur papier gris* sont bordées de *120 pieds de jasmin de 5°* pour 104 livres⁶⁹⁸.

Quelques ventes à des particuliers de la manufacture de Mulhouse précisent que l'exemple en est suivi loin de Paris : ainsi, le 5 novembre 1794, le "grand salon" de la maison de J. Ls. de Jacques Sulzer à Winterthur nécessite :

7 rouleaux verd de pré uni à 8 L 30. soit 59.10 390 3 bord. f^d brun à 7. 10 soit 22.01⁶⁹⁹.

La relative austérité de la pièce est ici compensée par un exceptionnel raffinement dans le traitement des croisées : les intérieurs en sont recouverts d'une imitation de marbre blanc, avec des chutes en bronze et leur entablement est encadré d'une bordure; enfin, un dessus-de-porte encadré complète le tout.

Le 20 février 1795, la manufacture envoie au sénateur Barbazzi de Bologne pour une chambre apparemment très simple:

9 rouleaux fond bleu royal uni à 7 L, soit 63 L 4 rouleaux bordure à iris fond citron à 9 L soit 36 L 3 dessus-de-portes à vases & panier de fleurs f^d brun à 4 soit 12 L⁷⁰⁰.

⁶⁹⁶ A.N. O 3652,1

Remarquons le bas prix relatif du dessus-de-porte, si on le compare à celui du rouleau d'uni.⁶⁹⁷

Idem.

⁶⁹⁸ Le 23 avril 1797, la manufacture fait parvenir à Elie Graff fils de Colmar pour une chambre:

⁶⁹⁹ MPP Z 71

⁷⁰⁰ MPP Z 72.

4 rx jaune minéral clair uni à 3.15 L soit 12. 60 2 bord grisaille à 2.15 soit 4. 30 2 lambris gris à 5 soit 10 1 (rouleau) feuille morte uni à 2.15 soit 4. 30⁷⁰¹

Les deux coloris d'uni utilisés ici sont moins coûteux que le bleu et le vert. Par ailleurs, la bordure de fleurs a sans doute été remplacée par une bordure d'architecture si l'on se réfère à son traitement en grisaille.

Enfin, le 1^{er} novembre 1796, quitte Mulhouse à destination de Civita Vecchia, chez les héritiers de Jean Manzi, le décor de deux pièces faisant appel à de l'uni:

la 2^e (chambre) 12 r^x f^d Isabelle uni à 1 florin soit 12 4 bord A fruits découpées à 5 soit 20 3 (rouleaux) lambris grisaille à 1.30 soit 4. 30(sic) 1 1/2 corniche gris à 1. 30 soit 2. 15 3^o stanza da letti 8 rouleaux verd d'eau uni à 2.30 soit 20 3 bordure gris fond violet foncé découpé à 2 soit 6⁷⁰²

(24 L valent 9 florins 75)

Il en est de même Outre-Rhin puisque le *Journal des Luxus und der Moden* de Weimar, dans sa livraison de 1787, précise qu'il est de la dernière mode de découper les murs en panneaux de dimensions régulières, de les traiter dans une couleur de fond douce et unie, dans une nuance de vert, de jaune, de gris, de rouge ou de bleu et de les encadrer avec une bordure d'une autre couleur coordonnée ; il ajoute :

Man bezieht sie (die Wände) mit schon einfärbigen Papiertapeten, die man sowie die Bordüre schon fertig, in jeder Tapetenfabrik findet⁷⁰³.

Il en propose un exemple sous la forme d'une gravure (ill° 5. 1)⁷⁰⁴ : au-dessus d'un bas de lambris très bas, comme souvent en Allemagne, le mur est couvert d'un papier uni vert pâle entouré d'une large bordure rose à motif architectural qui encadre aussi la porte et la fenêtre.

Quoique très courants à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que le montrent ces quelques exemples documentés, rarissimes sont ceux de ces décors qui sont parvenus jusqu'à nous : la moindre tache dans les fonds leur enlève tout charme ; par ailleurs, l'intensité des couleurs en est rapidement passée de mode. Enfin, sous cette forme du moins, ils tendent à disparaître devant l'arrivée d'un nouveau style à l'extrême fin du siècle⁷⁰⁵

Les exemples les plus somptueux se trouvent au palais d'Ostankino, demeure des richissimes comtes Cheremetiev, construite et décorée dans les années 1790 au Nord de Moscou. La galerie de peinture (ill° 5. 2) propose la formule la plus simple, conservée sous la forme d'une restitution de 1937 : le fond du mur au-dessus d'un bas de lambris en boiserie, est entièrement traité en papier uni bleu, mais sans bordure aucune, les

⁷⁰¹ MPP Z 72.

⁷⁰² MPP Z 72.

⁷⁰³ « On décore les murs avec du papier peint déjà uni, que l'on trouve dans toutes les fabriques de papier peint, tout comme des bordures toutes prêtes ».

⁷⁰⁴ Planche 24.

⁷⁰⁵ Cf. MPP Rixheim 1997.

éléments architecturaux en tenant lieu⁷⁰⁶. Les salons d'angle du Pavillon italien (ill° 5. 3) présentent une formule plus élaborée conservée dans son état d'origine. En 1794 ou 1795, au plus tard, leurs murs sont couverts de papier uni vert anglais, entouré de la large bordure à tors de fleurs n° 1010 de Réveillon, créée en 1789, au-dessus d'un lambris à balustres imitant le bronze ; une bordure à motifs de griffons affrontés surmonte le décor⁷⁰⁷. En 1797, A l'occasion des fêtes du couronnement du tsar Paul 1^{er}, les salons sont tendus de soie de couleur cramoisie et ce n'est que lors d'une restauration en 1937-38 que les papiers originaux ont été retrouvés intacts sous la soie⁷⁰⁸.

Dans un bâtiment moins somptueux, le manoir de Guévaux⁷⁰⁹ dans le canton de Vaud, en Suisse, les murs du grand salon s'organisent de façon absolument semblable : même fond vert anglais uni, même large bordure à tors de fleurs (combinés ici à quelques fruits) posée tout le long du lambris d'appui, du plafond et des portes.⁷¹⁰ La même couleur se retrouve aussi dans un cabinet de toilette dans un château proche de Dôle, avec une bordure étrusque⁷¹¹.

Par ailleurs, la maison de Goethe à Weimar (ill°5. 4-6)⁷¹² était presque totalement décorée de cette manière à partir de 1792, mais son propriétaire a changé à plusieurs reprises les gammes de couleurs et les bordures tout au long de son existence : en 1822, encore, il renouvelle le traitement de son cabinet de travail, papier uni vert et bordure de fleurs (ill° 5. 5). Des sondages, ses courriers actifs et passifs ainsi que les échantillons qu'il a conservé des différents unis en vue de ses recherches sur la couleur (ill° 5. 6)⁷¹³ ont permis de subtiles restitutions⁷¹⁴. Il est intéressant de constater que Goethe a utilisé du papier uni dans les pièces principales, se contentant de peinture à la colle, beaucoup

⁷⁰⁶ Semionova 1981, planches 96 et 97

⁷⁰⁷ Les balustres et la frise de lions affrontés se retrouvent ensemble encadrant le panoramique *les Métamorphoses d'Ovide* dans un exemplaire provenant d'une maison de la place de la Bourse à Bordeaux et conservé au MPP (inv. 989 PP 23) La frise de lions est aussi présente dans le plafond du petit salon de Guntersblum, voir *infra*.

⁷⁰⁸ Semionova 1981., planches 42 et 43.

⁷⁰⁹ Fontannaz 1997 Voir particulièrement les pages 24 et 25

⁷¹⁰ A Stavenger (Norvège), dans un bâtiment royal, le même décor se retrouve : nous n'en connaissons que des vues de détail ; les bordures de fleurs, peut-être un peu plus tardives, y sont vernies et le fond blanc uni a sans doute remplacé une couleur plus soutenue (documentation MPP).

⁷¹¹ Doc° MPP.

⁷¹² Beyer 1993, p. 41-56.

⁷¹³ Voir dans Beyer 1993 l'illustration 34 : un cadre contenant 30 échantillons d'unis dans différentes nuances de bleu, de vert, de jaune et d'ocre (Goethe Nationalmuseum, Naturwissenschaftliches Kabinett, VIII/12).

⁷¹⁴ La question a été étudiée de façon très approfondie par Beyer 1993, *Tapeten bei Goethe*, p.. 41-56.

moins coûteuse, dans les pièces secondaires ; l'effet était très différent, plutôt doux et chaud dans le premier cas, rude et froid dans le second.

Sa première commande date du 28 avril 1794 pour la chambre dite bleue (l'actuelle chambre de Junon, ill° 5. 4) : il s'adresse au fabricant de toiles peintes et négociant de papiers peints Nothnagel de Francfort, qu'il connaît depuis son enfance et s'enquiert d'un bleu très particulier qui se révèle introuvable sur le marché, tout en hésitant avec un violet ; remarquons qu'à cette époque, Nothnagel se fournit chez Nicolas Dollfus à Mulhouse qui lui-même fait venir de Paris une grande partie de ses unis. Nothnagel, dans les mois qui suivent, fournit aussi pour cette pièce des bordures et du papier imitant l'acajou pour les boiseries ; on peut lire dans la facture du peintre qui a posé les papiers, en date du 5 décembre 1794⁷¹⁵ :

Ein Zimmer mit Lilas Tapeten zu tapeziren und Borduren herum zu sezen Ein dergl. mit blauen Tapeten... 3 Thüren 5 Fenstergewände und das Lambris in beyden Zimmer mit Holzpapier zu überziehn...

Mais dès l'année suivante, la couleur est changée en repeignant dessus, tandis que d'autres pièces sont tapissées, toujours en uni.

A Berlin, dans le petit château construit pour la future reine Louise à partir de 1795 sur l'île des paons (Pfaueninsel), plusieurs pièces ont conservé étonnamment intact leur décor d'unis : dans le salon de thé, au-dessus d'un bas de lambris peint, les murs sont couverts d'un papier uni vert pâle en contraste avec une large bordure très dense à motifs de fruits ; une autre pièce, dans une des tours, est de la même manière traitée en papier uni jaune soutenu, encadré d'une large bordure à motifs de coquillages⁷¹⁶.

Toujours en pays germanique, à Schloß Favorite, à Ludwigsburg, une des résidences du duc de Wurtemberg (ill° 5. 7), trois pièces sont décorées en papier peint entre 1799 et 1801 par l'architecte Nicolas Frédéric de Thouret⁷¹⁷ : mais leur décor a été restitué avec sécheresse dans les années 1970 par la firme Hembus de Francfort⁷¹⁸. A l'exception des plafonds, restés baroques, tout, du sol au plafond, est réalisé en papier. Dans l'une, les panneaux muraux, vert d'eau, sont encadrés de tors de fleurs, au-dessus d'un lambris reprenant l'aigle de Santi Apostoli ; une corniche architecturale en grisaille rehaussée d'or finit l'ensemble. Sur les panneaux, il y avait, en plus des cas précédents, des médaillons ovales à l'antique. Les deux autres salles sont d'un rendu plus néoclassique : des panneaux encadrés d'éléments antiquisants en aplat, tels qu'on les retrouve dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle.

Peut-être cette mode vient-elle d'Angleterre où elle n'a pas été étudiée : notre information à ce propos vient d'Outre-Atlantique⁷¹⁹. Dès 1763, George Washington reçoit

a handsome plain paper for a room 18 by 16 feet and 6 feet above chairboard,

⁷¹⁵ Goetherechnungen X, 2, folivres 353.

⁷¹⁶ Poensgen 1968. Excellentes photographies dans Sangl 2000, p. 66-69.

⁷¹⁷ Merten 1989, p. 33-40, illivres p. 37.

⁷¹⁸ Julius Hembus GmbH & Co. KG *Schloß Favorite in Ludwigsburg*, slnd.

mais la couleur n'en est pas précisée. En 1765, Benjamin Franklin écrit à sa femme depuis Londres à propos de la décoration de leur salon à Philadelphie :

Paint the wainscoat a dead white, paper the wall blue, and tack a gilt border round the cornice.

A cette date, ce papier ne pouvait venir que de Londres, comme celui, bleu aussi, qui est utilisé en 1771 dans la salle de bal du palais du gouverneur à Williamsburg. Le 17 janvier 1784, George Washington souhaite décorer sa salle de bal à Mount Vernon et hésite entre du bleu et du vert et se renseigne dans ce sens à Philadelphie. Les fragments retrouvés en place nous montrent qu'il a choisi le vert avec une bordure architecturale en grisaille. Le Président ne fait alors que suivre le goût général car les journaux américains donnent des exemples de publicité pour des papiers unis de ces deux couleurs, importés ou fabriqués sur place.

Jefferson, qui a vécu en France et utilise les papiers peints de la manufacture Arthur & Robert, en reçoit, facturés le 29 juillet 1790 :

22 Rouleaux cendre bleue unie à 4 176 4 Rouleaux draperie sur fond bleu fin à 18 72 72 cantonnières colorées à 4 288 12 Rouleaux N° 848. tors de Roses de 4° à 12 144⁷²⁰

Dans les années 1790, le même schéma se retrouve, encore que le papier soit remplacé par de la peinture combinée avec une bordure :

It has become the prevailing fashion to paint dining rooms and large halls, either green, light blue, or yellow, which looks extremely well. A border of paper or paint of a different colour or colours is added

écrit de New York Henri Remsen à Jefferson en 1792. Le schéma ne diffère pas ici du schéma français, même si la large bordure de fleurs n'est pas la règle.

Au château Thun, à Vigo de Ton dans le Trentin-Sud Adige (Italie)⁷²¹, il existe aussi une exceptionnelle « salle des papiers peints », un salon dont le décor, actuellement démonté et en cours de restauration⁷²², est comparable, quoique plus complexe : s'y ajoutent des médaillons sur les panneaux. Le mur, au-dessus d'un lambris de papier peint à motif d'architecture, s'organise en panneaux larges et étroits. Les panneaux larges, cendre bleu, sont encadrés d'un double tors de fleurs, large à l'extérieur, étroit à l'intérieur, et d'une bande de papier bleu uni de nuance plus intense ; sur ces panneaux ont été posés des médaillons peints ovales dans la partie médiane ; des médaillons rectangulaires leur répondent en haut et en bas. Ces médaillons polychromes associent (médaillons ovales) des scènes antiques à des ports à la Vernet (médaillons

⁷¹⁹ Ces informations ont été rassemblées par Lynn 1980 qui dans son ouvrage est la seule à consacrer une étude à l'utilisation des papiers unis (« plain papers »), p. 125-8.

⁷²⁰ ***La facture, conservée à la Bibliothèque du Congrès est reproduite dans Lynn 1980, p. 88 ; elle comporte d'autres papiers peints pour un total de 1117 livres 10 sous. Monticello n'en conserve pas la trace.***

⁷²¹ Dossier en provenance du Service des Biens culturels de Trente, documentation MPP.

⁷²² Restauration menée par Nathalie Ravanel pour les services patrimoniaux locaux (2001) ; dossier au MPP.

rectangulaires)⁷²³. Dans les panneaux étroits, le décorateur a placé au milieu un médaillon ovale, à fond sombre sur lequel se détache chaque fois un personnage antiquisant en grisaille.

Le Musée du Kirschgarten à Bâle conserve une variante de ces types de décor : au lieu d'un fond uni, on y trouve un fond de papier marbré en provenance d'un salon d'une autre maison patricienne de la ville, aujourd'hui disparue, le Segerhof. Le mur s'organise en panneaux, tantôt larges, tantôt étroits, rythmés par un encadrement de papier marbré vert qui se détache sur un papier marbré beige. Sur les panneaux larges, des médaillons décorés de personnages à l'antique peints, proches de ceux du château Thun, alternent avec les rosaces en grisaille utilisées comme décor des panneaux étroits. De petites rosaces soulignent les angles. Ces papiers peints, posés vers 1790, sont traditionnellement considérés comme anglais, mais rien ne le prouve : en fait, ce type de papier est produit à Paris et figure sur les inventaires des manufactures françaises de l'époque⁷²⁴. Le décorateur a sans doute eu entre les mains la livraison de 1787 *du Journal des Luxus und der Moden* de Weimar qui conseille une utilisation très proche des papiers marbrés.

Dans une maison de Chariez (Haute-Saône)⁷²⁵ où des années 1760 aux années 1930 se succèdent les couches de papier peint, la couche de la fin des années 1820 révèle un fond jaune minéral avec une bordure drapée en tontisse repiquée cramoisie. Il s'agit ici d'une forme tardive de ce type de décor : en fait, les unis ne disparaissent des inventaires qu'après 1834 ; une pièce privée de la Résidence à Munich peinte en 1832 montre encore un papier uni bleu complété d'une large bordure (ill° 5. 8)⁷²⁶. Il faudra attendre Le Corbusier pour prôner le « ripolin en rouleau » avec les collections d'unis qu'il réalise pour la firme Salubra à deux reprises, en 1932 et en 1959 : mais là, la bordure aura disparu. Et l'utilisation de ces papiers a une résonance morale qu'a ignorée Marie-Antoinette puisqu'il s'agit désormais, selon Le Corbusier, de « (faire) propre chez soi (...) en soi »⁷²⁷

L'utilisation du papier uni donne au décorateur une vraie liberté, dans la mesure où ce type de décor n'est, d'aucune façon, l'imitation d'un type de décor existant, mais bien une véritable création, sans équivalent par ailleurs : l'usage par exemple du vert et du bleu fin est spécifique au papier peint. Et les pièces conçues et réalisées à la fin des années 1780 et au début des années 1790 démontrent que le papier peint a atteint une véritable maturité décorative qui lui permet de proposer quelque chose de véritablement différent. Sa pose sous cette forme aux Tuileries, dans les appartements royaux (annexe

⁷²³ Le Musée du papier peint possède, en provenance de l'hôtel d'Ursel à Bruxelles, des médaillons tout à fait comparables (voir *infra*).

⁷²⁴ Ackermann 1976, non paginé.

⁷²⁵ Doc° MPP.

⁷²⁶ Hölz 1999, p. 80.

⁷²⁷ Le Corbusier 1925, p. 191

1), démontre d'ailleurs bien qu'il ne s'agit pas d'une forme de décor de seconde zone mais bien d'un décor reconnu, digne d'être utilisé dans les intérieurs les plus raffinés.

L'ajout des papiers « en feuille » sur ces papiers unis va permettre d'élargir encore cette liberté.

1.6.4. L'usage des papiers *en feuille*⁷²⁸

En fait, ces décors sur papiers unis, s'ils nécessitent des bordures, tantôt florales, tantôt architecturales, font aussi appel, comme nous venons de le voir dans le Trentin-Haut Adige et à Bâle, à un type de produits que la manufacture de Mulhouse, inventorie en 1794⁷²⁹ sous l'appellation d'*objets en feuilles* :

18 à 25 figures en bronze (en gris) 28 pedestaux 29 Ecoinçons 32 Paysages coloriés 34-43 Feuilles Paysages gris 44 Cadres ovales 46 Ornemens feuilles de chêne 58 éventails 53 Chuttes de fruits & de fleurs 54-57 Camées A bachantes 59 A 71 Figures du parnasse 217 P^{nx} sans plumes de paon 221 Plantes 257 Vases 226 Cindres 245 Trophé.

Quelques années auparavant, la manufacture Durolin (ou Durollin) à Paris propose à la vente, en 1788 ou 89, des *pilastres, chutes, balustres, corniches architraves, statues, guirlandes, parterres, angles...*⁷³⁰

En 1789 toujours, l'inventaire de la firme Arthur & Grenard décrit à proximité de la boutique, le contenu d'une *Chambre des ornemens*. On y trouve, entre autres, des *rosettes*, des *feuilles de cannelure grisaille*, des *chapiteaux de grisaille*, des *bases idem*, différents *pilastres*, des *cantonnières*, des *têtes de sirène en coloris*, toutes sortes de dessus-de-portes, de devants de cheminée et des *camés grisaille de 15° sur 8° de haut*. Le Deutsches Tapetenmuseum de Kassel (ancienne collection Poteau)⁷³¹ et la collection Mauny⁷³² possèdent tous deux un exemplaire de feuille d'ornement du début du XIX^e siècle : des rosettes, des pommes de pin, des culots traités en couleurs bronze et destinés à être découpés pour compléter un décor.

A côté de rouleaux de motifs répétitifs, il existe donc des motifs imprimés *en feuille*, destinés à être isolés ou à se combiner entre eux, à être collés sur un fond uni de façon à créer un décor. Robert fournit ainsi aux Menus-Plaisirs le 15 janvier 1787 :

- 20 aunes toile forte fournie et tendue par supplément dans la galerie de Mr Desentelles (a) 36 36 - 4 mains 2 grand raisin bis colées sur les toilles a 30 6 15 - 24 aunes papier fond blanc mat caisson à mosaïque étrusque varié de couleur

⁷²⁸ Ce type de décor n'a jamais donné lieu à une étude systématique.

⁷²⁹ MPP Z 8.

⁷³⁰ Publicité relevée par Clouzot-Follot 1935, p. 115.

⁷³¹ Thümmler 2000, n°60.

⁷³² Catalogue Garenne Lemot, 1997, n° 111.

collé au plafond de la dite a 40 42 - Payé au menuisier pour 50 pieds de corniche en bois de 3 pouces de large posées dans la dite a 8 20 - 50 pieds en forme d'oves impression rouge sur fond bleu fin de 2 po: 1/2 colée sur la dite corniche a 7 17 10 - 50 pieds bordure À la grecque et étrusque colés autour du plafond de 2 po1/2 de large a 10 25 - 10 aune 2 10 - 18 au papier bleu fin vermicel blanc colé pour former les Grands Panneaux de la Galerie (a) 50 45 - 12 Pilastres étrusques fond brun de six pouces de large sur 4 pieds 4 po: de haut dont partie peint à la main a 9 108 - 30 pieds de frise de 7 po: fond étrusque a feuille et teste collées sous chaque pilastre a 30 45 - 30 pieds d'ornemens d'un pouce 1/2 colés sur la cymaise a 45 6 - 40 pieds de marbre blanc varié de 3 po: 1/2 de large colées en plynthe a 3 6 - 8 grands camets en lauzange fond brun a figure étrusque peint à la main et colés dans le milieu des grands Panneaux bleu cy haut a 6 48 - 16 camets étrusque a figure et fleur coloriées de 9 pouces de large sur 3 de haut) 4 64 - 2 Dessus-de-porte en étrusque a figure colée dans la dite 8 16 - 5 panneaux étrusque peints à la main colés sur les portes de la Bibliothèque a 8 40 - 8 pieds bordure étrusque fond bleu colés pour les panneaux de la porte a 10 4 - 8 pieds filets assortis collé au bas du Panneau a 4 4 12 - 130 pieds bordure étrusque de 2 po1/2 colés pour encadrer les grands panneaux (a) 10 65 - 278 pieds idem d'un pouce pour encadrer les camets frises et pilastres 55 12⁷³³

soit un total de 672 L 19 s.

Par un système de bordure et de pilastres, le colleur crée de « grands panneaux » à fond bleu vermicellé sur lesquels il dispose des « camets en lauzange a figure étrusque », sans doute des personnages pompéiens en grisaille ou de couleur orange (celle des figures des vases réputés « étrusques »), avec un jeu complexe de bordures d'encadrement ; douze pilastres rythment la décoration. Les vingt-quatre camées jouent ici un rôle essentiel puisqu'ils permettent de réaliser des panneaux variés.

Un autre exemple nous est donné par l'aménagement raffiné du cabinet d'étude de Madame Royale⁷³⁴ aux Tuileries, réalisé par Arthur & Robert au début 1791:

- 54 aunes cendre verte unie sur mur dans les armoires et tables des panneaux (à) 2 10 135 - peint les crémaillères en vert 6 distribution des camées et frises a paysage sur les panneaux verts - 6 camées de chacun 11° de large sur 6° à 6 36 - 6 camées idem de 8° de large sur 6° à 5 30 - 3 dits de 18° de large sur 6° à 7 21 - 1 dits idem de 1 pied de diamètre 6 6 - 1 dits figures grisailles peint sur fond violet de 1 pied octogone 4 4 Encadrement desdits camées - 54 pieds de rez de cœur rehaussé d'or dit° 8 2112 - 100 pieds d'ornement en coloris A herbes aromatique sur les tables des panneaux 4 20 Ornement étrusque sur les moulures des panneaux - 128 pieds de feuilles de 1° à 2 12 16 - 128 dits de perle de 6 lignes à 2 12 16 Pilastres de boiseries - 1 pilastre en coloris fond brun de 7° de large sur 4 pieds 3° de haut à 5 5 - 9 dits de 3° de large sur 3 pieds 6° de haut 3 27 - 70 pieds de filet en vermillon de 4 lignes pour l'encadrement des pilastres à 2 7 Chambranle des croisées - 19 pieds de feuille de 1° 6 lignes à 3 217 - 19 pieds perle de 4 lignes 1 18 Ornement étrusque idem sur les moulures des

⁷³³ A.N. O¹ 3641,2

⁷³⁴ Fille unique des souverains et future duchesse d'Angoulême.

pilastres - 20 pieds de feuille de 1° à 2 2 - 20 dits chapelets de 6 lignes à 2 2 - 22 dits feuilles de 8 lignes à 2 2 4 - 62 dits chapelets de 4 lignes à 2 6 4 Panneaux des portes en grillage - 64 pieds de feuille étrusque de 1° à 2 6 8 - 64 dits chapelet de 4 lignes à 2 6 8 Panneaux de frise desdites portes - 12 pieds d'ornement étrusque à tête de 3 6 3 12 - 29 pieds feuille de 8 lignes à 2 2 18 - 3 dits d'ornement à chèvre fond brun de 3° sur les dessus-de-porte à 6 18 - 6 pieds de chapelet de 4 lignes pour encadrement à 2 12 Corniche - 62 pieds de perle étrusque de 4 lignes à 2 6 4 - 62 dits feuille de 2° 6 lignes à 5 15 10 - 62 dits frise n° 967 de 6° à 12 37 4 - 62 dits feuille de 2° 6 lignes à 5 15 10 - 62 dits vis de 1° à 2 6 4 Panneaux de frise sous la glace en face de la cheminée - 3 pieds de frise étrusque de 5° à 10 1 10 Encadrement de la dite - 8 pieds de feuille de 10 lignes à 2 16 - 8 pieds de perle de 4 lignes à 2 16 - 21 pieds en or mat uni de 2° 16 12 12⁷³⁵

On est ici devant un travail beaucoup plus élaboré où chaque espace disponible, en particulier la façade de la bibliothèque, la boiserie et les fenêtres font l'objet d'un décor à base de camées encadrés. Le coût en est d'ailleurs fort élevé : quelque 1200 livres, beaucoup plus que tous les décors réalisés aux Tuileries jusqu'alors, y compris dans les appartements des souverains. Les camées rythment ici l'ensemble par leur présence sur les panneaux. Remarquons qu'ils font l'objet d'un encadrement.

En 1795, Friedrich August Leo, important revendeur de papier peint de Leipzig et éditeur de *Ideen zu Zimmerverzierungen*⁷³⁶, propose, croquis à l'appui, un de ces décors (ill° 4. 10) :

Le fond de couleur verte est particulièrement bienvenu et peut, comme le montre cet exemple, être mis en valeur grâce à des guirlandes de fleurs décoratives, des festons et des vrilles de feuillage en bordure et être décoré de diverses manières avec des grandes peintures dans le goût antique, comme dessus-de-porte ou médaillons ou tableaux peints sur papier.

Et il ajoute que, par ce procédé, on peut décorer une pièce à moindre prix.

Une vue d'intérieur signée « J. Ragolsteid, 1805 », et réputée représenter une pièce dans une résidence de la famille Thürheim ou Starhemberg nous donne un autre exemple de cette utilisation (ill° 4. 4)⁷³⁷. Dans ce salon de musique informel, les murs couverts d'un papier uni blanc ou beige, sont découpés en panneaux larges et étroits par un jeu de bordures ; l'une se distingue nettement et représente un large ruban drapé. Des éventails (des quarts de vélum) forment les angles, en manière d'écoinçons ; sur les panneaux étroits, sont posés différents médaillons : l'un en losange, avec un obélisque, apparaît clairement ; d'autres, de forme octogonale, sont traités à l'étrusque en noir et orange et représentent des scènes pompéiennes. Au-dessus d'une double porte transformée en bibliothèque, un dessus-de-porte en grisaille sur fond brun à scène mythologique affecte une forme rectangulaire avec des angles coupés. En fait, tout le décor est réalisé en

⁷³⁵ A.N. O¹ 3654,3

⁷³⁶ Leipzig, 1795, 2^e livraison, planche n° 1.

⁷³⁷ Vente Christie's *Interiors*, Londres, 14 novembre 1995, n° 135, illivres couleurs. Le catalogue a été réalisé par Charlotte Gere.

papier, dans un esprit proche de la galerie de 1787 décrite plus haut, mais le fond clair, la présence de motifs étrusques, laissent supposer une date un peu plus tardive⁷³⁸.

Trois autres exemples⁷³⁹ semblent subsister :

- Au château Thun, à Vigo de Ton dans le Trentin-Haut Adige (Italie)⁷⁴⁰ (voir *supra*)
- A Guntersblum⁷⁴¹, le Schloßgut Schmidt, une résidence au cœur d'un domaine viticole de Hesse rhénane construite de 1787 à 1789 pour le comte de Leiningen-Guntersblum possède un ensemble de salons et de chambres décoré de papiers peints à l'étage noble et au rez-de-chaussée (mais provenant du second étage). Les murs du grand salon du 1^{er} étage sont traités en panneaux encadrés de pilastres reposant sur un lambris d'appui en papier peint au motif d'aigle des Santi Apostoli ; les panneaux sont encadrés d'une bordure architecturale avec des quarts de vélum en écoinçons. Sur la surface unie des panneaux, blanche maintenant mais sans doute bleue ou verte à l'origine, est collé un grand tableau peint aux angles coupés et encadré qui occupe le centre ; aux quatre coins, de petits médaillons circulaires à paysage ; au-dessus, un médaillon en mandorle horizontale représente un personnage à l'antique en grisaille sur fond sombre, avec une large bordure d'architecture ; de part et d'autre du tableau central, deux petits médaillons en losange ; enfin, sous le tableau, un médaillon rectangulaire présente des personnages à l'antique peints en couleurs sur un fond sombre. Le tout, pour hétérogène qu'il puisse paraître, tant du point de vue iconographique que décoratif, tire son unité de son inspiration néoclassique. Dans l'état actuel des recherches, c'est le meilleur exemple conservé. Le même traitement se retrouve dans un petit salon, démonté à l'étage des chambres et installé actuellement au rez-de-chaussée ; ici les panneaux sont encadrés d'une bordure reprenant des éléments raphaëlesques traités à la verticale et à l'horizontale ; aux quatre coins, les traditionnels quarts de vélum et au centre des panneaux peints aux coins coupés à motif mythologique.
- Le décor du Segerhof au Musée du Kirschgarten à Bâle étudié *supra*.

Dans ces deux derniers cas, il est fait appel à des médaillons imprimés, certes, mais aussi peints, quoique produits en série : ce type de médaillons, nous le retrouvons dans le fonds de documents provenant de l'hôtel d'Ursel A Bruxelles et maintenant conservé au Musée du papier peint de Rixheim (ill^o 4. 1-3)⁷⁴².

⁷³⁸ Nous ignorons où se trouvait ce décor et s'il a survécu.

⁷³⁹ L'hôtel d'Ursel était la résidence bruxelloise de l'aristocratique famille du même nom (elle reçut le duché d'Ursel en 1716) qui l'a occupée pendant douze générations jusqu'à Il en existe un quatrième dans un petit salon d'un intérieur de Chinon : tous les éléments utilisés sont authentiques mais la réalisation donne l'impression d'être un fort joli pastiche des années 1920 : cf. illivres n° 109, Hoskins 1994, p. 85.

⁷⁴⁰ Dossier en provenance du Service des Biens culturels de Trente, documentation MPP.

⁷⁴¹ Cet extraordinaire ensemble de papiers peints n'a fait l'objet d'aucune monographie approfondie, voir Wisse 1998.

⁷⁴² Ce fonds a fait l'objet de deux mises au point : Jacqué-Wisse 1992, p. 5-29 ; comme le titre l'indique, seule une partie du fonds, les documents imprimés en taille-douce, fait l'objet de l'étude. L'article de Wisse 1995 donne un aperçu général du fonds dans le cadre d'un n° spécial de la revue consacré au dit hôtelivres

sa destruction en 1960 dans le cadre de la Jonction Nord-Sud. Situé Marché-au-bois, dans la haute ville, à proximité de S^{te} Gudule, ce bâtiment a connu de nombreuses transformations et souffert de vicissitudes suite en particulier lors de la Révolution brabançonne et de la Révolution française : le 12 décembre 1789, des balles et des boulets sont tirés contre l'hôtel qui est transformé en couvent en 1795-6 avant de revenir à la famille ; une partie des intérieurs est saccagée les 5 et 6 avril 1834 dans le cadre d'une émeute populaire anti-orangiste. L'état ultime avant démolition est le résultat des travaux de l'architecte Clément Parent en 1862-63 : cet état nous est bien connu par de nombreuses photographies d'intérieur conservées à la bibliothèque de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles, des décors du XVIII^e siècle (ou de style Louis XV et Louis XVI dont Parent était un spécialiste) à base de boiseries et de panneaux de soieries.

Lorsque les intérieurs furent mis à l'encan, un antiquaire récupéra dans un sous-sol de l'hôtel un portefeuille plein de papiers peints, dont un fragment d'arabesque de Réveillon de 1789 (n° 933). L'inventaire en 1991, après acquisition par le MPP, révéla plus de 300 fragments, dont de nombreux doublons en quantité inégale ; la trace laissée par le ciseau du colleur laisse supposer qu'il s'agit du solde d'un décor réalisé mais dont ne subsistent ni mention, ni vestige matériel.

On peut distinguer trois types de production :

- Une cinquantaine de médaillons généralement rectangulaires, peints à la gouache en couleurs vives sur des feuilles de papier d'une dimension maximum de 20 x 30 cm ; ce sont tantôt des femmes à l'antique d'esprit pompéien sur fond clair, tantôt des paysages arcadiens sur fond sombre. La technique de peinture utilisée pour les personnages souligne de forts accents colorés l'un ou l'autre détail de façon à rendre évidente la lecture à distance (ill° 4. 3).
- Une trentaine de médaillons de forme géométrique régulière (cercle, losange, polygone, mandorle) imprimés en orange ou en grisaille de scènes pompéiennes : Vénus jouant avec Cupidon, des musiciennes, des sacrifices... (ill° 4. 1). La plupart de ces médaillons ont une bordure antiquisante ; quelques motifs fragmentaires d'angles découpés montrent que certains médaillons, carrés à l'origine, ont été découpés pour devenir circulaires.
- Des médaillons rectangulaires ou circulaires de fond foncé sur lequel se détachent des personnages antiquisants traités en grisaille, à la façon de bas-relief⁷⁴³.

Ces différents types de médaillon se retrouvent dans les décors cités précédemment : on les reconnaît aussi bien dans la vue d'intérieur de 1805, ill° 4. 4 (les médaillons polygones traités « à l'étrusque ») qu'au Schloß Thun (médaillons rectangulaires peints à paysage), à Guntersblum ou à Bâle (personnages à l'antique). ce qui suppose qu'ils aient été assez répandus

On peut se poser la question de la fabrication des médaillons peints : était-elle le fait d'un atelier de papiers peints ? La manufacture Arthur fournit régulièrement des éléments

⁷⁴³ L'original est conservé dans la collection de la manufacture Nicolas Dollfus de Mulhouse et travaille pour sa part avec le Parisien Desanot installé à la Barrière du Trône renversé et lui passe (attribué à Arthur Robert) de 1931.

commande de grandes quantités de dessus-de-porte peints à motifs de chinoiserie, de paysages, de chasse et d'animaux, des arabesques en 1794-5. A côté de cette production de série, Besancenot est aussi capable de répondre à une commande particulière comme celle destinée au décor des intérieurs de Schmidt à Francfort étudié *supra*. Les quantités fournies laissent supposer soit un atelier, soit une sous-traitance auprès d'autres dessinateurs.

La série de panneaux attribuée à la manufacture Arthur & Grenard depuis Félix Follot en 1900 représente un autre exemple de papiers *en feuille* (ill° 4. 5). Neuf panneaux différents de 0,88 m x 0,68 m représentent des scènes antiques en grisaille très soignée, imprimée en dix couleurs⁷⁴⁴. En cohérence avec ces panneaux existent des panneaux décoratifs avec un motif de lyre dans des rinceaux de feuillage stylisé. De même largeur, d'une hauteur de 0,30 m, ils s'adaptent au-dessus et au-dessous du panneau central. Enfin, une lunette de même largeur et de 0,33 cm de rayon est destinée à être placée au-dessus : les quatre éléments, d'après Boucher⁷⁴⁵ ou des allégories des quatre saisons les décorent. Tous ces éléments sont bordés d'un talon à motif de perles dans une gamme de bleu. On a ici, à la différence des cas précédents, un concept cohérent dès le départ qui aboutit à des poses semblables en différents endroits.

Félix Follot, qui en possédait huit, en fait mention pour la première fois dans le catalogue de l'exposition centennale, en 1900⁷⁴⁶. Ces panneaux ont alors été montés sur un papier brun pour ladite exposition. Quatre autres décoraient une pièce du château de Dampierre-sous-Salon (Haute-Saône) où, en les démontant, Charles Huard et sa femme trouvèrent une inscription faisant référence à leur pose en 1789⁷⁴⁷. Enfin, la Société d'histoire & d'archéologie du canton de Neuchâtel possède 11 panneaux (dont six semblables) provenant de La Cibourg, la maison de maître d'un marchand de vins du canton de Berne où ils auraient été posés en 1793⁷⁴⁸. Les deux ensembles de Dampierre et La Cibourg sont très proches : le même tors de fleurs encadre les différents éléments,

⁷⁴⁴ La mise au point la plus récente est Piguet 1998. Les neuf panneaux sont les suivants (titre moderne) : Orphée Pyrame et Thysbé Apollon et Daphné transformée en laurier Pygmalion et Galatée Le sacrifice d'Iphigénie Iphigénie condamnée aux régions du Nether Offrande à Pan Eurydice piquée par un serpent Scylla méprisée par Minos

⁷⁴⁵ Jean-Richard 1978, n° 1275-1284.

⁷⁴⁶ Sur ces huit panneaux, cinq au moins passèrent en vente en 1982 à Monte-Carlo (Catalogue vente Sotheby's Parke Bennett Monte Carlo, 7 et 8 février 1982) sous les n° 190, 191 et 233 ; le Musée du papier peint en racheta quatre, voir MPP Rixheim 1997-98, n° 2.

⁷⁴⁷ Ces panneaux, alors possédés par Barrie & Desmond, Inc., ont été présentés à l'*Exhibition of wallpaper* du Museum of fine arts de Buffalo en 1937 sous le n° 54, avec une notice se référant à leurs origines, les attribuant à Arthur & Grenard d'après un dessin de Jean-Honoré Fragonard. On ne sait combien Huard en démonta : deux de cette même série ont abouti au Musée des arts décoratifs après être passés dans la collection Poteau ; Clouzot-Follot 1935 reproduit Orphée p. 110 et Hoskins 1990 Pygmalion & Galatée p. 84, n° 108.

⁷⁴⁸ Découverts et étudiés par Maurice Jeanneret, ils ont fait l'objet d'une étude détaillée de leur inventeur : les papiers peints de la Cibourg, *Musée neuchâtelois*, mai-juin 1957, p. 65-70. Cette étude a été reprise par Piguet 1998.

tandis qu'un pilastre ionique, lui-même décoré d'un tors de fleurs plus large, les sépare ; seule différence : le fond, gris à la Cibourg, marbré vert anglais à Dampierre. Cette similitude de montage ne tient évidemment pas du hasard : le fabricant les proposait-il ainsi ou les deux clients, séparés seulement par le Jura, ont-ils fait appel au même revendeur ou au même poseur ? Nous savons que le marchand de vins bernois travaillait beaucoup en France, ceci expliquant sans doute cela.

Mais ce n'est pas la le seul problème posé par ce décor. Qui en est le fabricant ? Arthur & Grenard, répond Félix Follot, sans préciser les raisons de son attribution. Sans doute avait-il des documents qui nous manquent désormais pour l'affirmer. De fait, plusieurs arguments plaident pour ce choix : la qualité du travail, exceptionnelle, l'intelligence du concept (un décor avant la lettre) laissent supposer une manufacture de premier plan, comme Arthur. Or Arthur, d'origine anglaise, ne pouvait ignorer la production de John Baptist Jackson qui a reproduit en grisaille des peintures vénitiennes⁷⁴⁹. Cela dit, ces travaux ne figurent pas dans l'inventaire établi du 26 novembre 1788 au 20 février 1789 de la manufacture Arthur & Grenard, alors qu'en 1789, ils font l'objet d'une pose à Dampierre-sous-Salon. Auraient-ils été imprimés entre temps ou proviennent-ils d'une autre entreprise – et si oui, laquelle ? Impossible de répondre dans l'état actuel des connaissances.

L'iconographie proposée emprunte dans sa totalité à la mythologie classique, et plus particulièrement aux *Métamorphoses* d'Ovide pour une raison simple : les recherches de M^{elle} M. Schaetzel, citées par Maurice Jeanneret, montrent que quatre d'entre eux sont des emprunts à des gravures publiées dans *Les Métamorphoses* d'Ovide en latin et en français de la traduction de Monsieur l'abbé Banier de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 4 tomes, 1767-1771 :

- Iphigénie est conduite à l'autel pour être immolée, mais Diane apaisée par cette soumission met en place une biche, eau forte de Jean-Michel Moreau dit le Jeune, gravée par Noël Le Mire (tome IV, page 2)
- Daphné poursuivie par Apollon est changée en laurier par son père, C. Monnet delivres, Baquoy sc. (tome II, page 41)
- Eurydice courant sur l'herbe avec d'autres nymphes est mordue d'un serpent au talon et meurt, J-M Moreau le Jeune inv., L. Legrand sculp., (tome III, page 188)
- Scylla est méprisée par Minos après lui avoir remis le cheveu fatal à la destinée de la ville de Mégare, eau-forte de de Charles Eisen, gravée par Jean Massard
- Thisbé prend l'épée encore fumante du sang de Pyrame, et s'en perce le sein, gravure par Launay.
- Orphée est emprunté au frontispice du *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau, Londres 1776 : la muse de la musique et Orphée de J-M Moreau le Jeune Dessinateur et graveur du cabinet du Roi inv. et sculp., 1779. La différence de date s'explique sans doute par une parution en fascicules. On peut imaginer sans difficulté

⁷⁴⁹ Nous manquons cruellement d'un travail sur Jackson dont l' *Essay on the invention of engraving and printing in chiaro oscuro* est aussi obscur et prétentieux que celui de son maître Jean-Michel Papillon. Cf. Kainen 1962.

une source semblable pour les autres panneaux. Quant aux lunettes, les amours recopient des gravures dessinées par Boucher.

L'utilisation de ces panneaux, à la Cibourg comme à Dampierre-sous-Salon montre le statut ambigu du style du papier peint à la fin du XVIII^e siècle, un statut que l'on retrouvera pour les panneaux d'arabesques. Le traitement en camaïeu des motifs, leur inspiration mythologique les inscrivent dans le néoclassicisme en cours d'affirmation ; dans un même temps, les panneaux, par leur lyrisme éloquent, mais aussi leurs encadrements de fleurs appartiennent à la tradition rococo qui domine encore largement les arts décoratifs – et les papiers peints.

L'inspiration se révèle plus franchement moderne dans un dernier groupe de documents aussi découvert à l'hôtel d'Ursel et désormais bien documenté (ill° 4. 2). Il s'agit de médaillons de forme rectangulaire, circulaire ou ovale, ou d'éléments de bordure, de coins imprimés en taille-douce sur un papier vergé foncé en orange et lissé. Les dimensions maxima sont de 0,385 m de long et de 0,336 m de large, minima de 0,12 m de haut et 0,232 m de large. Le papier n'a révélé aucun filigrane.

Le fond orange est obtenu avec de la mine orange qui apparaît dans les inventaires de manufacture à Paris comme à Mulhouse ; à base d'oxyde de plomb, ce colorant reste coûteux jusqu'aux années 1820, aussi l'utilise-t-on sous forme de touches pour relever un motif, en particulier dans les arabesques. Conséquence des guerres révolutionnaires, son approvisionnement s'avère difficile et Jacquemart & Bénard le fabriquent pour répondre à leurs besoins⁷⁵⁰. C'est qu'il devient indispensable avec la mode étrusque, puisque c'est le seul moyen de produire une couleur orange bien couvrante, susceptible d'imiter les fonds des vases grecs à figures noires.⁷⁵¹

L'impression est réalisée en taille-douce : la cuvette très lisible sur certains documents et la présence de coulures dans la couleur de fond, visible par transparence, suppose une humidification du papier. Le procédé de l'aquatinte, fort à la mode à la fin du XVIII^e siècle, à la suite des travaux de Jean-Baptiste Leprince, a été utilisé pour les surfaces noires, complété par des traits de pointe sèche pour accentuer le modelé. Le rendu diffère profondément de celui obtenu par les procédés classiques d'impression à la planche de bois, à l'évidence plus grossiers.⁷⁵² : la subtilité des volumes des personnages s'approche du rendu pictural.

⁷⁵⁰ A.N., M.C. Et. XVII Léger 1092.

⁷⁵¹ Il suffit de comparer les documents « foncés » et les fonds obtenus en aquatinte dans les nombreuses publications qui reproduisent les découvertes de vases comme par exemple Hancarville (Pierre François Hugues d') *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, Londres 1766-76. Par ailleurs, cette utilisation comme fond, fortement délayé avec de la colle, en nécessite de moindre quantité que l'impression.

⁷⁵² Il faut attendre 1826 pour voir reparaître l'impression en taille-douce dans le domaine du papier peint, mais cette fois-ci non à la plaque mais au cylindre. L'indiennage utilise l'impression en taille-douce depuis les années 1780, à la plaque puis au rouleau, mais le problème de l'humidification ne s'y pose pas ; par ailleurs, le burin y est préféré à l'aquatinte pour une meilleure lisibilité des motifs.

Les motifs sont tous d'inspiration antique : si l'harmonie noire/orange fait d'emblée référence, visuellement, aux vases antiques, le raffinement du traitement et l'iconographie s'en éloignent fort ; à l'évidence, les artistes qui ont travaillé ne connaissent rien des originaux mais recréent à partir d'une documentation (les arabesques, par exemple, sont très proches des modèles néerlandais de la fin du XVI^e siècle, certains motifs ont déjà été utilisés par Clodion⁷⁵³). Nous sommes ici à la limite de la tendance « douce » et de la tendance « dure » du néoclassicisme.

Quels sont les artistes qui ont créé ces motifs ? Un seul document est signé : un médaillon circulaire portant l'inscription « Junon dormant dans les bras de Junon/Dessiné par M. Moitte, sculpteur du Roi/Gravé par M. Willemain »⁷⁵⁴. Jean-Guillaume Moitte (Paris 1746-1810), après une formation de sculpteur qui lui valut en 1768 le Prix de Rome, a eu aussi une activité de décorateur : il a dessiné des modèles pour le célèbre orfèvre Henri Auguste (1759-1816), il a réalisé le décor de panneaux d'arabesques, aujourd'hui disparu, de l'Hôtel de Salm. Il travaille dans un style robuste et tourmenté⁷⁵⁵. Nicolas-Xavier Willemin (il signe aussi Willmin et ici Willemain) (1763-1839) est un praticien de la gravure qui a entre autres gravé la *Collection des plus beaux ouvrages de l'Antiquité Statues, bustes, groupes, bas-reliefs, vases, trophées, ornemens d'architecture choisis parmi les monumens des Étrusques et des Romains utiles aux études des artistes et des amateurs*, parue à Paris chez Esnauts & Rapilly sans date mais avant la chute de la monarchie ; nombre de détails de vases antiques y sont imprimés en aquatinte sur un fond orange en lavis.

En revanche, ces documents ne possèdent aucune marque de manufacture : or l'inventaire de la manufacture Arthur & Grenard, achevé le 20 février 1789, le dessin en coupe de l'entreprise conservé au Musée des arts décoratifs et datant sans doute de 1789⁷⁵⁶, l'article du *Lycée des arts, Inventions et découvertes* de vendémiaire an 4 (septembre 1795) montrent que l'entreprise de la Chaussée d'Antin était fortement impliquée dans l'impression en taille-douce. L'inventaire révèle que cette activité représente à elle seule 1/5 de la valeur de l'entreprise en 1789. La direction de ce département appartient à l'Anglais Jacques (ou James) Gamble qui « ne met dans ledit commerce que son industrie », son savoir-faire, donc, à défaut de capitaux. Beau-frère du papetier Didot-Saint-Léger, il meurt à New-York le 12 septembre 1799⁷⁵⁷. L'activité a sans doute cessé avec sa disparition.

⁷⁵³ Bordure d'encadrement inv. MPP 991PP12-190 et *Le coupe-tête*, inv. MPP 991PP12-183 à comparer au n° 85 du catalogue *Clodion*, Paris, Louvre, 1992

⁷⁵⁴ Inv. MPP991PP 12-171.

⁷⁵⁵ Notice de F. L. Regnault de Lalande précédant le catalogue de la vente après décès de Jean-Guillaume Moitte, 7-8 juin 1810, Catalogue Paris, Grand Palais, 1974, avec un essai sur les dessins de Moitte conservés en France. La thèse de Campbell 1982 ne fait aucune allusion aux documents qui sont notre propos.

⁷⁵⁶ Voir le chapitre sur les techniques de fabrication.

⁷⁵⁷ A. N. M.c. Et. XVII Léger 1092.

Moitte apparaît dans l'inventaire des plaques d'impression de 1789⁷⁵⁸ : ses dessins ont été utilisés pour des « Etrusques », une longue et une petite arabesque et de nombreux motifs d'ornement imprécis. Les arabesques sont sans doute les bordures modulables horizontales et verticales⁷⁵⁹. Si les autres motifs, n'apparaissent pas, c'est parce qu'ils ont été gravés après 1789.

Se pose la question de l'usage de ces documents. Certains ont pu être utilisés en cartonnages (l'inventaire cite, par exemple, des « médaillons pour tabatières »), d'autres ont pu être encadrés comme de simples estampes. Des médaillons rectangulaires ont aussi été collés sur la traverse supérieure des dossiers de chaises de type klysmos mises à la mode par Jacob en particulier⁷⁶⁰.

Quant à l'usage sur le mur, nous possédons quelques points de comparaison. De 1766 A 1776, Pierre François Hughes d'Hancarville publie son *Recueil d'Antiquités Étrusques, Grecques et Romaines* en quatre volumes qui illustre la première collection de vases antiques de Sir William Hamilton. Dans une note à Hamilton non datée, d'Hancarville écrit :

L'idée qu'a eu Mr Hamilton que beaucoup de gens détacheront ces planches pour en orner des appartements est très juste puisque déjà une personne m'a demandé si elle pourrait avoir en payant les planches séparées du livre, sur cela je travaille (...)⁷⁶¹

puis de 1791 à 1803, Jean Henri Tischbein réalise une Collection of Engravings from Ancients vases of Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies during the course of the years 1789 and 1790 qui reproduit la seconde collection d'Hamilton. En 1806, le commissaire-priseur James Christies publie sous une forme différente ces gravures susceptibles d'être adaptées à des cabinets « in the way of modern paper hangings », ce que laissait déjà entendre, dans une lettre d'avril 1796, l'architecte Charles Heathcote Tatham qui écrivait alors :

You can scarce imagine how successful and new such ornaments appear.

Et, de fait nous les retrouvons dans la bibliothèque de Mere, une maison géorgienne irlandaise, posées sur le mur au-dessus de casiers de livres en acajou en 1815⁷⁶².

Deux exemples subsistent, mais mal documentés. Le premier en Irlande à Clongowes Wood College, Co. Kildare, a été publié sous la forme d'un seul cliché médiocre par Ada K. Longfield, *Dublin Paper-Industry*, 1947. Le second est en Bohême à Tereziino Udoli : il est connu par une vue d'intérieur de 1837 conservée dans les

⁷⁵⁸ Cet inventaire est publié dans l'article de Jacqué-Wisse 1992.

⁷⁵⁹ Inv. MPP 991 PP 21 190, 191, 192 et 193.

⁷⁶⁰ Exemplaires conservés au Mobilier national (inv. GMT 14254) au Musée Marmottan et à Ostankino (Moscou). Voir aussi Groër 1985, p. 18, illivres 15, p. 20, illivres 19, p. 22, illivres 27.

⁷⁶¹ ***Griener 1992, p. 120.***

⁷⁶² Documentation MPP.

collections de la famille Buquoy au château de Nové Hradý (ill° 4. 5)⁷⁶³. Le peintre a représenté le salon Nord d'une maison construite pour l'aristocrate Jean Buquoy avant 1803 dans une station thermale dénommée Tereziino Udoli, en l'honneur de sa femme. A l'époque où cette vue a été peinte, le lieu semble quasi-abandonné, sans une ombre de vie, mais l'intérieur a conservé son décor et son ameublement intact mis en place dès l'origine, conçu en style étrusque. Les meubles, d'un style Empire germanique très raffiné (chaises klysmos, tabourets, récamier autour de guéridons) s'organisent de façon informelle, à l'exception de deux consoles demi-circulaires entre les portes-fenêtres. Sur ces consoles, sur la tablette de la cheminée, sur une étagère légère, une collection de vases grecs à figures rouges ou leurs copies à Wedgwood. Les murs et le plafond sont traités dans une harmonie de trois couleurs : fond bleu pâle, ornements orange et noirs, au-dessus d'un lambris bas peint en blanc. La même harmonie se retrouve sur un paravent bas.

Cette harmonie n'est évidemment pas le fruit du hasard : elle est en relation directe avec les vases. Sans pouvoir l'affirmer de façon définitive (ce décor est peut-être peint), il n'est pas difficile d'imaginer qu'il a été réalisé avec les papiers imprimés en taille-douce en provenance de Paris. Le mur a été divisé en panneaux encadrés de bordures horizontales et verticales dessinées ici succinctement. S'intègrent à ces panneaux différents types de médaillons rectangulaires, ovales, ronds et hexagonaux, du même type que ceux imprimés par Arthur. Et même s'il s'agit d'un décor peint, les papiers d'Arthur permettaient de réaliser un semblable décor.

La manufacture parisienne rentabilisait au maximum ses planches de cuivre : les mêmes motifs se retrouvaient sur de la soie. L'article du *Journal du Lycée des Arts* de vendémiaire an 4 précise :

A cette intéressante manufacture s'est joint un atelier qui mérite aussi toute votre attention. C'est le laboratoire fondé par les citoyens Gamble et Coypel, imprimeurs en taille-douce, et qui ont poussé très-loin cette industrie au moyen de laquelle ils ont donné naissance à une nouvelle branche de commerce (...) Par ce procédé, ils impriment sur des toiles, des mousselines, du linon et toutes les étoffes de soie, des paysages, fleurs, arabesques, fruits, camées, médaillons et ornemens de toute espèce, d'une fraîcheur, d'une variété qui contraignent l'admiration.

A l'évidence, certaines plaques de cuivre étaient utilisées à la fois sur papier et sur textile puisque, par exemple, le motif d'arabesques conservé à Rixheim sous le n° 991 PP 12-189 se retrouve sur une ceinture de soie conservée au Musée Cooper-Hewitt de New-York⁷⁶⁴. Le Musée textile et du costume de Barcelone possède aussi un gilet de même origine⁷⁶⁵. L'inventaire d'Arthur de 1789 documente d'ailleurs

1 Dessin Pour Boutons/Moitte/108 (livres), 2 Dessins Etrusque pour

⁷⁶³ Inv. 426/52., aquarelle de 0,325 m x 0,302 m. Cette vue a été publiée par Krizova 1993, planche XLII, p. 86. D'après Madame Krizova, ce décor a disparu (communication écrite).

⁷⁶⁴ *Chronicle of the Museum for the arts of decoration of the Cooper-Union*, volivres 2, n° 7, juin 1955, p. 228. D'autres exemplaires non publiés sont conservés au Musée historique des tissus de Lyon, à l'Art Institute de Chicago (département textile) et à la bibliothèque du Musée Carnavalet.

Ceinture/Moitte/144/288(livres), 2 Idem pour Bout de ceinture/Moitte/48/96 livresS 2 Petits sujets pour gilet/Moitte/36/72 livres

Arthur et ses collaborateurs ne faisaient pas alors œuvre originale puisqu'en Alsace et à Londres, la même technique était utilisée⁷⁶⁶.

Les papiers en feuille donnent toute liberté au décorateur pour réaliser un décor dont l'équivalent n'existe qu'en peinture : l'exemple le plus célèbre de l'époque est la salle de bains de Mademoiselle Dervieux, conçue par F.J. Bélanger en 1789 et gravée par Détournelle⁷⁶⁷. Le papier peint offre une possibilité semblable mais à moindre coût, tout en maintenant un haut niveau de qualité dans le dessin des « camées ».

1.6.5. Les print rooms

Le terme anglais de *print room*⁷⁶⁸ est couramment utilisé pour désigner des pièces dont les murs sont décorés de gravures généralement en noir et blanc, encadrées de bordures et collées directement sur un mur couvert d'un papier uni de couleur le plus souvent pâle. Ce type de décoration a rencontré un grand succès dans les Iles britanniques, des années 1750 au début des années 1800. L'exemple le plus célèbre et le plus élaboré, celui de Woodhall Park (1782) se compose de plus de 300 gravures, entre autres des *Vues de Rome* de Piranèse, des panneaux des Loges de Raphaël au Vatican, qui se combinent avec toutes sortes d'éléments décoratifs, guirlandes, festons, vases, le tout sur un fond bleu pâle, dans un esprit encore rococo. En Suède, le Cabinet vert du château de Rosersberg⁷⁶⁹, où des gravures colorées de paysages posées en 1798-89 se détachent sur un papier vert anglais, et le Cabinet bleu du château de Tullgarn, réalisé en 1800 en posant des gravures en noir et blanc de vues de Rome de Volpato et Ducros sur un fond bleu⁷⁷⁰, en proposent une version néoclassique, plus austère, sans éléments décoratifs autres que les encadrements. Même si on n'en retrouve aucun exemple ancien en France, c'est une formule qui y a aussi rencontré le succès : voici par exemple ce que Robert, marchand-papetier du Roi, installe dans l'escalier de l'architecte des Menus-Plaisirs Pierre-Adrien Pâris en 1787:

⁷⁶⁵ Coll° Rocamora, inv. 88.310. Exemplaie similaire au Cooper-Hewitt à New-York.

⁷⁶⁶ Le Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse conserve le décor d'un siège dessiné par Bonaventure Lebert pour une manufacture thannoise et imprimé selon la même technique (inv. 970.13.2.M) et le Victoria & Albert Museum un décor de siège gravé par Marino Bovi et daté 1799 (inv. 1871-1899). Voir le catalogue du Musée Galliera, Paris, 2000-01, n° 161 et 162, p. 193. Par ailleurs, les sièges du boudoir de l'impératrice au Palais de Pavlovsk sont réalisés avec ces mêmes tissus (Jacqueline Jacqué, *communicat° orale*).

⁷⁶⁷ Thornton 1984, p. 184.

⁷⁶⁸ La synthèse la plus récente sur la question est l'article *print room* de Banham 1997, avec une large bibliographie.

⁷⁶⁹ Cf. Groth 1990, p. 151-153.

⁷⁷⁰ Cf. Groth 1990, p. 109-110.

Pour avoir détendu & retendu toutes les toiles de l'escalier de Mr Paris les avoir marouflé &c 10 10 16 mains & 1/2 papier gris collé sur les dites toiles à 20/ 16 10 8 aunes 1/2 toile forte fournie t tendue par supplément dans le dit escalier à 36/ 14 17 87 aunes de papier fond vert au vernis la Neville collée dans le dit à 16 69 12 Pour avoir collé dans le dit escalier 7 grandes estampes après avoir pris les dimensions convenables 7 15 autres petites estampes ou cartes collées dans le dit escalier à 12 9 360 pieds bordure rez de cœur double colée autour de la tenture et des grandes estampes à 2 36 144 pieds idem colées sur les petites à 2 14 8 8 aunes papier marbré peint À la main colé en plynthe à 40 16⁷⁷¹

pour un total de 193 livres 17 sous. La facture ne précise pas ce que représentaient les gravures, à l'exception des cartes ; qui plus est, la transformation d'un escalier en print room reste un cas unique. Notons aussi, qu'à la différence de ce que l'on observe en Grande-Bretagne, nous sommes plutôt dans la version néoclassique de ce type de décor, ce qui ne saurait étonner de la part de Paris : il n'est fait mention ici que de bordures, à l'exclusion de tout autre forme d'ornement.

Il existe une autre variante de *print room* : les gravures y sont remplacées par des peintures chinoises utilisées comme des estampes⁷⁷². Il en subsiste de nombreux exemples en Grande-Bretagne, dans l'actuelle Belgique et dans les pays germaniques : un des plus élaborés est conservé en place dans le salon chinois bleu de Schönbrunn où il a été réalisé dans les années 1780; des scènes figurées dans de grands médaillons rectangulaires se combinent ici à des éléments floraux reliés entre eux par de la végétation traitée de façon stylisée. Curieusement, en France où l'usage des papiers de Chine a été très fréquent, au vu des archives⁷⁷³, très peu de documents ont été retrouvés en place : pourtant, les print rooms faisant appel à des « estampes » (en réalité des peintures) chinoises est bien documenté, à défaut d'avoir subsisté.

C'est ainsi que Marie-Antoinette dans le cadre de l'aménagement de petits appartements aux Tuileries se fait poser par Robert, marchand-papetier du Roy, en 1784 :
15 aunes de papier fond vert anglais la Caravanne collées sur toile forte dans le passage du salon de la Reine à 45 33 15 24 feuilles de papier de la chine a petite figure, joliment peinte, couleurs fines collées et distribuées sur ledit papier vert à 5 120 128 Pieds de moulures a l'effet de 2 pouces de large en fond blanc et or fin collées autour des dites feuilles a 18 le pied 115 12 Payé au Peintre pour les ombres portées aux dites moulures et pour la peinture des anneaux et clous feints faits à chaque feuille de Chine cy 18⁷⁷⁴

Soit un total de 287 livres 7 sous. L'effet devait être des plus étranges, puisqu'il ne s'agit pas ici d'un fond uni mais d'un papier à motif (sans doute inspiré de l'opéra d'André

⁷⁷¹ O¹ 3080,1, n° 848.

⁷⁷² Cf. Wappenschmidt 1989, p. 62-65, illivres 99-102.

⁷⁷³ Cf. le *Livre-Journal de Lazare Duvaux, Marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758*, Paris 1873, *passim* et les archives de la Maison du Roi à partir de 1778.

⁷⁷⁴ A.N. O¹ 3629.

Modeste Grétry, *La caravane du Caire* dont la première eut lieu le 30 octobre 1783 à Fontainebleau, avant qu'il ne soit présenté à Paris le 15 janvier 1784⁷⁷⁵). Curieusement, deux exotismes se télescopent. Mais cette formule de décor devait être à la mode puisque on le retrouve dans une formulation plus simple, sans les effets de trompe-l'œil peints, aux Menus-Plaisirs, où la même année, Robert installe⁷⁷⁶ :

17 aunes 1/2 toile forte fournie et tendue dans le cabinet de M^r Dezentel 30 26 15 9 mains 1/2 papier blanc collé sous les dittes à 24 11 2 12 aunes de papier fond vert anglois la caravanne collé dans ledit 30 18 20 estampes de papier de la Chine distribuées collée et non fournie dans ledit 15 15 190 pieds de moulure a l'effet de 2 po. pour encadrer lesdittes estampes à 4 38 2 126 pieds baguette dorée d'un po; 1/2 à perle posée dans ledit a 12 75 12 pour un total de 184 livres 19 sous.

Les formules se combinent à Bellevue, château construit à proximité de Sèvres pour Madame de Pompadour en 1745, puis attribué à Mesdames Adélaïde et Victoire qui le transforment après 1774⁷⁷⁷. Elles n'utilisent pas le papier peint dans le château lui-même, sinon dans des chambres de domestiques. En revanche, dans le moulin et les chaumières du Hameau du parc, Robert installe en 1784 des *print rooms* qui font appel aux différents types rencontrés jusqu'ici⁷⁷⁸ :

26 juillet Salon de la Maison du Moulin Jardin anglois 31 aul 1/2 papier fond vert anglois collé sur toile forte à 1 16 56 14 4 mains de grand raisin bis collées sous le dit à 36 7 4 95 estampes chinoises non fournies dédoublées et recollées sur la dite toile à 10 47 10 370 pieds de rez de coeur d'un pouce 1/2 collés pour encadrer les dites estampes a 2 37

pour un total de 148 livres 8 sous, auxquels s'ajoutent 110 livres 12 sous pour le décor de la corniche que justifient six bordures différentes et 99 livres 14 sous pour le décor des portes et croisées. En 1785, 55 livres 11 sous sont encore dépensées pour des réparations. La décoration de la pièce a finalement été payée 414 livres 5 sous.

Dans le cabinet d'une « chaumière », les « estampes » chinoises sont remplacées par de simples estampes dont la nature ne nous est pas précisée

20 aul de fond bleu anglois uni fin collé sur toile forte a 2 12 54 2 mains 1/2 de grand raisin bis collé sur les toilles a 36 4 10 1 dessus-de-porte vase arabesque fond gris 7 10 2 dessus de croisées 12 1 pilastre (...) sujet arabesque posé à côté de la porte 10 44 estampes collées et distribuées par compartiment sur la cendre bleu, les dittes estampes fournies (à) 16 35 4 180 pieds de moulures a l'effet d'un pouce et 1/2 collées pour encadrer les dittes estampes a 2 18 Réparations 4314⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ Cf. Catalogue Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, 1977-78, n° 39, p. 68-69.

⁷⁷⁶ A.N. O¹ 3068, 1 chap. 5, n° 93

⁷⁷⁷ Biver 1933.

⁷⁷⁸ A.N. O¹ 3631,2

⁷⁷⁹ A. N. *idem*.

pour un total de 184 livres 18 sous .Dans la salle à manger, l'on retrouve en fond la *Caravanne* combinée ici avec des gravures d'oiseaux coloriées, traitées comme les « estampes » chinoises du passage de l'appartement de la Reine aux Tuileries, en trompe-l'oeil :

18 aul papier fond vert anglais la caravanne collé sur toile forte et distribuées en 6 grands panneaux (a) 1 16 29 4 10 aul1/2 papier imitant le granit fond rose collé sur toile forte et distribué en 15 pilastres a 3 8 35 14 11 aul1/2 de papier fond gris uni collé sur toile forte pour former les champs a 18 11 10 110 pieds de feuille d'acante a l'effet de 3 pouces de large pour encadrer les grands panneaux a 4 6 24 15 160 pieds d° pour les pilastres a 3 24 60 pieds de rez de coeur a l'effet d'un pouce pour encadrer 5 autres pilastres 4 10 27 estampes représentant des oiseaux distribuées et collées sur les panneaux a 10 13 10 150 pieds de rez de coeur a l'effet de 20 lignes collés pour encadrer les d° estampes a 3 22 10 6 mains de grand raisin bis collées sur les dittes toilles et sous les papiers cy dessus a 36 10 16 Payé au peintre pour les filets d'ombres et anneaux peints a chaque estampe voyages &c 36 Réparation faite après coup à la salle a manger 51 11

Soit un total de 263 livres 16 sous.

Tous ces décors ont disparu avec la destruction du château à partir de 1794.

Cette approche ne semble pas le seul fait de Robert qui a fourni et mis en place tous ces décors. Lorsqu'il reprend la manufacture Arthur & Grenard, en 1789, l'inventaire fait à cette occasion montre, comme nous l'avons vu, que la dite manufacture produit déjà des estampes en taille-douce, utilisables en *print room*. Mais l'inventaire de 1789 note aussi la présence de papiers de Chine en feuilles dans la chambre des ornemens:

44 feuilles de grand Champan (sic) a 18 792 26 feuilles de petit Champan (sic) a 24 624 24 dessus-de-porte idem a 6 204 26 feuilles de Pekin bleu a 15 390 23 feuilles de Pékin en coloris a 9 267

soit l'importante somme de 2217 livres. Ce sont ces feuilles qui permettent de réaliser les *print rooms* à la chinoise.

A Mulhouse, la manufacture Nicolas Dollfus & C^{ie} dispose à partir d'avril 1792 d'une presse en taille douce et elle fait appel à un graveur sur cuivre du nom de Bartolo (27 3 93); l'inventaire de 1794 révèle par ailleurs 969 livres de gravures en taille-douce, classées sous "marchandises étrangères", donc acquises auprès d'autres fournisseurs; la quasi-totalité présente un sujet mythologique ou antiquisant. On ne les retrouve plus dans l'inventaire suivant, en 1797-98, peut-être parce que la mode des *print rooms* tend à s'estomper.

Tous les exemples présentés jusqu'ici n'ont pas laissé de traces : nous possédons par contre, en provenance du château de Wilhelmstal (Hesse) des éléments de décors aujourd'hui conservés au Deutsches Tapetenmuseum de Kassel qui démontrent comment ils pouvaient se concrétiser à la fin des années 1780 sous une forme très raffinée (ill° 4. 6).

Les papiers peints ont par ailleurs cherché à imiter les *print rooms* à moindres frais dès leurs origines, avec cependant un défaut majeur, la répétition qui n'est pas le fait des ornements mais des estampes dans une *print room* réelle. Dès les années 1760, les

manufactures anglaises en mettent plusieurs motifs sur le marché : Anthony Wells-Cole en catalogue par exemple trois modèles des années 1760 en provenance de Doddington Hall, Lincolnshire⁷⁸⁰. Le schéma en est simple : pour deux d'entre eux, sur un fond uni, des imitations de gravures en *chiaro-oscuro* se détachent encadrées de motifs imitant le stuc, traités dans le style rocaille ; le tout s'organise selon un axe central. En revanche, le dernier, plus élaboré, combine un encadrement naturaliste imitant le stuc mais laissant apparaître un anneau de fixation ; des petits motifs sont simplement encadrés d'une baguette peinte.

Pour sa part, Nicolas Dollfus & Cie, en 1790, dans sa première commande à Malaine⁷⁸¹, lui demande :

8° vous ferez peindre par le meme homme, de la meme maniere & de la meme methode les sujets des gravur que je vous envoie, pour pouvoire etre employes en medaillons & en grappes dont vous composer & ferez composer le dessins a notre volonte. Les bordures des medaillons seront parties en ornements parti en fleurs naturelles et composees de facon qu'elles puissent servir pour etre colles sur des fonds unis en place de gravures qui sont fort usitees en allemagne le peintre naura pas besoin de le tenir à la grandeur des estempes il peus les rapetisser ou les agrandir comme il lui plaira pourvu que le caractere sy retrouve toujou(r)s. Il peut meme esayer den faire deux coloris & l'imitation de la peinture a lhuile mais en meme temps avoir lattention de bien distinguer les tons.

Ces médaillons sont probablement destinés à être gravés puis imprimés à la planche en détrempe. Le papier peint reprend donc, avec sa technique spécifique, le principe de la *print room*. Mais, originalité par rapport aux cas précédents, on peut noter la présence des encadrements, différents, faits d'ornements et de fleurs naturelles, dans le goût propre à la période, alors en plein essor. Aucun exemple ne s'en est jusqu'à présent rencontré sur le mur.

A défaut d'imitation aussi précise, puisque ici le fond n'est pas prévu, les médaillons étant destinés à être découpés, le papier peint de la fin du XVIII^e siècle reprend le concept de *print room* en juxtaposant des scènes imitant la gravure sous le forme de médaillons circulaires encadrés d'éléments végétaux. L'exemplaire le plus somptueux se trouve sur les murs d'une pièce de la Campagne de Barri aux Mées dans les Alpes de Haute-Provence. Deux scènes circulaires à motif antiquisant imitent à la perfection la gravure, en particulier par leur traitement en grisaille ; elles sont encadrées de tors de fleurs au naturel et se détachent sur un fond blanc habillé de rinceaux ; pour séparer les scènes circulaires s'inscrivent selon le même principe des scènes de sacrifices antiques d'un rendu plus sobre. L'effet global tient de la *print room* raffinée, seule la répétition en limite l'effet. Pour l'instant, le document n'a pu être clairement attribué, il date à l'évidence des années 1790-95 mais a dû être ici posé cinq à dix ans plus tard au vu des encadrements de fenêtres⁷⁸². En 1800-01, Hartmann Risler met sur le marché un « papier

⁷⁸⁰ Wells-Cole 1983, n° 42, 43, 44.

⁷⁸¹ MPP Z 94, 24 mars 1790.

⁷⁸² Dossier conservé au MPP.

à tableaux », n° 501, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et sur le mur d'un intérieur de S^t Sever dans les Landes⁷⁸³. Le principe est le même : des médaillons à motifs antiquisants imitant la gravure entourés de rameaux et séparés par des pointes de diamant. L'encadrement est moins élaboré que précédemment mais en revanche, il y a quatre motifs différents, ce qui rend l'ensemble plus varié.

On peut rapprocher de ces imitations de *print room* une récente découverte, même si elle en diffère quelque peu. Dans une ferme de Couvet dans le Val de Travers (Canton de Neuchâtel, Suisse)⁷⁸⁴ a été retrouvé un papier peint à fond bleu sur lequel se détachent des scènes colorées encadrées comme dans une *print room* ; elles sont complétées par des cartouches à motif d'amours à l'antique, traités en camaïeu ; les différents éléments sont séparés les uns des autres par un carroyage sous la forme d'un motif imitant une bordure. Jusqu'à nouvel ordre, le motif, datable de la fin du XVIII^e siècle, ne peut être attribué.

1.6.6. Les panneaux en arabesques

Dans le cadre du néoclassicisme se répand à partir des années 1770 en Occident la mode des arabesques qui envahit l'ensemble des arts décoratifs et plus particulièrement le décor intérieur⁷⁸⁵. L'époque Louis XVI en fait un large usage : la sensualité ambiguë de ce motif s'intègre sans difficulté aux ornements de cette période. Dès 1781, Sébastien Mercier constate dans son *Tableau de Paris*⁷⁸⁶ :

La peinture arabe a repris faveur après des siècles d'oubli. C'est un genre de décoration agréable mais coûteux. Qu'a-t-on fait ? On a trouvé le moyen de le mettre en papier et le coup d'œil sera pour les fortunes médiocres comme pour les riches.

De fait, le papier peint (véritablement peint puis imprimé, comme on le verra) s'en empare avec succès, les arabesques deviennent une des composantes majeures de l'assortiment des fabricants jusqu'à la fin du siècle. On les retrouve entre autres en abondance chez Arthur et Réveillon, qui tous deux lui consacrent un album d'échantillons. Les manufactures proposent ces arabesques sous trois formes différentes :

Les panneaux : un motif cohérent d'une hauteur de deux mètres, superposant quatre à cinq « compartiments » ; ils sont imprimés en grisaille ou « en couleurs naturelles » et se présentent le plus souvent en paires, voire en série (ill° 3. 1 et 3. 4).

Les arabesques répétitives à un seul chemin : le motif est ici conçu répétitif dans la 2.

⁷⁸³ Blanc-Subes 1992, p. 59-85.

⁷⁸⁴ Copier-coller 1996, p. 81.

⁷⁸⁵ Jacqué (Bernard), dir. *Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1995 avec catalogue raisonné ; nous utilisons ici la numérotation de ce catalogue.

⁷⁸⁶ Mercier 1782-1788..

hauteur du rouleau et se décompose en deux compartiments qui sont prévus pour alterner sur le mur ; chez Arthur, la manufacture parle de « grande arabesque » (ill° 3. 2).

Les arabesques répétitives à double chemin : le motif se répète en deux « chemins » 3. dans la largeur du lé, les deux compartiments alternant sur le plan latéral ; Arthur parle de « petite arabesque » (ill° 3. 3).

Les fabricants mettent enfin à la disposition de leurs clients des « pilastres », c'est-à-dire des éléments destinés à séparer les panneaux pour organiser rationnellement la surface du mur.

Ici, l'étude de la pose de ce type de décor se fonde à la fois sur les cas existants encore en place ou documentés et sur les archives qui décrivent ce qui a été fourni à tel ou tel client. Nous nous concentrerons d'abord sur les panneaux.

Dans une pièce dont le décor est peint ou stucqué, les panneaux d'arabesques sont placés au-dessus d'un bas de lambris de hauteur régulière (un petit peu moins que la hauteur des meubles d'appui, environ 0, 80 m de haut)⁷⁸⁷ selon un schéma complexe ; s'ils sont toujours de même hauteur, leur largeur varie fortement en fonction de leur emplacement, qui s'efforce d'être toujours symétrique en fonction d'une cheminée ou d'une ouverture. Au nom de ce dernier principe, un panneau large est souvent encadré par deux panneaux plus étroits⁷⁸⁸. Résultat, des panneaux d'arabesques peuvent avoir un mètre ou plus de large⁷⁸⁹, mais parfois, certains n'ont guère plus d'une vingtaine de cm⁷⁹⁰. Il est vrai que les techniques de fabrication utilisées n'imposent aucun standard.

Il n'en est pas de même en papier peint. Les motifs font plus ou moins 0, 55 m de large et entre 1, 90 m et 2, 30 m de haut. Cela tient au format de la feuille de papier, ordinairement du *Grand raisin* (0, 50 sur 0, 65 m). Comme on prévoit autour une marge plus ou moins importante pour gagner en souplesse de pose, il est difficile de réaliser des motifs dépassant les 55 cm de large⁷⁹¹. Ces panneaux sont complétés par des pilastres de hauteur variable parce que leur conception en compartiments les rend modulaires, mais leur largeur est soit de 0, 25 m, soit de 0, 17 m, de façon à en imprimer deux ou trois dans la largeur d'un rouleau de papier. Le colleur doit donc organiser son décor en fonction de ces motifs : le résultat accentue la verticalité de la pièce, par rapport aux

⁷⁸⁷ Mais un Ledoux se plaît à supprimer le bas de lambris que ce soit à l'hôtel d'Uzès (1768) conservé depuis 1969 au Musée Carnavalet ou, dans le cas d'arabesques, à l'hôtel Hosten (1793) remonté au J.P. Getty Museum en 1997. Cf. Pons 1995.

⁷⁸⁸ On parle à ce propos de parclozes sur le marché de l'art, encore que ce terme ne soit pas clair, les définitions des dictionnaires variant fortement.

⁷⁸⁹ Comme dans le décor de la de la salle de bains de Mlle Dervieux, réalisé par Bellanger en 1789.

⁷⁹⁰ Comme fréquemment dans les boudoirs ou les cabinets : cf. par exemple celui de l'hôtel d'Hocqueville de la fin du règne de Louis XVI, actuellement au Musée d'art de Cleveland.

⁷⁹¹ Nous verrons *infra* comment les poseurs réussissent à résoudre ce problème.

autres formes d'arabesques. Le poseur possède par ailleurs du papier uni pour créer des champs et des bordures à motif floral ou architectural de façon à encadrer panneaux et pilastres. Il peut utiliser des médaillons qu'il va intégrer aux motifs de façon à éviter la lassitude qu'engendrent des panneaux identiques. Enfin, des frises, des lambris en papier peint peuvent pallier l'absence de ces éléments, d'habitude en bois ou en stuc (ill° 3.6-11).

Par ailleurs, les arabesques peintes ou sculptées se détachent sur des fonds clairs, le plus souvent blancs, alors que les motifs sont généralement dorés. Au contraire, les papiers peints, imprimés sur des fonds pâles (blanc, bleu) jouent avec des champs colorés, généralement verts ou bleus, ce qui crée dans la pièce une atmosphère toute différente.

Les panneaux documentés avec certitude n'apparaissent qu'en 1789 chez Réveillon comme chez Arthur. Si, ici ou là, dans les archives de la maison du Roi, apparaissent plus tôt des panneaux d'arabesques, ils sont peints, d'après leur prix, élevé, qui oscille entre 36 et 100 livres pièce.

La trace la plus ancienne retrouvée date de juillet 1783, lorsque Papillon de la Ferté⁷⁹² fait installer par Robert, papetier, un décor d'arabesques dans son appartement au château de Fontainebleau⁷⁹³ :

Pour la peinture de 2 grands panneaux d'arabesque de 3 pieds 3 pouces de Large sur 6 pieds de haut sur fond bleu à 36 72 pour celle de 4 idem de 2 pieds 3 pouces sur même hauteur A 24 96 pour celle de deux idem d'un pied 6 pouces sur idem à 24 48 124 pieds de feuille d'acanthé et (?) de 3 pouces pour encadrer les dittes a 6 42. 12 pour la peinture de 14 pilastres de 4 pouces 6 lignes de large sur 6 pieds de haut a 9 126 pour celle de 4 idem de 7 pouces de large à 12 48 246 pieds de feuille en fleurons de 22 lignes pour encadrer les dittes pilastres à 4 49. 4 32 au de toile forte tendue dans ledit sallon pour recevoir les dittes arabesques à 30 56 11 mains de grand raisin bis collés sur les dittes toilles à 30 16. 10 30 au de papier bleu anglais pour recevoir les arabesques à 50 75 70 pieds de feuille et perle de 3 pouces de large collées pour composer les panneaux de lambris dans ledit sallon à 6 21 72 pieds Bordure A feuille collées pour les pilastres de s^{dittes} lambris à 11 14. 8

Panneaux et pilastres de différentes largeurs sont peints à la main sur papier, mais leur organisation sur le mur est déjà celle que l'on rencontrera le plus souvent par la suite avec du papier peint : un fond de papier uni bleu sur lequel sont collés huit panneaux se combinant avec dix-huit pilastres ; panneaux comme pilastres sont encadrés de bordures à motif architectural.

L'année suivante, la manufacture Arthur & Grenard pose dans le salon du commissariat général du Garde-meuble⁷⁹⁴

⁷⁹² 1727-1794, intendant des Menus-Plaisirs du roi.

⁷⁹³ A.N. O¹ 3065 A, 3.

⁷⁹⁴ A.N. O¹ 3631,2

8 grands panneaux cendre verte et gris de 7 pieds de haut 9 pilastres idem de 7 pieds de haut

mais s'agit-il de panneaux d'arabesques ? En revanche, au cours du second semestre 1784, la fourniture d'un décor exceptionnel pour la salle des gardes de la Reine à Fontainebleau donne lieu à une mention plus précise :

11 Panneaux d'arabesques à trophées d'armes en bas relief & rehaussé d'or faits exprès pour la Salle des Gardes de la reine et non collés et autres prêts pour la ditte pièce évalués 1100

Il s'agit bien sûr pour ce lieu prestigieux d'une commande spéciale de prix très élevé, 100 livres pièce ; ces panneaux sont encore estimés 1200 livres. dans l'inventaire des meubles de 1787⁷⁹⁵ : il ne peut s'agir que de panneaux peints. Le décor de la pièce ayant été transformé, on ignore comment ils ont été posés. A la même date, Arthur & Grenard posent aussi une énorme surface de papier peint dans l'antichambre du Roi en remplacement de tentures de cuir, désormais passées de mode⁷⁹⁶ :

140 aunes de papiers arabesques à Figures au pinceau et rehaussés d'or sur toile et papier gris à 3. 6 420 560 pieds de Rinceaux de 3 pouces 1/2 rehaussé d'or pour encadrement desdits à 8 224

Point de panneaux ici, vu l'emplacement, mais une arabesque répétitive, imprimée, vu son prix, mais relevée cependant au pinceau et à l'or.

Avant 1789, il est pourtant deux exceptions :

- Le 20 mai 1785, Robert livre pour l'appartement du contrôleur de la bouche aux Tuileries⁷⁹⁷ :

7 panneaux d'arabesques gris sur gris (...) a 6 42 7 pilastres idem a 3 21

avec tous les encadrements de bordures nécessaires. Ces panneaux et ces pilastres à bas prix, 6 et 3 livres, sont imprimés en grisaille. Or, d'un point de vue stylistique, il semble bien que les panneaux en grisaille soient antérieurs aux panneaux polychromes.

- En 1785, Robert pose chez Monsieur Pigrède au Garde-Meuble⁷⁹⁸ :

54 aunes grand arabesque fond bleu royal en deux dessin N° 139 colé sur toile forte dans le sallon et distribué en 11 panneaux à 46 124. 4 9 aunes de pilastre fond bleu royal distribué en 10 parties et collé dans ledit sallon a 3 27 27 aunes fond gris uni collé sur toile forte pour former les champs a 25 33

avec les indispensables bordures.

Les « grands arabesques en deux dessins » sont un motif répétitif à deux compartiments, utilisé en panneaux ; chaque panneau d'après les quantités fournies doit avoir une largeur de deux ou trois rouleaux (1 m ou 1, 50 m) et une hauteur comprise

⁷⁹⁵ A.N. O¹ 3398, p. 48.

⁷⁹⁶ Bottineau 1962, p. 85 et planche 54.

⁷⁹⁷ A.N. O¹ 3635, 1

⁷⁹⁸ A.N. O¹ 3634, 1

entre 2 et 3 m. Le prix reste très en dessous de celui de panneaux peints.

La situation change brutalement en 1789. Les décors font désormais largement appel aux panneaux d'arabesques. Thierry de Ville d'Avray⁷⁹⁹ fait installer par Arthur & Robert dans son salon du Garde-Meuble en 1790⁸⁰⁰ :

45 aunes de toile forte recouverte de double papier blanc couronne bulle au plafond 1 15 8 15 36 aunes de toile recouverte en papier gris 1 5 45 5 panneaux arabesques en coloris les lions 2 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut 14 70 4 dittes de 2 pieds 1/4 de large même hauteur (?) cordé 18 72 12 pilastres arabesques en coloris fond violet de 7° de large sur 4 pieds 8° de haut 4 48 137 pieds bordure étrusque à camets d'enfant grisaille de 3°1/2 encadr^t des panneaux 6 41 2 144 pieds de bordure 954 étrusque pour l'encadrement de ces pilastres à 4 28 16 198 pieds de champs fond verd fin de 2° 6 lignes à 2 6 24 15

Le décor est ici centré sur les cinq *panneaux aux lions*⁸⁰¹, une production par ailleurs identifiée d'Arthur & Robert, mise en fabrication à cette époque. Leur prix posé, 14 livres, est fort éloigné de ce que l'on a rencontré pour les panneaux peints⁸⁰².

Il en est de même aux Tuileries où, au moment où il est contraint de s'y installer, le roi doit se contenter dans son intimité de panneaux d'arabesques imprimés (annexe 1) :

Cabinet de travail du Roy sur les Thuilleries 12 Panneaux nouveaux arabesques grisaille de 20° de large sur 5 pieds 2° de haut à 10 120 (mention en marge : erreur papier en rouleau 3 (36) 15 Pilastres en coloris fond cendre bleu de 7° de large sur 5 pieds 2° (à) 10 120 Encadrement dudit 220 pieds de tors de fleurs de 4° pour encadrement formant champ (à) 8 88 2 camées de marine fond brun de 2 pieds de large sur 6° a 12 24 10 pieds d'ove d'1° a 2 1 10 pieds de filet de 8 lignes a 2 10 pieds de perle de 7 lignes à 2 1 10 pieds de tors de fleurs de 4° à 8 4⁸⁰³

Les panneaux en question sont réalisés à partir d'un motif répétitif en grisaille (en réalité, sans doute un camaïeu de bistre) qui se combine avec un tors de fleurs. On est très loin des prix payés dans les années 1780 pour les panneaux peints : le total ici n'est que de 359 livres., alors qu'à Fontainebleau un seul panneau peint dans les Grands Appartements était payé 100 livres. Même chose dans la chambre à coucher du souverain :

Chambre à coucher et alcôve du Roy 120 aunes cendre verte dans les armoires de l'alcôve à 1. 10 195 12 panneaux arabesques en coloris N°R blanc mat de 20° de large sur 5 pieds de haut A 21 252 15 Pilastres arabesques fond abricot de 7° de large sur 5 pieds de haut 150 200 pieds de bordure Etrusque à médaillon de 4

⁷⁹⁹ Intendant du Garde-Meuble royalivres

⁸⁰⁰ A.N. O¹ 3652

⁸⁰¹ IB10a

⁸⁰² Nicolas Dollfus & Cie, en septembre 1792, les vend 3 livres pièce à Dresde, mais non posés (MPP, Z 71).

⁸⁰³ A.N. O¹ 3650,2

p. encadrement des panneaux 80 218 pieds d'ornement Etrusque de 2° pour encadrement des Pilastres à 4 43. 12 320 pieds de champs cendre verte de 3° 2 32 2 frises figures grisaille fond violet peinte de chacune 2 pieds 3° de large sur 8 p. de haut pour (?) de porte et glaces 5 10 1 Main de papier gris A côté de la croisée pour être peint 1 15 aunes fond gris pour frise dans l'alcôve à 8 6 110 pieds de cimaise pour distribution de panneaux et pilastres sur la d° a 2 11 24 pieds de marbre de 4° p. plinthe 22. 8⁸⁰⁴

S'y ajoutent une corniche, le traitement en papier peint des chambranles et de la garde-robe en suite. Le total atteint 857 livres. 17 sous, soit nettement moins que les 1100 livres payés pour Fontainebleau en 1784 pour les seuls panneaux. Remarquons ici, d'un point de vue purement stylistique, la gamme de couleurs : vert pâle, orange, violet... On s'éloigne nettement du style Louis XVI classique pour des formules déjà Directoire alors que l'on retrouve encore au même moment dans nombre d'installations, tant en France qu'à l'étranger, comme, *infra*, à Guntersblum le Louis XVI traditionnel⁸⁰⁵ . .

A côté de ces exemples quasi-virtuels en l'absence de plan précis, des décors complets ont survécu et permettent de préciser notre connaissance de ce domaine.

Le meilleur spécimen conservé se trouve à Guntersblum (Rhénanie-Palatinat) : le comte de Leiningen-Guntersblum se fait alors construire une résidence rurale au cœur du vignoble de Hesse rhénane, de 1787 à 1789 ; le décor intérieur en est réalisé dans la foulée (ill° 3. 6b)⁸⁰⁶. Le bâtiment se présente comme un hôtel particulier mais sur la rue, sans cour.

Au bel étage, il y a en façade trois salons en suite donnant sur la rue. Deux d'entre eux sont entièrement réalisés en papier peint, de la plinthe au plafond compris. ; le troisième possède aussi un décor de papier peint de même époque mais provenant d'une pièce de l'étage supérieur.

La pièce la plus spectaculaire est le salon de musique, une pièce rectangulaire de 6,72 m sur 4,56 m et 3, 75 m de haut (ill° 3. 6b). Les deux angles côté cour sont coupés. La circulation se fait parallèlement à la façade par deux portes à double battant. Il n'y pas de cheminée à la française, mais un poêle dans un angle coupé. Cette pièce a fait l'objet d'un décor de panneaux en arabesques qui est le plus élaboré parvenu jusqu'à nous et qui rappelle dans son détail des décors posés dans le cadre de la Maison du roi à la fin de l'Ancien Régime. L'ensemble des papiers peints est posé sur toile tendue.

Dans la partie inférieure, le mur est entièrement entouré d'un bas de lambris à fond blanc avec un motif en arabesque traité en ocre relevé d'or : deux griffons encadrent un vase à couvercle. Au-dessus, les champs sont obtenus avec un papier vert anglais dont la

⁸⁰⁴ A.N. *idem*.

⁸⁰⁵ Au même moment, la salle à manger de la Reine, avec ses tors de fleurs, est loin d'être aussi audacieuse de couleurs.

⁸⁰⁶ Actuellement, ce bâtiment est le siège d'une exploitation viticole connue sous le nom de Gut Schmitt. Il n'a donné lieu à aucune monographie approfondie. Voir Jacqué 1995, p. 83 et *passim*, Wisse 1998. Le mobilier d'origine se combine à ce que deux siècles ont accumulé dans un esprit très victorien qui rend parfois difficile la lecture du décor caché par des tableaux ou des meubles sans grand rapport avec l'esprit d'origine.

surface est ponctuée de points d'or, un cas unique dans l'état actuel des connaissances, un cas très coûteux aussi puisqu'il s'agit de feuille d'or. Le mur s'organise à partir de cinq panneaux à médaillons⁸⁰⁷, trois sur le mur le plus large avec cinq pilastres et un entre la porte à double battant et les angles coupés des murs latéraux. Entre la porte et la fenêtre ont été posés les panneaux aux oiseaux, dans leurs deux versions, au coq et au paon⁸⁰⁸. Les pilastres sont imprimés en camaïeu d'ocre rehaussé d'or⁸⁰⁹.

Les panneaux à médaillon se caractérisent par la présence d'un important médaillon ovale dans la partie centrale (ill° 3. 6b). La largeur de leur motif est de 0,54 m et la hauteur 1,96. Dans le cas précis, le décorateur a besoin d'un panneau plus haut et, sur les murs latéraux, plus large. Par ailleurs, comme il en place quasi côte à côte cinq, il a besoin d'en varier l'apparence. Le panneau est donc utilisé imprimé avec d'amples marges pour l'élargir et, qui plus est, sur les murs latéraux, on a collé avec beaucoup de savoir-faire de part et d'autre du motif des éléments du panneau à figure avec bacchante⁸¹⁰, sans doute par allusion à la vigne ici omniprésente, en utilisant des éléments découpés en divers endroits : un parti coûteux qui a nécessité quatre panneaux supplémentaires pour concrétiser ce choix, mais un parti très réussi car, qui ne connaît de très près la production des panneaux d'arabesques, ne peut s'en rendre compte.

De même, pour gagner quelques centimètres en hauteur, les bouquets du médaillon ont été remplacés par des médaillons peints sur fond noir un peu plus allongés que les précédents ; ils représentent des personnages féminins liés à la musique, réalisés dans un style proche de celui d'Angelika Kaufmann. Mais les anciens médaillons découpés ont été réutilisés dans les dessus-de-porte obtenus par découpe et collage.

Comme sur le principal mur se côtoient trois panneaux, on a varié leur apparence, mais la présence d'un tableau plus récent accroché devant la partie centrale interdit d'en voir le détail. Sur les côtés, les personnages regardent en sens contraire, de façon à créer la symétrie et le compartiment supérieur (et peut-être davantage) remplacé par un médaillon peint à personnage en grisaille faisant écho à des éléments du plafond. Panneaux et pilastres sont encadrés de bordures architecturales, imprimées en ocre rehaussé d'or : deux chaque fois, collées bord à bord.

A côté des portes, les panneaux aux oiseaux étaient d'une hauteur insuffisante : au lieu d'en transformer la partie centrale comme dans les panneaux à médaillon, on les a placés sur une terrasse peinte faisant compartiment.

S'ajoute à ce décor un plafond d'un rare raffinement sur lequel nous reviendrons *infra*.

Le résultat global témoigne d'une réussite totale parce qu'avec des éléments

⁸⁰⁷ IB13

⁸⁰⁸ 1B8 a & b.

⁸⁰⁹ IIA8

⁸¹⁰ IB14 b

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIII^e siècle

modulaires, luxueux certes, mais produits en série, le décorateur a véritablement créé quelque chose de radicalement nouveau, dont le rapport avec les décors peints ou stucqués n'est finalement que formel : le papier peint devient un élément spécifique de création qui atteint à l'autonomie décorative, ceci peu après 1789.

Tous les décors de panneaux conservés n'atteignent pas ce niveau de qualité. Quelques uns cependant, quoique plus simples, méritent l'analyse. Les deux premiers exemples sont à la fois semblables et différents dans leur concept : Moccas Court en Angleterre et l'actuel hôtel de ville de S^t-Jean-de-Losne en Bourgogne.

A Moccas Court (ill^o 3. 6a)⁸¹¹, Herefordshire, Sir John Cornewall, riche descendant de huguenots, demande à Robert Adam un projet pour sa maison de Moccas ; il est réalisée de 1777 à 1781 par l'architecte local Anthony Keck qui modifie dans les détails les plans originaux. La pièce la plus originale est le salon circulaire du rez-de-chaussée : Adam y avait prévu en 1781 un décor d'arabesques peintes⁸¹² où des panneaux devaient alterner avec des pilastres conformément à un schéma qu'Adam a plusieurs fois mis en œuvre en stuc ou en peinture. Le format des panneaux est ample, d'une hauteur équivalant à deux fois leur largeur. Nous ignorons si l'ensemble a été réalisé⁸¹³. Ce qui est en revanche sûr, c'est l'achat d'un ensemble de papiers peints français au « decorator in ornamental paper hangings » John Sherringham de Great Malborough Street A Londres le 14 septembre 1790 pour l'importante somme de 50 £⁸¹⁴. Sherringham s'adapte de façon précise à la demande : à la différence des propositions d'Adam, le motif des panneaux français mesure en hauteur quatre fois leur largeur d'où la nécessité de jouer sur un parti beaucoup plus vertical, encore renforcé par le système de pose retenu ; Sherringham⁸¹⁵ commande sans doute à Réveillon, son fournisseur dans le cas précis, des panneaux imprimés de façon normale, avec une faible marge, mais aussi des panneaux imprimés sur des rouleaux larges⁸¹⁶ de façon à disposer d'une marge importante, ce qui va permettre de compléter au pinceau certains panneaux. Sherringham joue aussi de paires⁸¹⁷, de façon à obtenir une parfaite symétrie, à partir de la cheminée qui forme l'axe de la pièce, mais pour une raison inconnue⁸¹⁸, une paire est incomplète, un panneau étant

⁸¹¹ Thompson 1976, p. 1474-1477 et 1554-1557. La salle aux arabesques a souvent été reproduite, mais inversée. Dossier de correspondance au MPP. L'ensemble a été lourdement restauré en 1947 et a alors perdu une bonne part de son authenticité avec le maquillage des fonds.

⁸¹² Conservé au Sir John Soane's Museum, Londres, inv. Adam volivres 34/52.

⁸¹³ L'actuel propriétaire affirme avoir vu des décors brillamment colorés sous les papiers peints lors d'une restauration (communication orale, 1991).

⁸¹⁴ Adam reçoit 83 £ 10 pour l'ensemble de ses dessins.

⁸¹⁵ D'après Thompson 1976., Sherringham se serait rendu à Paris à la fin des années 1780 où il aurait acheté des papiers peints français :

⁸¹⁶ Obtenus en collant non pas horizontalement des feuilles de papier raisin l'une au dessus de l'autre, mais en les collant à raison de deux en largeur pour obtenir plus de marge, voir l'aspect technique, *supra*.

alors doublé. Il fournit aussi des pilastres.

Le tout est posé directement sur le mur, sur un fond bleu soutenu, les papiers peints étant eux-mêmes imprimés sur un fond bleu pâle⁸¹⁹. Panneaux comme pilastres sont encadrés d'une bordure de roses naturalistes de Réveillon⁸²⁰ pour les panneaux, d'un simple talon à motif de perles et de rinceaux⁸²¹ pour les pilastres.

Tous les panneaux ont été complétés en hauteur : en bas, par un piédestal à la fois peint et imprimé de style pompéien, en haut par un compartiment supplémentaire pour mieux s'adapter à la hauteur de la pièce. Certains ont aussi été élargis. Or le peintre qui a réalisé le projet a traité les compléments dans un style « archéologique », plus sec, plus britannique, que les motifs imprimés, dessinés d'une main très Louis XVI, trait suave et couleurs naturalistes. Il en est de même pour les pilastres.

Les dessus-de-porte sont le résultat d'un complexe découpage⁸²².

Dans cette pièce circulaire, le format des panneaux accentue avec bonheur l'ampleur verticale, mais dans un esprit assez éloigné du projet d'Adam.

Cette approche combinant l'approche anglaise et française se retrouve dans plusieurs cas, l'exemple le plus célèbre est le salon d'Osterley Park d'Adam où est posée la célèbre *Tenture des dieux* de Boucher, datée 1775⁸²³ : les célèbres tapisseries des Gobelins, d'esprit rococo, s'inscrivent dans un décor néoclassique très sensible au sol et au plafond. Mais au cours de la dernière décennie du siècle, le style français s'impose, en particulier sous l'influence du goût du Prince de Galles. Même s'il en subsiste fort peu, les arabesques françaises semblent avoir été très présentes⁸²⁴.

D'un point de vue tout à fait différent, la pose du salon circulaire de Moccas Court démontre les possibilités d'adaptation des arabesques, non seulement à cause de leur langage propre mais plus encore grâce à la souplesse du papier peint, simple à mettre en œuvre : les différences de style entre parties peintes et parties imprimées ne sautent pas aux yeux et la combinaison s'avère tout à fait heureuse. Cela suppose néanmoins un bon

⁸¹⁷ Panneaux à l'éventail (IB7) et au vase (IB9), pilastres IIB11.

⁸¹⁸ Un raté à la pose ? Une erreur de commande ou de livraison ?

⁸¹⁹ L'élevage de porcs pendant la seconde guerre mondiale dans la pièce située au dessus (sic...) a entraîné des coulées peu gracieuses sur les papiers dont le fond a été repeint en blanc en 1947 (communication orale)

⁸²⁰ N° 957, 1789

⁸²¹ Très proche du n° 716, 1789 de Réveillon ; la dominante vermillon peut laisser supposer une production anglaise.

⁸²² On y retrouve un bouquet présent sur un lambris utilisé sur un lambris dans le petit salon de la maison du tilleul à St Blaise (Neuchâtel)

⁸²³ Rykwert 1984, p. 130.

⁸²⁴ On en trouvera des exemples dans Jacqué 1995, p. 86-87.

poseur.

C'est ce que l'on peut observer à la même époque à Saint-Jean-de-Losne (ill° 3. 7b), en Côte-d'Or où la réussite est plus évidente encore. La ville est au XVIII^e siècle un port céréalier de première importance sur la Saône. L'activité commerciale et l'acquisition d'offices ont permis l'enrichissement de la famille Hernoux qui se construit au milieu du XVIII^e siècle un hôtel particulier devenu en 1830 hôtel de ville⁸²⁵. A la fin du XVIII^e siècle, la famille embrasse sans excès la cause révolutionnaire : Antoine Hernoux (1755-1822), qui habite l'hôtel, se fait élire à diverses charges locales, tandis que son frère aîné Charles (1749-1806) est élu aux États Généraux, à la Constituante puis au Conseil des Anciens en 1798-99. C'est donc à Antoine que l'on doit vers 1790 le réaménagement d'un des salons en enfilade de l'étage noble devenu actuellement salle des mariages. Les contacts de son frère à Paris, en particulier comme membre de la Commission de l'Agriculture & du Commerce de la Constituante, sa résidence au Palais-Royal puis rue St Honoré, au cœur du commerce de luxe, peuvent expliquer le choix qui a été fait, encore que nous manquions à ce propos d'archives.

La pièce a 6 m de côté et 3,75 m de haut sous corniche. Première de l'enfilade, elle s'ouvre à la fois sur une antichambre et sur le salon suivant par des portes à double battant⁸²⁶. Une cheminée, trois fenêtres sur rue complètent l'ensemble. Dans un premier temps, que seule une dépose pourrait correctement documenter, le mur a été recouvert directement sur le plâtre d'un papier tontisse à motif noir et blanc sur fond vert proche de la production anglaise et de celle de Réveillon dans les années 1770. Par la suite, sans doute au début des années 1790, des boiseries ont été mises en place et les papiers peints toujours présents montés sur des toiles tendues à l'intérieur de ces boiseries. Les espaces disponibles ont permis de poser sept panneaux⁸²⁷ de la manufacture Réveillon ou de ses successeurs, complétés par des pilastres selon un schéma symétrique rigoureux sans le moindre champ coloré..

Comme à Moccas Court s'est posé le problème de la dimension des panneaux, tant en largeur qu'en hauteur : ils ont donc été complétés en allongeant et en élargissant les panneaux avec du papier foncé de même couleur que le fond des panneaux⁸²⁸ sur lesquels un peintre a complété au pinceau les motifs dans un style très proche de celui du motif imprimé, ce qui rend ces ajouts imperceptibles. La qualité du travail et surtout la parfaite unité de style laissent supposer que le poseur était un homme de la manufacture

⁸²⁵ Dupaquier 1980, p. 24-43. L'hôtel de ville a subi dans les années 1980 une restructuration radicale avec enlèvement de tous les décors anciens, à l'heureuse exception de la salle des mariages où sont installés les papiers peints ; ceux-ci sont totalement « dans leur jus » et, même si la toile de support est détendue, ils restent le meilleur exemple français encore en place de panneaux en arabesques. Les papiers peints ont fait l'objet d'une inscription à l'inventaire des monuments historiques.

⁸²⁶ C'est miracle que ce décor ait survécu : le reste de l'enfilade et l'ensemble du bâtiment ont été traités dans les années 1970 dans un style pizzeria du meilleur effet, entraînant la destruction de tous les décors du XVIII^e siècle...

⁸²⁷ Paire à vase de Réveillon : IB9, pilastres de Réveillon : IIB8 & 9.

⁸²⁸ Mais qui a vieilli de façon différente.

elle-même, sinon le créateur des motifs.

La bordure d'inspiration étrusque témoigne d'un soin particulier : le motif est traité verticalement et horizontalement, un coin en rosace complétant l'ensemble⁸²⁹.

Ici, l'aspect vertical apparaît moins marqué parce que le panneau et les deux pilastres forment bloc, sans champ. De plus, leur installation dans une boiserie leur enlève une partie de leur spécificité : à la différence des exemples précédents, le papier uni coloré de fond est absent, au profit de la seule boiserie qui donne à l'ensemble l'apparence de boiseries peintes.

L'inscription de panneaux dans une boiserie se retrouve au château de Frucourt⁸³⁰ dans la Somme et au Valdemars Slot⁸³¹ de Troense (Svendborg, Danemark) : dans les deux cas, une toile a été tendue dans un cadre de boiserie et bordée d'une moulure dorée ; un papier uni, vert anglais à Frucourt, difficile à déterminer à Valdemars Slot, sert de fond aux panneaux et pilastres. A Frucourt, dans des boiseries dont le style est antérieur à la pose du papier peint et dont la hauteur d'appui est un peu basse, la paire de panneaux à vase a été utilisée selon une stricte symétrie en fonction de la cheminée et des ouvertures dans un salon de proportions intimes ; par ailleurs, sur le même mur, le décorateur a toujours posé le même panneau et le même pilastre. Il a rencontré sur le mur de la cheminée une petite difficulté : la place lui manquait en largeur pour poser des pilastres, il a préféré un motif de chute de fleurs en bouquets moins large. En revanche, les dimensions des panneaux et pilastres s'adaptent presque parfaitement : une infime partie du motif des panneaux est mangée par la bordure. Pour les panneaux a été retenue une bordure architecturale à motif d'oves, tandis qu'un simple talon encadre les pilastres. Des dessus-de-porte à motif mythologique blanc sur fond sombre complètent l'ensemble.

Cet ensemble représenterait un cas classique de pose, si tant est qu'il y ait des cas classiques ! Du moins, y a-t-il parfaite adéquation du décor retenu à la pièce sans que le décorateur n'ait eu à faire appel à des solutions complexes, le système panneau/pilastre sur champ s'adaptant parfaitement au contexte.

Il en est de même à Valdemars Slot, sauf que le médiocre état actuel trahit les options premières. Par ailleurs, la pièce est plus grandiose qu'à Frucourt et le style des arabesques d'Arthur & Robert, d'un néoclassicisme rigoureux, s'adapte mieux au

⁸²⁹ Cette bordure a été publiée par Bruignac 1991, p. 32. : « n° 357 traverse étrusque, n° 358 Ecoinçon étrusque », D'après l'auteur, elles proviennent de la manufacture Jacquemart & Bénard, mais les n° ne correspondent pas aux n° d'ordre de la manufacture ; d'un autre côté, l'écoinçon figure dans le fonds d'Ursel du Musée du papier peint dont les documents ont été produits par Arthur, cependant, la aussi, le n° d'ordre ne correspond pas à celui de ladite manufacture.

⁸³⁰ Ce décor n'a pas donné lieu à une monographie. Paire à vase de Réveillon : IB9 et pilastres de Réveillon : IIB8 & 9 ainsi qu'une chute de fleurs utilisée en pilastres.

⁸³¹ Ce château danois construit de 1639 à 1644 a été transformé à plusieurs reprises ; les arabesques décoraient un salon. Quatre panneaux aux lions et cinq panneaux aux griffons IB10 alternent avec deux séries de six pilastres IIB4 & 5. Voir Jansen 1988. Le papier uni est actuellement peint en rose de façon si épaisse qu'il est impossible de déterminer la couleur d'origine ; quant aux fonds des motifs, ils ont été lourdement repeints en bleu, peut-être leur couleur d'origine, mais pas aussi soutenue.

caractère moins intimiste qu'à Frucourt. Les solutions retenues, alternance panneaux/pilastres sur un fond coloré, s'inscrit dans le traitement habituel de la pose de ce type de papier peint. L'emploi de panneaux imprimés sur des feuilles raboutées horizontalement et verticalement permet de jouer entre les fenêtres sur une marge ample pour mieux inscrire l'ensemble panneau/pilastres dans l'emplacement disponible, sans pour autant compléter le motif. Enfin, l'utilisation des paires s'avère particulièrement heureuse : il est vrai qu'il s'agit d'une des plus intelligentes paires jamais dessinée, dont les deux composants s'adaptent parfaitement l'un à l'autre ; la possibilité d'introduire des motifs historiés différents dans les cartouches inférieurs tout comme le médaillon en losange ajoutent encore à son charme, une fois posée.

Dans ces deux cas, les panneaux s'adaptent naturellement à la pièce : mais il peut arriver que le panneau de papier peint soit trop haut pour la pièce. Le plus simple est alors de le recouvrir partiellement avec la bordure comme à Frucourt. C'est beaucoup plus marqué pour un ensemble démonté dans un intérieur de Saillans dans la Drôme⁸³². A l'origine, la pièce est décorée en stuc dans le style néoclassique; les murs sont découpés par des pilastres de stuc de façon à déterminer au-dessus du bas de lambris des surfaces approximativement carrées ; en dessous de la hauteur d'appui, le lambris est divisé entre les bases des pilastres en trois cartouches, un large entre deux étroits, réalisés en faux-marbre de deux nuances, noir sur blanc. Dans l'espace carré du mur est collé un papier uni vert anglais : au centre a été posé un panneau d'arabesques sur fond blanc⁸³³ encadré de deux pilastres à fond noir⁸³⁴ ; panneaux comme pilastres sont entourés d'une bordure : cette bordure recouvre pour le panneau en bas sa terrasse, en haut son motif floral sommitalivres Le tout est le résultat d'un travail cohérent, extrêmement soigné, où la pose de papier s'intègre à des éléments stuqués en fonction d'eux. Le raccourcissement est peu lisible. Il faut enfin préciser qu'un panneau est légèrement plus large que les autres, en fonction de son emplacement.

Une autre méthode de raccourcissement plus subtile peut aussi être observée. Elle part du principe qu'un panneau d'arabesques est par nature modulable : supprimer un de ses « compartiments » n'en détruit pas le motif. Le cas le plus élaboré est celui d'un ensemble de panneaux réputé provenir d'un château du Bourbonnais dont nous ignorons la pose originale⁸³⁵. Ce qui est sûr, c'est qu'ils étaient trop hauts pour la pièce. Chacun d'entre eux a donc été modifié en conséquence : le plus spectaculaire est le panneau à l'éventail⁸³⁶ où la palmette encadrée de deux couronnes de laurier suspendues a été

⁸³² Cet ensemble exceptionnel a été sauvagement massacré ; les papiers peints, sauvés par arrachage, sont parvenus au MPP (inv. 988PP10-15).

⁸³³ IB15 a à d.

⁸³⁴ IIB1

⁸³⁵ IB7, 8, 9, 13 & 14 vendus par le décorateur Henri Samuel et acquis par le MPP par blocage en douane (inv. 985PP1.1-8) sauf IB13, vendus à part, localisation inconnue..

⁸³⁶ IB7.

simplement coupée; dans les panneaux à figures,⁸³⁷ le compartiment supérieur a été transformé en utilisant des éléments du feuillage mais en supprimant la tête casquée ; dans les panneaux à oiseaux⁸³⁸ et à médaillon⁸³⁹, le compartiment supérieur a été supprimé. Le tout a été réalisé avec soin par un poseur qui avait compris le fonctionnement d'un motif d'arabesque : le résultat est invisible pour un œil non averti.

Les papiers peints provenant du pavillon Nord du jardin du palais du prince Georg à Dresde (ill° 9a & b)⁸⁴⁰ sont un cas tout à fait particulier d'adaptation des dimensions des panneaux non seulement pour des raisons fonctionnelles (les dimensions du lieu) mais aussi pour des raisons artistiques. L'architecte Christian-Traugott Weinlig conçoit la décoration de ce pavillon circulaire couvert d'une coupole dans l'esprit des pilastres des Loges de Raphaël qu'il avait eu l'occasion d'étudier⁸⁴¹ : entre chaque fenêtre, il installe un pilastre de 3,82 m de haut sur 0,615 m de large. Pour ce faire, il utilise des panneaux de papier peint d'Arthur & Robert, mais comme ceux-ci ne dépassent pas 2,30 m, il les superpose. Dans la partie inférieure, il utilise le panneau au temple⁸⁴² complet : ce panneau n'étant pas un élément d'une paire est répété tout autour de la pièce et donne une solide assise au motif⁸⁴³. Dans la partie supérieure, il alterne les deux compartiments du haut des panneaux aux lions & aux griffons⁸⁴⁴. Ceux-ci s'adaptent particulièrement bien parce qu'ils sont manifestement de la même main, sans doute celle de Malaine, qui utilise un vocabulaire décoratif similaire traité dans une gamme semblable de couleurs. Enfin, à l'endroit où ils ont été coupés, sous le cartouche encadré de feuillage, il n'y a pas de difficultés pour juxtaposer les éléments. Enfin, le caractère assez sec du traitement, accentué par l'élimination du bouquet, est tout à fait dans le style de Weinlig⁸⁴⁵. A défaut de posséder un croquis ou une photographie de l'intérieur, on peut facilement imaginer l'effet, assez proche de celui des Loges.

⁸³⁷ IB14.

⁸³⁸ IB8.

⁸³⁹ IB13.

⁸⁴⁰ Ce pavillon, construit et décoré par Christian-Traugott Weinlig (1739-1799) à la fin du XVIIIe siècle, a été détruit en 1905 ; avant cette date, les papiers peints ont été déposés ; ils sont conservés au Kunstgewerbemuseum de Dresde. Deux panneaux sont en bon état et exposés au Schloß Pillnitz, les six autres, en réserve, sont très abîmés, (inv. 27530). Le fond est cendre verte. Voir Gurlitt 1901, second cahier, p. 559. Le projet des papiers peints est traditionnellement attribué à tort à Weinlig.

⁸⁴¹ *Œuvres d'architecture de C. T. Weinlig*, Dresde, 1784-5 : nombreux exemples de motifs d'arabesques inspirés des Loges.

⁸⁴² IB5

⁸⁴³ Deux détails cependant changent d'un panneau à l'autre : la statue sous le tempietto, tantôt masculine, tantôt féminine, les personnages du médaillon hexagonal, regardant à droite ou à gauche.

⁸⁴⁴ IB10 a & b.

⁸⁴⁵ Klopfer (vers 1900).

Les décors précédents sont réalisés pour l'essentiel en papier peint : au Gut Knoop, à Kiel-Altenholz (ill° 3. 7a)⁸⁴⁶, le décorateur a travaillé de façon différente. Le Gut Knoop a été construit dans les environs de Kiel de 1792 à 1796 par l'architecte Axel Bundsen pour le comte Friedrich von Baudissin ; son décor intérieur a été réalisé par le peintre italien Giuseppe Anselmo Pellici⁸⁴⁷ en 1796-98. Dans le petit salon de musique du rez-de-chaussée, au-dessus du bas de lambris de bois sculpté et peint a été tendue une toile. Sur cette toile ont été collés cinq paires de panneaux à oiseaux (mais curieusement, le décorateur ne les a pas utilisées en paire, n'hésitant pas à poser côte à côte les mêmes motifs) et deux types de pilastres⁸⁴⁸, peut-être achetés chez Frister à Lübeck où Hartmann Risler met en dépôt douze panneaux de ce type le 28 juillet 1796⁸⁴⁹. Ces panneaux sont complétés par des motifs néoclassiques qui, de prime abord, semblent imprimés : athéniennes, autels, cartouches et médaillons... De plus, les panneaux comme les pilastres sont encadrés de bordures et surmontés de cartouches rectangulaires. Or, en dépit des apparences, tout est peint dans le moindre détail, à l'exception des panneaux et des pilastres ; le décorateur a littéralement inscrit les papiers peints dans son schéma décoratif peint alors même que le décor aurait pu être réalisé sans difficulté en papier peint dont il imite le rendu avec précision : seuls l'éloignement de la France et donc la difficulté à se procurer les papiers peints pendant les guerres révolutionnaires peuvent expliquer ce choix.

Quoi qu'en ait pensé Sébastien Mercier, l'utilisation de panneaux de papier peint en arabesques dépasse rapidement la simple imitation : l'usage de fonds colorés, la souplesse de la mise en page, l'agrandissement ou le rétrécissement du matériau fourni par les manufactures, l'utilisation de bordures variées, autant de raisons qui donnent au papier peint une véritable personnalité, au-delà de la simple imitation.

1.6.7. Panneaux d'arabesques et pilastres

L'utilisation des pilastres est parfaitement codifiée : un panneau est encadré de deux pilastres de façon à former un ensemble cohérent sur le mur. Il existe pourtant, au-delà de ce cas générique, des cas particuliers.

Il arrive que le pilastre serve quasiment de bouche-trou dans un espace dans lequel il est difficile de placer autre chose pour des raisons de largeur : c'est en particulier le cas lorsque l'espace entre une porte et le mur se révèle étroit comme à Valdemar's Slot.

Au château de Villers en Ouche, il sert d'axe à l'alcôve⁸⁵⁰ ; de part et d'autre ont été posés deux panneaux en manière de paire. Normalement, un panneau aurait dû occuper

⁸⁴⁶ Curieusement, ce décor, mentionné dans les ouvrages allemands classiques sur le papier peint, n'a jamais été regardé de près par un spécialiste jusqu'à une époque récente et n'a pas donné lieu à monographie.

⁸⁴⁷ Hirschfeld 1927/28, p. 323.

⁸⁴⁸ Panneaux IB8 a & b, pilastres IIB8 et 9. Les fonds blancs des papiers peints ont été repeints.

⁸⁴⁹ MPP Z 72, p. 246.

la place centrale, des pilastres l'encadrer et des champs de papier uni compléter l'ensemble. Ce choix surprenant ne trouve pas de justification rationnelle.

Au château d'Hindemae à Ullerslev dans l'île de Fünen au Danemark, les pilastres font corps avec les panneaux dont rien ne les sépare. Ici, dans un salon aménagé au début des années 1790⁸⁵¹, des panneaux au motif des Quatre saisons directement issus de l'*Iconologie* de Cesare Ripa sont posés sans ordre dans une boiserie : on a l'impression que le décorateur (si décorateur il y a eu, le résultat en fait douter) a rempli tout l'espace disponible avec pour seule règle la symétrie. Selon les cas, on a côte à côte deux panneaux et deux pilastres, deux panneaux et quatre pilastres placés non pas en séparation mais comme bloqués en doublons à chaque extrémité. Le panneau encadré de ses deux pilastres semble l'exception. Aucune bordure n'a été utilisée, si n'est un talon encadrant légèrement chaque ensemble. De façon curieuse, le miroir est encadré d'un motif qui reprend maladroitement au pinceau des éléments des pilastres.

Le rendu en trompe-l'œil des motifs, imitant le bas relief en stuc, atténue l'incongruité du montage qui n'a donné lieu qu'à un minimum de réflexion et tient plus du remplissage d'espace que de la décoration.

Pourtant, ce type de montage a été prévu par les fabricants : les *Cinq sens* (ill° 3. 8)⁸⁵² en sont un bon exemple. Les pilastres sont conçus de façon à être placés côte à côte avec les panneaux, leurs motifs se complétant : les têtes et les cous des cygnes, dans la partie supérieure, les fleurs des vases à mi-hauteur et les guirlandes en festons se rabotent. En fait, on a affaire à un dessin dont le concept reste baroque dans sa démarche globalisante, alors que les décorateurs néoclassiques structurent le mur en juxtaposant les éléments.

Panneaux et pilastres ont été posés de cette manière à la fin du XVIII^e siècle dans un passage (7,50 m sur 2,50 m) du château d'Allaman, ill° 3. 8a (Vaud, Suisse) : ici, par exemple, cinq panneaux combinés à sept pilastres se succèdent en continu sur une des parois. Au château d'En-haut, à Démoret, ill° 3. 8b (Vaud)⁸⁵³, les *Cinq sens* font en revanche l'objet d'une pose traditionnelle : sur un papier uni rose, panneaux et pilastres, imprimés en grisaille sur fond vert, alternent, encadrés d'une bordure architecturale. Le compartiment supérieur des panneaux comme des pilastres a dû être réduit pour s'adapter à la pièce assez basse de ce petit manoir ce qui ne pose pas de problème de

⁸⁵⁰ Pilastre IIB10, panneaux IB1. Aucune bibliographie. Voir Jacqué 1995 p. 86, dossiers aux Monuments historiques à Caen et au MPP.

⁸⁵¹ Jacqué 1995 p. 84. Le château a été construit de 1787 à 1790 ; un dessus-de-porte en papier peint du salon consacré à *l'Esprit des lois* de Montesquieu porte la date de 1789. Panneaux IA8, pilastres IIA4-7. Les fonds vert anglais originaux ont été repeints en bleu, sans doute au moment de la pose.

⁸⁵² IA7. L'étude et la bibliographie la plus complète les concernant sont à rechercher dans les actes du colloque du 16 novembre 1994 : *les papiers peints du château d'Allaman*, Lausanne 1995, p. 25-37.

⁸⁵³ Voir note précédente. Dossier au Service des bâtiments, section monuments historiques et archéologie du canton de Vaud et au MPP.

lecture particulier. En revanche, la pose a aussi nécessité un savant découpage latéral pour rendre lisibles des éléments que le nouveau montage coupait comme les têtes de cygnes qui prennent ici une allure ridicule, recollés sur des cous raccourcis.

Ce n'est donc pas un hasard si ce modèle reste atypique : les fabricants risquaient en dessinant de la sorte de remettre en cause la modularité de leur produit. Il est d'ailleurs fort possible que les *Cinq sens* qui empruntent largement à un vocabulaire passé de mode.⁸⁵⁴, soient nettement antérieurs aux autres panneaux rencontrés jusqu'ici⁸⁵⁵.

1.6.8. Panneaux de motifs à double chemin

Il arrive que les panneaux ne soient pas des panneaux en tant que tels mais qu'ils soient fabriqués à partir de papiers peints en arabesques à simple chemin. C'est bien sûr le cas dans des intérieurs de moyennes ou petites dimensions, où il est difficile d'installer des panneaux de plus de 2 mètres de haut, mais à l'évidence, des facteurs financiers ont pu aussi jouer, ce type de papier étant moins coûteux parce que répétitif et généralement moins riche en couleurs.

La trace la plus ancienne apparaît en 1785, lorsque Robert décore de papiers peints le salon de Monsieur Pigrède au garde-meuble de la façon suivante:

132 pieds corniche a l'effet large collé sur toile au plafond du salon à 12 79 4 54 aunes grand arabesque fond bleu royal en deux dessin N° 139 colé sur toile forte dans le sallon et distribué en 11 grands panneaux à 46 124 4 9 aunes de pilastre fond bleu royal distribué en 10 parties et colé dans ledit salon a 3 27 27 aunes fond uni gris uni collé sur toile forte pour former les champs a 25 33 1 276 pieds moulure a l'effet de 3 po: de large pour encadrer les grands panneaux a 6 82 16 209 pieds dit d'un po: 3/4 pour ledit pilastres à 3 31 7 9 pieds de rinceaux de 3 po: sur fond bleu pour former un pilastre à coté d'une porte a 9 4 1⁸⁵⁶

Robert utilise ici un motif répétitif à deux compartiments qui se vend à l'aune à un prix bien moins élevé qu'un panneau, 46 sous l'aune, contre 10 à 20 livres. voire 21 le panneau (soit environ deux aunes) pour la chambre du Roi aux Tuileries⁸⁵⁷. Apparemment, d'après la hauteur des pilastres, on a retenu pour les panneaux une hauteur d'environ 1 m, soit les deux compartiments : en revanche, ces panneaux sont très larges, cinq largeurs, soit quelque 2, 50 m. Sur un fond bleu roi, il pourrait y avoir un motif en camaïeu, ce qui expliquerait les champs en papier uni gris. Aucun exemple comparable ne nous est parvenu.

En 1790, Arthur & Robert installent au Garde meuble le salon de Monsieur

⁸⁵⁴ Bérain et Watteau pour les ornements des panneaux, Edmé Bouchardon, mort en 1762, pour les figures.

⁸⁵⁵ L'absence d'indices scientifiques interdit de les attribuer avec certitude ; le nom de Réveillon est bien sûr répété à l'envi par facilité.

⁸⁵⁶ **A.N. O¹ 3634,1**

⁸⁵⁷ A l'inventaire de Mulhouse en 1794, les panneaux à oiseaux figurent pour 4 livres pièce.

Chanteraine :

8 mains de papier gris collé sur mur 18 10 Distribution du N° 790 blanc mat pour panneaux arabesques en coloris sur fond olive Savoir 7 Panneaux de chacun 20° de large sur 8 pieds de haut a 12 84 10 Pilastres de chacun 8° de large sur 8 pieds de haut 6 60 249 pieds de tors de fleurs de 4° pour encadrement desdits panneaux et Pilastres formant champ a 8 99 12⁸⁵⁸

La formulation se rapproche ici de la formule traditionnelle : même réalisés avec un motif répétitif, les panneaux ont 0, 54 m de large et 2, 59 m de haut.

Nous possédons aussi plusieurs exemples conservés *in situ* de ce type d'utilisation, ce qui permet de voir les différentes formes qui ont été mises en œuvre.

A Gengenbach, une petite ville du Pays de Bade, le Rieneckerhaus en conserve la formulation la plus simple (ill° 3. 9b)⁸⁵⁹. Cette maison construite vers 1770 pour un notable de la ville, Victor Kretz, est de proportions modestes : le grand salon de l'étage noble n'a, par exemple, que des portes à simple battant. C'est là qu'ont été posés des papiers peints vers 1790. Pour essayer de donner de la grandeur, au sens propre comme au sens figuré à la salle, l'espace des cloisons au-dessus du lambris de bois a été couvert de papier vert anglais sur lequel ont été posés assez maladroitement des pilastres (au sens premier) de proportion lourde, par manque de hauteur (environ 2,20 m sous plafond). Entre ces pilastres a été collé un papier peint répétitif à trois compartiments encadré comme un panneau ; la partie supérieure est traitée en chapeau de gendarme tandis que la partie inférieure est légèrement cintrée. Trumeaux et dessus-de-porte sont obtenus en découpant un compartiment du motif.

L'ensemble a une allure vieillotte : la forme des panneaux, par exemple, reste rocaille en 1790. Et le rapport entre le décor et la pièce manque d'élégance, même si le papier peint, tout répétitif qu'il soit, se lit sans difficulté comme un panneau.

Il en est tout autrement dans le salon d'été raffiné du château d'Allaman, ill° 3. 11b (Vaud, Suisse)⁸⁶⁰. Ce salon de bonnes dimensions (7, 80 sur 6, 50 m) a été décoré peu après 1790 d'un ensemble de boiseries de grande qualité⁸⁶¹ : des pilastres ioniques sculptés découpent l'espace en champs, au-dessus de bas de lambris de boiserie. Dans ces champs sont tendues des toiles sur lesquelles à l'origine a été posé un papier vert anglais⁸⁶² encadré d'une bordure. En fonction de l'emplacement, mais de façon

⁸⁵⁸ A.N. O¹ 3652.

⁸⁵⁹ Pas de monographie. Dossier au MPP. « Panneaux » IIB79, pilastres de Réveillon n° 488-490, bordure de Réveillon n° 807. L'ensemble a été récemment lourdement restauré ; de la peinture sur bois a remplacé le papier uni d'origine. Voir pour de rares renseignements sur la maison Rossbach 1991, p. 244-251.

⁸⁶⁰ Actes du colloque du 16 novembre 1994 *Les papiers peints du château d'Allaman*, Service des bâtiments du canton de Vaud, section monuments historiques et archéologie, Lausanne 1995, p. 17-28. L'ensemble est en bon état, mais le fond vert anglais a été repeint en blanc.

⁸⁶¹ Attribuées à Jean Jaquet, *op. cit.*, note 16. Elles étaient peintes à l'origine en vert d'eau. Le salon était meublé d'une table ronde et de 14 fauteuils.

symétrique, un ou deux panneaux encadrés ont été placés sur ces champs. Le décorateur a eu l'idée d'utiliser, à défaut de panneaux, un motif d'arabesques répétitif à trois compartiments, ce qui donne au panneau une hauteur de 2,30 m ; le choix se révèle particulièrement heureux dans la mesure où le compartiment inférieur présente un groupe de personnages sur un cartouche rectangulaire, équivalent d'une terrasse, ce qui donne de l'assise au motif. Il est étonnant en revanche que la partie supérieure ne soit pas découpée au-dessus du bouquet, ce qui aurait permis d'achever l'ensemble et lui donner la totale cohérence d'un panneau. La bordure, d'un motif léger se référant au monde du jardin, accuse le caractère estival du lieu, comme devait le faire l'harmonie des verts, remplacée actuellement par des blancs, très froids.

En dépit de l'absence d'une corniche plus importante en stuc ou en papier peint qui aurait structuré l'ensemble, le résultat n'est pas sans grandeur ; si un jour l'on restaure le vert anglais d'origine, la pièce gagnera beaucoup en authenticité et perdra de sa froideur.

L'élégance de l'ensemble est frappante par rapport à l'autre utilisation de ce papier peint : il a été posé vers 1790 dans la salle à manger du juge Lecoq à Arras (ill°. 3. 11a) ; ce juge s'est fait portraiturer par Dominique Doncre avec sa famille dans son décor intime en 1791⁸⁶³. Le même papier qu'à Allaman y est utilisé, mais inversé⁸⁶⁴. Là aussi, le décorateur a travaillé en panneaux, sans champs, en alternant le motif et des panneaux de vert anglais uni⁸⁶⁵ mais il a pris son assise sur le bouquet ; par ailleurs, en l'absence de champs, il utilise cinq compartiments, ce qui entraîne la répétition de deux compartiments. En donnant l'impression de remplir au maximum l'espace disponible, la pièce perd en dimension architecturale mais y gagne en intimité.

Une autre réussite utilisant en panneau un motif répétitif : la salle à manger de la Bastide X à Aix-en-Provence⁸⁶⁶. Il a été fait appel au motif dit des *Deux pigeons*⁸⁶⁷, formé de deux compartiments : l'un avec un cœur de feuillage au-dessus d'une draperie en lambrequins et l'autre, le bouquet que survole une des deux colombes. Bien centré sur le bouquet du point de vue de la hauteur, il fait appel à trois compartiments ; le motif central a été complété des deux côtés par un demi-motif en largeur, ce qui donne un format quasi

⁸⁶² Il apparaît en soulevant les bordures, *op. cit.*, fig. 28.

⁸⁶³ Musée de la Révolution française, Château de Vizille. Voir Oursel 1970, p. 419-422 ; voir aussi catalogues *Premières collections*, Vizille 1985, p. 67, *FRAM en Rhône-Alpes*, n° 80, Bourg-en-Bresse, 1986, p. 128. Ce tableau fait souvent l'objet d'illustrations fragmentaires qui le dénaturent ; l'illustration correcte la plus accessible est celle de Ariès (Philippe) et Duby (Georges), dir. *Histoire de la vie privée*, volivres IV, Paris 1987, p. 32.

⁸⁶⁴ Les copies sont chose courante, mais il est possible que le métier de miniaturiste de Doncre suppose l'utilisation d'une *camera obscura* qui inverse le motif.

⁸⁶⁵ Cette pratique se retrouve dans l'alcôve du château de Villers-en-Ouche, voir Jacqué 1995, p. 86.

⁸⁶⁶ Fusrier-Dautier 1977, p. 104. Dossier documentaire au MPP. L'ensemble a été fortement « restauré » au début des années 1990. La Bastide en question porte naturellement un nom, mais son propriétaire souhaite garder l'anonymat.

⁸⁶⁷ IIB6, variante 2 que l'on retrouve aussi au domaine de Beaulieu à Rognes (ill° 3. 4a).

carré au panneau. Une bordure architecturale encadre le panneau et le fait se détacher sur un fond de papier cendre bleue picoté. Le résultat apparaît à la fois simple et élégant, parfaitement en harmonie avec les proportions modestes de cet intérieur.

Beaucoup plus raffiné encore se révèle être le boudoir de la maison du Tilleul à S^t Blaise (canton de Neuchâtel, Suisse)⁸⁶⁸. Dans ce petit manoir dont le décor a été remanié après 1791 par André-César Terrisse, un des associés de la fameuse maison de commerce internationale Pourtalès & C^{ie}⁸⁶⁹, ce minuscule boudoir (3 m de côté) se présente décoré d'une boiserie très simple, percée de trois portes et d'une fenêtre. Dans les espaces disponibles, une variante du motif n° 600 de Réveillon⁸⁷⁰, a été posée sur toile ; le motif n'a que deux compartiments, mais le poseur a fait appel à trois compartiments, en centrant sur le superbe vase ; les personnages du second compartiment se présentent sous quatre formes différentes, ce qui facilite le montage en évitant une désagréable répétition.

Plus exceptionnel, le décor de toutes les menuiseries de la pièce ainsi que les dessus-de-porte sont réalisés à partir de fragments découpés et collés de l'arabesque des panneaux et de chutes diverses. Au centre des panneaux de bas de lambris, un vase de fleurs⁸⁷¹. Les archives de la Maison du roi mentionnent souvent ce type de décor dans de nombreux intérieurs des années 1780, mais rien n'en a été conservé, au moins dans l'état actuel des connaissances⁸⁷². Enfin, la corniche est recouverte d'une frise de guirlande de fleurs en festons. Nous ignorons qui a mis au point à S^t Blaise un tel décor, mais un associé de Pourtalès ne pouvait qu'être en liaison permanente avec Paris et ses environs où il avait dû avoir l'occasion de voir des décors de ce genre.

Les motifs répétitifs peuvent aussi être posés comme panneaux en alternance avec des pilastres. Deux remarquables exemples ont subsisté jusqu'à nos jours.

A Prégny⁸⁷³, dans la banlieue de Genève, différentes pièces de la villa Le Reposoir, une résidence de la seconde moitié du XVIII^e siècle d'une famille de banquiers de notoriété ancienne, ont été décorées de papier peint dans les années 1790. Dans une

⁸⁶⁸ La dernière mise au point est l'œuvre de Claire Piguet « Laisser parler... les papiers peints, quelques exemples neuchâtelois du XVIII^e siècle », *Copier, coller, actes du colloque de Neuchâtel*, 8-9 mars 1996, p. 70-77. L'ensemble, partiellement démonté, n'a pas encore livré tous ses mystères, on aimerait en particulier savoir quelle a pu être l'ampleur de l'intervention d'Eugène Terrisse dans cette pièce dans les années 1920 ; dans quelle mesure certains découpages lui sont-ils dû ? Les panneaux sont actuellement conservés au musée national suisse, au château de Prégny (Vaud).

⁸⁶⁹ Voir Caspard 1979.

⁸⁷⁰ IIB5, actuellement démontés.

⁸⁷¹ Des vases de fleurs comparables sont utilisés dans le décor du plafond du Pavillon italien d'Ostankino ; mais le même vase se retrouve aussi dans un dessus-de-porte de Moccas Court.

⁸⁷² Comme les intérieurs des pavillons de jardin de Montreuil ou, aux Tuileries, les encadrements de « glace ».

⁸⁷³ Dossier au MPP. L'ensemble a été restauré avec soin, mais le fond vert anglais est devenu désormais rouge.

chambre avec alcôve du premier étage, l'ensemble du mur a été couvert directement sur le plâtre d'un papier vert anglais. Sur ce mur a été posé en panneau un papier peint répétitif à deux compartiments, avec un simple encadrement de perles. En alternance avec ce panneau, et encadré des mêmes perles, un rare pilastre lui-même répétitif, est posé de façon très heureuse, parce que ses compartiments sont de même dimension en hauteur que celle du papier peint utilisé en panneau. De plus, panneau et pilastre font appel à des éléments raphaéliques très précis qui accentuent l'unité de l'ensemble.

Un ensemble récemment démonté et proposé sur le marché⁸⁷⁴ reprend un semblable schéma mais entièrement en papier peint et en tenant compte de la spécificité de l'arabesque. Dans ce salon de la Madeleine, une demeure proche de Chambéry, la décoration a été refaite en 1792. Au-dessus d'un bas de lambris en papier peint (une grisaille, très simple) a été posé un papier uni vert anglais repeint par la suite en bleu roi. Sur ce fond se détachent 12 panneaux et 8 pilastres. Pour les panneaux a été retenu un motif à deux compartiments : on a superposé trois compartiments pour atteindre une hauteur de 2,20 m en jouant de l'alternance propre à l'arabesque et aux personnages qui y figurent. Quant aux pilastres, ils sont de deux types : le premier est en parfaite cohérence stylistique avec le motif utilisé en panneau ; quant au second, il se révèle répétitif, simplement parce que l'on a utilisé la moitié du motif d'un papier à double chemin. Des bordures d'encadrement et une frise de rinceaux complètent l'ensemble.

1.6.9. Un exemple de pose atypique : le théâtre d'amateur de Kochberger (Thuringe)⁸⁷⁵

Le domaine de Kochberger, proche de Weimar, est racheté en 1732 par la famille von Stein : Charlotte von Stein sera étroitement liée à Goethe de 1775 à 1788. En 1796, le fils aîné de Charlotte, Karl, en devient propriétaire et construit alors, en amateur éclairé, un petit théâtre néoclassique. Ce bâtiment très simple, a fait l'objet d'une décoration intérieure en papier très élaborée (ill° 4. 8). Les murs, les plafonds, les arcs et les colonnes sont couverts de papier, mais du papier marbré en jouant sur deux variantes, l'une jaune, l'autre grise complété de bordures de papier peint : Karl von Stein reprend ici les conseils du *Journal des Luxus und der Moden* de 1787 qui conseillait l'usage mural du papier marbré et en proposait des échantillons tout en montrant comment les utiliser⁸⁷⁶. Le propos était alors très néoclassique avec des panneaux jouant les contrastes de couleur, aux horizontales et verticales très marquées. Au théâtre, le propos est différent

⁸⁷⁴ Vente Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, du 4 juin 1999, n° 69 du catalogue, remarquablement documenté. Le motif du panneau est numéroté IIB73, le premier pilastre IIB20 et le second, en fait un motif répétitif à deux chemins, IVB119. En 2002, cet ensemble se trouvait sur le marché de l'art en Avignon.

⁸⁷⁵ Le château et le domaine de Kochberger ont fait l'objet d'une monographie dans les *Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes f. Denkmalpflege*, n° 5/1994, p. 371-379 ; les papiers peints du théâtre et leur restauration ont fait l'objet d'une étude de Jürgen Beyer dans la même revue, n° 3/1993, p. 83-94.

⁸⁷⁶ Ce qui n'est pas pour étonner puisque ce *Journal* était édité à Weimar.

dans la mesure où les formes sont tout autres, plus souples et moins savantes. C'est ainsi que sur les murs traités en jaune, on a posé au-dessus d'une plinthe foncée une bordure de fleurs roses et jaunes et de feuilles de roses trémières en 12 couleurs imprimées sur un fond vert sombre : la partie supérieure, qui se détache sur le papier marbré, en a été découpée. Sur les murs traités en gris ont été créées des arcades décorées de draperies peintes ; ces draperies, peintes grossièrement, sont bordées de différentes bordures de fleurs où dominent roses et narcisses⁸⁷⁷. Ces bordures, découpées de part et d'autre, sont posées en guirlandes en festons, complétées aux angles de chutes de fleurs. Il ne semble pas que ces bordures aient été conçues pour cela, le poseur les aura adaptées⁸⁷⁸ par un découpage plein de naïveté. La combinaison des fleurs très naturalistes dans le goût des années 1790 offre ici un heureux contraste avec le fond plus grossier de draperies imitées au pinceau. Dans le reste de la salle, les colonnes toscanes sont en papier marbré gris ; autour de la partie supérieure du fût a été posée une bordure avec un motif de draperie d'un dessin néoclassique raffiné quoiqu'un peu naïf de traitement en dépit de son rythme complexe : il pourrait avoir été créé autour de 1800.

La combinaison des différents éléments aboutit à un décor plutôt original, en tout cas peu courant, parce qu'il ne se réfère précisément à aucun modèle : travail d'amateur, la décoration structure fortement l'ensemble, enrichit une architecture somme toute banale, d'amateur elle aussi, mais qui prend dès lors une dimension nouvelle à peu de frais. Le papier peint prouve ici qu'il peut rendre intelligente une architecture pauvre.

1.6.10. Les dessus-de-porte

L'usage dans la décoration à la française, depuis semble-t-il le milieu du XVII^e siècle, veut que l'espace situé au-dessus d'une porte, sous le plafond, fasse l'objet d'une décoration spécifique⁸⁷⁹. Différents matériaux sont utilisés à cet usage : textiles, sculptures et tableaux, mais aussi le papier. Lazare Duvaux vend ainsi des « panneaux pour dessus-de-porte, couverts de toile et garnis de « papier des Indes », pour reprendre un exemple de 1753⁸⁸⁰ cité par Havard.. Le même usage se retrouve pendant les dernières années de l'Ancien Régime chaque fois que la Maison du Roi fait appel à des papiers des Indes⁸⁸¹. Des peintres en réalisent certes à l'unité, mais certains ateliers, comme celui de Besancenot à la Barrière du trône renversé, à Paris, les produisent en grande série : ce dernier est spécialisé dans les chinoiseries et les animaux⁸⁸², en particulier les sujets de chasse⁸⁸³. L'inventaire de la manufacture mulhousienne de 1794⁸⁸⁴ liste toutes sortes de dessus-de-porte peints, sans en indiquer l'origine, exception faite du susnommé et de

⁸⁷⁷ Une production française, vers 1790-1797, pas encore attribuée avec précision. : on peut penser à un dessin de Malaine.

⁸⁷⁸ Mais on se souvient que Nicolas Dollfus en proposait, d'après son inventaire de 1794 (MPP, Z 8).

⁸⁷⁹ Havard (Henry) 1887-90, tome II, colivres 98-100.

⁸⁸⁰ Cité par Havard, *op. cit.*.

⁸⁸¹ Cf. par exemple les intérieurs de Bellevue, réaménagés pour Mesdames en 1784, A.N. O 3162 1.

Rimbaud :

30 Dessus-de-porte A paysage 352.19 1/2 rouleuvres Frise A paysage 1^e Classe 115.10 1 1/2 dite 4^e id 69 13 Dessus-de-portes peints A l'huile 5032.10 4 dit grisaille A enfans 204 7 dit arabesques 3010. 10 4 dits A paysages de rimbaud 357 4 dits sujets des Dieux 204 4 dits gris & bronze de besancenot 936 5 dits f^d chocolat 420 4 dits bronze petits 9018.

Mais le papier peint s'empare aussi de ce type de décor auquel il s'adapte sans difficulté : il ne le fait que de façon tardive, au plus tôt dans les années 1780, d'après les traces conservées⁸⁸⁵. L'étude se heurte au vocabulaire utilisé qui, de par sa relative imprécision, ne simplifie pas la besogne : l'on retrouve les termes « dessus-de-porte », certes, mais aussi « camées » (ou « camés », *sic*), voire « attique ». Le terme « camée » s'applique normalement à des dessus-de-porte en camaïeu, mais il semble avoir été utilisé plus largement, au moins au XIX^e siècle ; au XVIII^e siècle, on peut se demander s'il ne s'applique pas davantage aux « papiers en feuilles », essentiellement des éléments d'architecture qui, le plus souvent sont, de fait, en camaïeu ; le terme d' « attique » qu'Havard emploie pour les « corniches placées au-dessus des portes et des fenêtres » mais aussi pour les « revêtements de marbre ou de menuiserie (...) au-dessus de la tablette de cheminée⁸⁸⁶ » et couramment repris par les manufacturiers du XIX^e siècle, Dufour en particulier⁸⁸⁷, mais ne semble pas en usage au XVIII^e siècle. Dans les inventaires et les courriers de la manufacture de Mulhouse puis de Rixheim, l'on retrouve aussi le terme de « paysage », faisant naturellement allusion au sujet le plus répandu de ces dessus-de-porte⁸⁸⁸.

Les mentions publicitaires en sont rares et il est remarquable que le texte du *Journal du Lycée des Arts* de septembre 1795 n'y fasse pas allusion, alors qu'il est fort précis par ailleurs sur les produits des manufactures. Au contraire, l'article du *Dictionnaire de l'industrie* de 1801 rappelle que

l'industrie du papier peint est parvenue à rendre (...) toutes sortes de paysages

⁸⁸² « Nous aurions besoin des oiseaux grandeur naturelle sur des fonds de cel, grandeur comme le paon le faisan (...) vous pourriez nous en faire 5 ou 6 pour essai » (MPP Z 96, 11 février 1796) ; un lot de 59 oiseaux est payé 431 livres le 3 février 1797, soit plus de 7 livres pièce.

⁸⁸³ Nicolas Dollfus est en contact étroit avec lui en 1794-7 (MPP Z 96 et 97, *passim*)

⁸⁸⁴ MPP Z 8.

⁸⁸⁵ Il existe un mémoire de troisième cycle de l'École du Louvre sur le sujet, plus intéressant pour sa documentation que pour sa réflexion : Javoy-Emerson 1999.

⁸⁸⁶ Havard 1887 tome I, colivres 193.

⁸⁸⁷ Les albums de référence de Dufour conservés au Musée des arts décoratifs parlent dans les années 1820 d'*attique grisaille* et d'*attique colorié*.

⁸⁸⁸ « 4 paysages gris d'ap. Vernet » commandés à Darmancourt, MPP Z 108, 10 nivôse 8.

jusqu'à la marine et à des tableaux d'histoire.

Ceci laisse entendre que nous sommes dans un genre alors en pleine évolution. Les albums Billot, pour leur part, ne permettent pas de reconnaître de dessus-de-porte, mais peut-être, comme les panneaux d'arabesques, font-ils l'objet d'une autre classification. Cependant, ils sont présents dans l'inventaire d'Arthur & Grenard de 1789 : y apparaissent à plusieurs reprises des « camés étrusques » (à rapprocher sans doute davantage des « papiers en feuille » que des dessus-de-porte) ou « en coloris » mais aussi « 252 dessus-de-porte grisaille » ou « 6 dessus-de-porte grisaille rehaussé d'or », « 112 dessus-de-porte paysage et en coloris » ; à la différence des papiers peints en rouleaux, ils ne sont pas stockés dans les magasins mais directement dans la boutique ou à proximité. En 1794 et 1798, à Mulhouse, l'inventaire les mélange aux « objets en feuilles » ; en 1800, ils apparaissent sous la mention « Camées, Dessus-de-porte, Figures, Ornemens »⁸⁸⁹.

L'étude faite par Camille de Singly⁸⁹⁰ sur la production de dessus-de-porte par la manufacture mulhousienne puis rixheimoise montre l'ampleur de la création dans ce domaine, encore qu'il soit difficile de la distinguer clairement dans les premières années de celle des « papiers en feuille », souvent nommés aussi « camées ». Dès la première année apparaissent des séries de quatre « paysages coloriés » (n° 32 et 36) et « grisaille » (n° 33 et 34) puis n° 40-41 et n° 42-43, n° 74-77 avec ou sans cadre, ainsi que deux séries de dix (n° 17-26) puis deux (n° 30-31) « petits pots⁸⁹¹ » ; enfin, deux dessus-de-porte, sans précision (n° 106-107) complètent l'offre de l'année. Dans les années qui suivent, les créations de dessus-de-porte se suivent régulièrement : entre 1790 et 1804, la manufacture semble avoir mis 121 dessus-de-porte sur le marché, soit 15 % de sa production si l'on retient les n° d'ordre, ce qui en représente une part majeure. Il faut cependant minorer ce pourcentage dans la mesure où un certain nombre de camées ont davantage été utilisés dans des décors en feuilles qu'en dessus-de-porte.

Sur ces 121 dessus-de-porte, les archives permettent de préciser le sujet de 81. En tête viennent les fleurs (26) soit 33 % auxquels s'ajoutent cinq motifs combinant fleurs et oiseaux : ce qui mène à 31 modèles, soit 39 % ; les motifs où seuls sont précisés la présence d'oiseaux sont au nombre de quatre, soit 5 % ; on peut douter que les oiseaux y soient seuls représentés, ils se combinent sans doute à des fleurs – ce qui nous amènerait à 44 %. Ces fleurs se présentent en pots, en vases et en corbeilles. Leur traitement naturaliste et fortement coloré les assimile au courant des bordures à « tors de fleurs naturelles » apparu vers 1789 ; ajoutons qu'un grand nombre d'entre eux sont l'œuvre de Malaine ou réalisés sous sa direction. Viennent ensuite les paysages,

⁸⁸⁹ Remarquons qu'un décorateur à la main heureuse est à même d'utiliser certains décors de bas de lambris en dessus-de-porte : le document reproduit dans Jacqué 1995, p. 31, des putti jouant, encadrés, pouvait aussi bien être utilisé en dessus-de-porte ; seule difficulté, la nécessité d'adapter au ciseau les bordures.

⁸⁹⁰ Non publiée, exemplaire manuscrit au MPP.

⁸⁹¹ On est tenté d'assimiler à ces petits pots un pot de pélargonium qui figure sur un écran de cheminée dans le bureau de Goethe à Weimar et dont le Musée de l'archevêché à Lausanne conserve aussi un exemplaire (cf. Beyer 1993, p. 54 et documentation MPP).

1. De la manufacture au mur : le fulgurant essor du papier peint en France à la fin du XVIIIe siècle

« coloriés » ou « grisaille » : 16, soit 20 % : ici, c'est la référence à Joseph Vernet qui revient le plus souvent – jusqu'à la copie la plus précise⁸⁹². Le dernier tiers est plus difficile à définir : il y a six dessus-de-porte avec des animaux (dont une série de quatre qui se réfèrent à la chasse) soit 7,5 %. Les derniers motifs sont marqués par le néoclassicisme, qu'il s'agisse d'ornements (7), de nature mortes à vases et statues (12) et de cinq bustes, pour l'essentiel de contemporains, mais traités à l'antique (Rousseau, Franklin, Bonaparte, à côté de Cicéron et d'Homère).

Ce catalogue doit être nuancé dans la mesure où l'impression à la planche offre une grande souplesse. C'est ainsi que les bustes peuvent par exemple apparaître seuls ou avec des motifs à l'antique ou des fleurs⁸⁹³. Par ailleurs, la corbeille du *Trépiéd grec*⁸⁹⁴ (n° 659) peut aussi être présentée seule comme celle des *Trois grâces* (n° 660). Les paysages sont aussi conçus pour être posés indépendamment ou en frise : c'est le cas, par exemple, des différents dessus-de-porte inspirés de gravures d'après Joseph Vernet dessinés par Darmancourt : n° 386 & 387 et 461 & 462⁸⁹⁵. Les grandes corbeilles avec des oiseaux dessinées par Malaine⁸⁹⁶ : le « dessus-de-porte à perroquet » et le « dessus-de-porte à faisan » n° 508-509, ont d'abord été pensés en frise et ont fait l'objet d'une édition sous cette forme⁸⁹⁷. On retrouve la souplesse typique au papier peint de l'époque, aussi bien quand on l'imprime que lorsqu'on le pose.

L'inventaire de la manufacture mulhousienne de 1794 liste des marchandises « étrangères » : Jacquemart & Bénard ne fournissent pas ce type de produit à leur confrère pas plus que Schmidt, la manufacture républicaine ou Blaise & Morisot. En revanche, Legrand & C^{le} fournissent des camées mais aussi des dessus-de-porte sans précision, Ferouillat de Lyon vend des dessus-de-porte sur le thème « les saisons & arts » et des « vases à fleurs ». Arthur & Robert impriment des « dessus-de-porte arabesques », « Vases bronze à fleurs » et « figures bronze », Letellier fabrique des « grands paysages de Vernet » (600 !), des « dessus-de-porte gris. les arts » et « les saisons ». Les rares motifs précisés dans l'inventaire d'Arthur & Grenard en 1789 sont des « vases à fruits », des natures mortes axées sur la « musique », un « buste » mais aussi des « arabesques ». Or, celles-ci posent un problème : aucun dessus-de-porte de ce type n'est parvenu jusqu'à nous. Lorsqu'il s'est avéré nécessaire d'en mettre en place, on a

⁸⁹² Pardailhé-galabrun 1988 montre la part croissante des paysages dans l'iconographie des images inventoriées à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, en particulier dans les intérieurs raffinés (p. 388). Joseph Vernet (1714-1789) est le principal paysagiste français de cette période ; nous possédons de nombreuses reproductions gravées de son œuvre, mais pas de catalogue raisonné.

⁸⁹³ Ce dernier cas apparaît dans un intérieur de St Sever (Landes), cf. Blanc-Subes 1992, p. 78.

⁸⁹⁴ BSIM n°793, 2/1984, p. III ; Teynac (Françoise) & alivres 1981, p. 100).

⁸⁹⁵ Le n° 461, « Scène de pêche avec habitation en bord de mer » est reproduit dans Clouzot-Follot 1935, p. 183.

⁸⁹⁶ BSIM n° 793 2/1984, p. III.

⁸⁹⁷ Vente à plusieurs exemplaires à Carlsruhe (Z 75, 4 décembre 1801).

utilisé des motifs d'arabesques découpés et collés sur un fond uni. C'est en particulier le cas⁸⁹⁸ à Gengenbach, au Gut Schmitt à Guntersblum où ont été récupérés des médaillons de panneaux, à Barbantane, à Basingstoke... Mais le dessus-de-porte de loin le plus complexe est encore en place dans l'hôtel particulier situé Princessegracht 30 à la Haye⁸⁹⁹ : il fait appel à des éléments découpés de trois papiers peints différents dont on retrouve des exemplaires au Musée municipal de la ville et au Rijksmuseum d'Amsterdam⁹⁰⁰.

Dernière remarque : un dessus-de-porte est rarement conçu seul, mais comme élément d'une série : à Mulhouse, il y en a généralement deux ou quatre, de façon à s'harmoniser dans une pièce⁹⁰¹ ; A Rixheim, par exemple, les « Sujets de chasse » n° 423-426 forment une série de quatre, les « Sujets à oiseaux » n° 508-509; une série de deux. Comme la plupart du temps, les appartements en suite sont de règle, il y a au moins deux portes et il est souhaitable que les dessus-de-porte soient aussi proches que possible, dans leur dessin comme dans leur iconographie.

Quand on retrouve un exemplaire en place, la plupart du temps, le dessus-de-porte est monté sur châssis et contrecollé sur toile ; une bordure, soit un tors de fleurs plus ou moins large, soit un motif architectural, l'entoure et lui donne l'aspect d'un tableau, en conformité avec l'usage des dessus-de-porte peints. La bordure permet par ailleurs d'ajuster le dessus-de-porte au cas où il se révèle trop petit : le 27 octobre 1791, Nicolas Dollfus & C^{ie} envoie à un sieur Le Roy à Thann un dessus-de-porte avec

2 éventails à mettre dans les coins du dessus-de-porte et (un rouleau de bordure) pour faire la grandeur du dessus-de-portes⁹⁰².

Il arrive cependant que cette bordure de papier soit remplacée par une bordure moulurée en bois peint ou vernis. Du papier d'une couleur semblable à celle du fond permet aussi d'élargir le panneau : le MPP en conserve un exemple en provenance du château de Tabar, à proximité de Toulouse ; on y voit nettement comment le panneau a été élargi à droite et à gauche⁹⁰³. Dans la mesure du possible, les clients essaient d'harmoniser les différents dessus-de-porte et achètent une série : au Schloß Dautenstein à Seelbach dans le Bade-Wurtemberg, trois des quatre *Sujets de chasse* surmontent les trois portes du salon⁹⁰⁴, au Schloß Pommersfelden (Bavière), les deux dessus-de-porte à oiseaux n° 508 et 509 d'Hartmann Risler sont utilisés dans la même pièce de façon complémentaire⁹⁰⁵.

⁸⁹⁸ Pour tous ces cas, voir Jacqué 1995, p. 83-89.

⁸⁹⁹ Et qui abrite le Meermanno-Westreenianum Museum van het Boek (Musée du livre) ; Jacqué 1995, p. 87.

⁹⁰⁰ Jacqué 1997, p. 27-42.

⁹⁰¹ Hartmann Risler parle de « dessus-de-porte à combiner » (5 juin 1802, MPP Z 99).

⁹⁰² **MPP Z 95.**

⁹⁰³ MPP, inv. 998PP24-50.

⁹⁰⁴ Landerer, 1986, p. 16-24.

En revanche, à S^t Sever⁹⁰⁶, le dessus-de-porte à oiseaux n° 509 est complété par un autre dessus-de-porte de la même manufacture sur un fond semblable, le n° 510, sans oiseaux, sans doute parce que le revendeur n'en disposait plus en stock ; les deux dessus-de-porte, dessinés d'une même main et imprimés dans des couleurs proches s'harmonisent cependant de façon heureuse.

Aux États-Unis, comme le plus souvent en Grande-Bretagne, l'usage du dessus-de-porte est inconnu : la maison géorgienne fait généralement appel à une composition de moulures en forme de fronton au-dessus de la porte et de la cheminée. Conséquence, Outre-Atlantique, le dessus-de-porte connaît un usage différent qui existe aussi, mais plus rarement, semble-t-il, au XVIII^e siècle de ce côté-ci de l'océan : le devant de cheminée. Un panneau ferme l'ouverture de la cheminée quand elle n'est pas utilisée, de façon à éviter les courants d'air. D'ailleurs, le terme se retrouve en 1789 dans l'inventaire d'Arthur & Grenard⁹⁰⁷. La plupart des motifs imprimés par les fabricants s'adaptent sans difficulté à cet usage sauf peut-être les paysages. Jusqu'à nouvel ordre, aucun de ces devants de cheminée n'a été retrouvé *in situ* pour le XVIII^e siècle, ce qui rend difficile toute appréciation.

Quoi qu'il en soit, le dessus-de-porte en papier peint au tournant du siècle reste pour l'essentiel dans un registre décoratif, finalement peu différent de son homologue peint ou sculpté : seule différence notable, le prix. Dans l'inventaire d'Arthur & Grenard de 1789, le dessus-de-porte est estimé 3 ou 4 livres, jamais plus, parfois moins. A Mulhouse et à Rixheim, les prix d'inventaire sont inférieurs : les grisailles valent 1 livre ou 1 livre 5 sous (c'est le cas des dessus-de-porte à paysages d'après Vernet dessinés par Darmancourt) voire 10 sous, les dessus-de-porte coloriés comme les dessus-de-porte à sujets de chasse montent à 2 livres 10 sous. En cas de fond vert ou bleu fin, on arrive à 3 livres⁹⁰⁸ et c'est le prix le plus élevé. Il n'y a pas de différence notable entre les dessus-de-porte peints et imprimés : une seule exception, quatre dessus-de-porte de Besancenot inventoriés en 1794 pour 90 sous pièce, soit 4 livres & demie.

Le dessus-de-porte en papier peint connaît un réel succès au XVIII^e siècle ; par sa référence forte au paysage – souvent traité en frise, il ouvre des portes sur l'avenir en train dès lors de se construire.

1.6.11. Plafonds

Si les murs peuvent donner lieu à des décors très élaborés, il en est de même des plafonds. Un des motifs de prédilection est la rosace complétée par un jeu de bordures autour de la pièce. Ce sont d'ailleurs à ces jeux de bordures complétant une corniche que

⁹⁰⁵ Olligs 1970, tome 2, p. 299.

⁹⁰⁶ Blanc Subes 1992.

⁹⁰⁷ Inventaire Arthur 1789.

⁹⁰⁸ D'après l'inventaire de 1800, MPP Z 8.

les mémoires de la Maison du roi font à l'occasion référence, mais, curieusement, dans ces cas, le centre du plafond ne semble pas avoir donné lieu à des créations en papier peint. C'est ainsi qu'en avril 1791, Arthur & Robert fournissent pour l'encadrement du plafond du cabinet d'étude de Madame royale aux Tuileries :

Corniche - 62 pieds de perle étrusque de 4 lignes A 2 6 4 - 62 dits feuille de 2° 6 lignes A 5 15 10 - 62 dits frise n° 967 de 6° A 12 37 4 - 62 dits feuille de 2° 6 lignes A 5 15 10 - 62 dits vis de 1° A 2 6 4⁹⁰⁹

Sans doute y-a-t-il déjà dans la pièce une rosace en stuc. En revanche, lorsqu'en septembre 1794⁹¹⁰, Nicolas Dollfus fournit à Engelbach à Hambourg le décor de son appartement, il prévoit dans deux pièces des plafonds en papier peint pour lesquels sont fournies des esquisses : la pièce n° 5 fait ainsi appel à :

36 paysages coloriés 14 à 0.30 7 49 camées coloriés 14 f^d brun à 0,30 7 634 à 7 camées coloriés 4 f^d brun à 1 4 rosace à éventail 1 à 1.30 1.30 35 rosettes 2 f^d brun à 0,30 1 perspectives 5 à 1.30 7.30 vases à fleurs 5 à 3.12 16 draperie 5 à 1 5

ce qui nous amène à un total de 48.60 florins, soit 104 livres. Ici, la rosace centrale se combine à tout un ensemble de motifs dont on comprend mal l'usage.

Un plafond maintenant conservé au Musée des arts décoratifs de Paris (ill° 4. 10)⁹¹¹ et que l'on peut dater des débuts des années 1790 forme un ensemble séduisant. Le fond est vert fin ; il est entouré d'une bordure à tors de fleurs qui permet aussi de créer des compartiments, séparés par des surfaces unies jaunes. Au centre, un « éventail » entourant Diane sur un char. Aux quatre coins, des figures à l'antique de couleurs naturelles sous la forme de papiers en feuille jouent le contraste avec des Vénus jouant avec l'Amour traités en tons de bronze. L'ensemble, résultat d'un montage, séduit par sa gamme colorée, la complémentarité entre les motifs à l'antique et les fleurs, et sa composition élaborée.

Enfin deux exceptionnels plafonds des années 1790 nous sont parvenus intacts *in situ* A Guntersblum et à Ostankino et permettent d'illustrer le mémoire précédent.

A Guntersblum, le petit salon décoré de panneaux d'arabesques possède un plafond d'une élaboration exceptionnelle. Au centre, une surface ovale est peinte de nuages ; elle est entourée d'une large bordure de fruits⁹¹². Entre le plafond et le mur, la liaison se fait par une série de bordures très diverses mais pourtant parfaitement harmonisées ; la première, collée sur la corniche, propose une draperie plissée, apparemment posée à l'envers ; puis se succèdent une bordure à médaillons alternés à motifs raphaélesques⁹¹³, une large bordure en camaïeu sur fond bleu à motif de lions ailés encadrant un vase

⁹⁰⁹ A.N. O¹ 3654,3.

⁹¹⁰ MPP, Z 96.

⁹¹¹ Hoskins 1994, p. 92.

⁹¹² Attribuée à Malaine : cf. Nouvel 1981, fig. 290. La même bordure est aussi conservée dans la collection Poteau au Tapetenmuseum de Kassel, cf. Thümmler 2000, p. 49, ill° 48.

Médicis et enfin une bordure de roses au naturel très proche de celle de la manufacture Jacquemart & Bénard. Dans les angles est posé un papier en feuille, découpé en trapèze avec un motif de scène mythologique. La pose témoigne à la fois d'un remarquable métier de décorateur et d'un savoir-faire raffiné de colleur⁹¹⁴.

A Ostankino, on rencontre des plafonds à motif de caisson, comme dans les petits cabinets du pavillon italien où se combinent différents types de caissons ; mais il est des formules plus compliquées et dans ce même Pavillon italien, un plafond (ill° 4. 9, détail 4. 10) présente une structure plus complexe encore, en faisant appel non seulement à un ensemble de bordures mais aussi à des vases et à des fragments de papiers peints en arabesques découpés⁹¹⁵.

Le caisson carré du plafond (ill° 4. 10) s'organise à partir d'un jeu de trois bordures successives de l'extérieur vers l'intérieur. Au bord, une bordure néoclassique alterne des têtes et des médaillons dans une structure rigoureuse de tors de fleurs traitée en bleu canard ; dans les coins, un motif en feuille de sacrifice antique finit le motif⁹¹⁶. Vient ensuite sur un simple fond blanc, un motif de griffons affrontés monochrome, de façon à créer un contraste de couleurs. Une troisième bordure présente des fruits traités en camaïeu bronze.

A l'intérieur de ce cadre, sur un fond uni vert anglais se détachent des bouquets en vase aux quatre coins, proches de ceux utilisés sur les bas de lambris du boudoir de S^t-Blaise⁹¹⁷. Au centre, dans un cercle de tors de marguerites (Réveillon, n° 1069), le poseur a découpé et collé sur un fond vert anglais des fragments du papier peint en arabesques à simple chemin n° 686 de Réveillon : apparaissent découpés les lambrequins, les tors de plantes, les cartouches, les vases ; les bacchantes proviennent peut-être aussi de ce papier peint, mais on n'en connaît pas d'autres exemples.

Dans ces deux cas, le résultat, très sophistiqué, suppose un travail très soigné de la part du décorateur qui a eu à sa disposition de nombreux exemplaires de bordures différentes, des papiers en feuille mais aussi, à Ostankino, des arabesques à simple chemin des plus coûteuses. Mais ces plafonds sont en tous points une œuvre originale, irréalisable dans toute autre technique, la peinture en particulier. Ici, le papier peint atteint son plein épanouissement en donnant naissance à une forme décorative absolument nouvelle, à un langage sans précédent.

⁹¹³ Connue dans plusieurs collections : sans doute s'agit-il de variantes d'un même motif ; l'exemplaire de la SPNEA à Boston porte la marque de Bourrier à Amsterdam.

⁹¹⁴ Wisse 1996, p. 118-119.

⁹¹⁵ Vdoven 1994, p. 125, ill° 82.

⁹¹⁶ On le retrouve utilisé à la Campagne du Désert à Lausanne ; ce pourrait être le n° 1126 de Réveillon, cf. Piguet 1998, p. 89, fig. 12.

⁹¹⁷ Le MPP en possède un exemplaire, inv. 991 PP 12-38 ; le vase est découpé.

1.6.12. Les papiers peints coordonnés aux textiles

L'usage de coordonnés textile-papier peint a donné lieu récemment à deux études précises : celle d'un cas particulier découvert dans une demeure appartenant à un négociant de Bayonne et publié par son inventeur, Xavier Petitcol⁹¹⁸ et celle, plus systématique, de Josette Brédif sur les coordonnés entre les toiles de Jouy et les papiers peints de Réveillon⁹¹⁹ qui en donne un catalogue.

En 1774, à Besançon, le marchand d'estampes Therry, qui se lance dans les « papiers d'ameublements » annonce :

que les personnes qui désireroient des papiers pour assortir les rideaux des lits et le reste de l'ameublement, pourront s'adresser à lui ou à son commis : il fournira même les toiles qu'il tient à ce sujet, et les ouvriers pour coller les papiers⁹²⁰ .

Madame Vigée-Lebrun, la célèbre portraitiste, nous raconte de son côté :

Après mon mariage⁹²¹, ***je logeais rue de Cléry, où M. Le Brun avait un grand appartement, fort richement meublé, dans lequel il plaçait ses tableaux de tous les grands maîtres. Quant à moi, je m'étais réduite à occuper une petite antichambre et une chambre à coucher qui me servait de salon. Cette chambre était tendue de papier pareil à la toile de Jouy des rideaux de mon lit.***⁹²²

Il s'agit là de toiles de Jouy : mais le monde du textile de décoration est plus vaste et mérite que l'on s'y attarde. En 1785, un article sur la manufacture Réveillon, manifestement téléguidé par l'entrepreneur, déclare :

Quelque considérable que soit son assortiment de desseins, il est impossible de les réunir tous. L'assortiment d'un Papier de tenture à des meubles d'étoffes, devenoit donc embarrassant et cher : M. Réveillon rassembla d'excellens Dessinateurs dans sa manufacture & toute étoffe fut imitée⁹²³ .

Or nous savons que la forme la plus luxueuse des décors muraux au XVIII^e siècle, ce sont les damas et les lampas lyonnais. D'évidence, les manufacturiers de papier peint, Réveillon parmi d'autres, se devaient de s'y intéresser. Les Anglais avaient déjà repris ce type de motif dans leurs *flockpapers* (ill° 2. 1)⁹²⁴. Il est par ailleurs attesté que les manufacturiers s'intéressent aussi de près aux créations lyonnaises⁹²⁵ de façon à s'en inspirer⁹²⁶ .

⁹¹⁸ Petitcol 1993. Xavier Petitcol analyse aussi deux autres cas.

⁹¹⁹ Brédif 1998, p. 143-154.

⁹²⁰ Petitjean 1984.

⁹²¹ 1776.

⁹²² Vigée Lebrun 1989 (Élisabeth) *Mémoires d'une portraitiste, Paris*.

⁹²³ *Journal de Paris*, 4 octobre 1785, p. 1143.

En 1999, le MPP a reçu en don d'un particulier un papier peint en tontisse de la manufacture de Réveillon (ill° 2. 2) reconnu comme le n° 5 « palme ordinaire » de la production de la manufacture, ce qui date sa création de 1770⁹²⁷. Or, il porte au dos le cachet de la manufacture Jacquemart & Bénard, postérieur à 1791, et il est réputé être le solde de papiers peints posés au tout début du XIX^e au château d'Amou dans les Landes, ce qui montre combien un motif de ce genre peut avoir du succès dans une manufacture sur le long terme. Qui plus est, d'une part, ce motif est semblable à celui d'un *flockpaper* anglais des années 1730⁹²⁸, d'autre part, comme l'a démontré Xavier Petitcol, son motif est absolument semblable à celui d'un damas de soie « qui a pu être tissé au début du XVIII^e siècle à Lyon, Gênes ou Valence⁹²⁹ ». Le motif est remarquablement rendu, le lissage du fond accentuant la ressemblance avec la soie ; le caractère pérenne du motif explique son usage tardif. Mais s'agit-il à proprement parler d'un coordonné ? Une question qui est aussi valable pour l'album Réveillon conservé au Musée des arts décoratifs de Paris regroupant toutes les imitations d'étoffes⁹³⁰ ou pour la collection d'échantillons d'Arthur & Bénard de 1785 intitulée « Papiers veloutés, Moères, Lampas & Damas ». Il semble bien que Réveillon comme Arthur ait ici largement copié des motifs de soierie « classique », devenus intemporels : le MPP en possède par exemple plusieurs de Réveillon en provenance de l'ancienne collection Follot⁹³¹. Un des plus célèbres est celui du magot, une soierie des années 1740, dont le motif est reproduit sous le n° 108 et dont on connaît plusieurs variantes, ce qui laisse supposer que Réveillon, comme Arthur, n'était pas le seul à user de cette pratique⁹³².

Les comptes de la Maison du Roi donnent de nombreux exemples de motifs de damas mais ils précisent fréquemment qu'ils sont « assortis au meuble » ou, plus

⁹²⁴ Aucune étude synthétique : le V & A Museum de Londres en possède un ensemble, voir Oman & Hamilton 1982, n° 60 pour un des motifs les plus répandus.

⁹²⁵ Nous savons que le voyageur Raffin travaillant pour Hartmann Risler en frimaire an 6, de passage à Lyon, y achète des lampas qu'il envoie à la manufacture (MPP Z 108A).

⁹²⁶ En Angleterre, John Sigrist propose dans les années 1770 sur sa « trade card » des papiers peints qui « matches Silks, Chintzs, Cotton, Linnens &c. », Rosaman 1992, fig. 10, p. 9.

⁹²⁷ Cf. Jacqué 2001, p. 3 ; l'auteur attribue de façon erronée le n° 4 au document.

⁹²⁸ Oman-Hamilton 1982, n° 60-63.

⁹²⁹ Vente Olivier Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 18 juin 2001, n° 339-340, illustré p. 5.

⁹³⁰ Vente Sotheby Parke Bennett Monte Carlo, 7-8 février 1982, n° 262.

⁹³¹ 992 PP 8-22, 23, 24 correspondant respectivement aux n° 543, 442 et 768 de la manufacture.

⁹³² Voir par exemple l'exemplaire de St Blaise, près de Neuchâtel (Suisse) : Pigué 1998, p. 75, fig. 24. : autre variante dans la collection Le Manach à Tours. Voir aussi deux motifs de damas en arabesques recopiant précisément des soieries in Jacqué 1995, IIIA6 et 7.

précisément encore comme ici en 1788, « assorti aus sièges »

Hôtel du contrôle général des finances 1788 Bureau de M l'abbé de Loménie 81 au de papier fond jaune à la graine d'Avignon assorti aus sièges de damas jaune et blanc à 12 48 12⁹³³

Il s'agit donc d'un véritable coordonné, le papier peint recopiant le motif de la soierie à des fins de cohérence décorative. Malheureusement, aucun exemple de décoration de ce type ne semble être parvenu jusqu'à nous.

Sur le plan matériel, l'imitation de la soie est poussée très loin : dans certains cas, sur un fond lissé, donc sinon brillant, du moins luisant, s'accumulent les couches de tontisse, de façon à rendre la matière du damas, dans d'autres, un jeu de fines rayures joue le broché. Il semble que la couleur utilisée soit particulièrement épaisse de façon à donner l'impression d'une matière sur la surface, comme dans le cas d'un tissage.

D'autres matériaux peuvent aussi être imités : Pierre Verlet avait déjà remarqué les papiers peints livrés par Arthur en 1789 et assorti à la garniture en tapisserie au petit point des fauteuils de Sené réalisée par Madame Elisabeth pour son salon de Montreuil⁹³⁴ : Arthur pour satisfaire cette demande a dû combiner décor imprimé et peint et réaliser des bordures exprès, puisque sans n° de référence⁹³⁵.

Le problème des rapports avec Jouy est plus complexe : Josette Brédif, qui s'est concentrée sur les rapports entre Réveillon puis Jacquemart & Bénard et Oberkampf à Jouy, a repéré pour la période 1770-1799 quatre vingt sept motifs semblables, une majorité de motifs floraux mais aussi quelques scènes de genre ; elle constate que les dates d'émission des papiers peints suivent toujours celles des toiles imprimées. Si nous manquons de traces concernant les relations entre Réveillon et Oberkampf, en revanche Jacquemart entretenait les meilleures relations avec lui et deux lettres laissent supposer une coopération : il semble difficile d'imaginer la manufacture de papier peint copiant sans vergogne les toiles peintes. Cependant, Madame Brédif constate l'existence de dessins inversés en papier peint qui pourraient supposer une copie, autorisée ou non ? Impossible de répondre. Arthur & Grenard, comme Réveillon, avaient une réelle surface sur le marché qui leur interdisait la copie de la production de Jouy : or, en 1785, la manufacture livre à la Maison du Roi un album d'échantillons citant nommément les « Toilles de Jouy » ainsi que les « Perses des Indes »⁹³⁶ ce qui laisse supposer, comme pour son confrère, une collaboration

Un autre document pose question : le n° 566 de Réveillon, créé en 1786.⁹³⁷ C'est un simple motif de roses qui est la copie inversée d'un motif portant un chef de pièce de

⁹³³ A.N. O¹ 3646 2.

⁹³⁴ Verlet (Pierre) *La maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg, 1966, fig. 87.

⁹³⁵ A.N. O¹ 3650.2.

⁹³⁶ A.N. O¹ 3636 2

⁹³⁷ MPP, inv.992PP8-62. Voir Jacqué 2002, n° 64 A-B, p. 161.

Darnétal, avec mention de la même date. Il correspond à un motif de Jouy dont on connaît le dessin (n° 6506, créé vers 1782). Dans ce cas, Jouy a imprimé à façon pour Darnetal et collaboré d'un autre côté avec Réveillon⁹³⁸.

Les comptes de la Maison du Roi documentent des intérieurs où sont utilisés des coordonnés de Jouy : ainsi Robert fournit-il en 1787 pour l'hôtel du Garde-meuble :

Chambre sur la cour 4 au de papier imitant la toile de joui à 10 couleurs à 12 24⁹³⁹

Quant à Girault, il fournit pour le Palais de Versailles en 1789 :

Chez M Gallois 72 au de papier imitant la toile de Jouy grand dessin dit les ruines, fond blanc et rouge fin à 12 collé 43 4 Chez M La hayer 41 au de papier assorti A une toile de Jouy à 2 rangées à 10 20 10 Chez M Bernard 84 au de papier toile de Jouy grand cadrillé à 10 42⁹⁴⁰.

Jusqu'en 1990, un ensemble comparable était en place dans les Landes à proximité de Dax⁹⁴¹ : dans une chambre, les rideaux et le lit étaient réalisés dans une toile de Jouy à motif d'indienne tandis que sur le mur de l'alcôve, le même motif se retrouvait en papier peint : deux rouleaux du papier peint nous sont même parvenus intacts⁹⁴².

En matière de tissu imprimé, il est aussi fait mention de perses : en 1784, Robert fournit par exemple pour l'appartement de Thierry de Ville d'Avray au Palais de Versailles :

43 au. 1/2 fond blanc desseins de perse rayée assorti exprès A son étoffe (...) dans la chambre a coucher et alcove à 25 54.17⁹⁴³

Il devient difficile de tirer des conclusions claires : on observe tout à la fois des coordonnés conçus comme tels et, semble-t-il, des copies, en particulier pour des motifs classiques de soieries. Quoi qu'il en soit, le textile est une source d'inspiration majeure des papiers peints, A condition de reproduire les seuls motifs d'ameublement : les « bonnes herbes », un des grands succès en matière de motifs à la fin du siècle, est par exemple absent, dans la mesure où il n'est utilisé qu'en vêtement⁹⁴⁴.

1.6.13. Les paravents

⁹³⁸ Communication écrite de Madame Josette Brédif.

⁹³⁹ A.N. O¹ 3646 2

⁹⁴⁰ O¹ 3650,1

⁹⁴¹ Petitcol 1993.

⁹⁴² L'ensemble a été vendu aux enchères au Musée de l'Île de France à Sceaux : voir le catalogue de vente Drouot, Paris, Néret-Minet & Coutau-Bégarie, 22 septembre 1990, n° 138 et 138bis.

⁹⁴³ O¹ 3428

⁹⁴⁴ Brédif 1989, p. 105.

Le souci du confort s'affirmant au cours du XVIII^e siècle entraîne l'essor de l'usage du paravent⁹⁴⁵ : comme son nom l'indique, il protège des courants d'air provoqués par les cheminées et les ouvertures des appartements en suite ; il permet aussi davantage d'intimité dans des pièces où se déroulent encore des activités très diverses. Le papier peint trouve là un usage décoratif qu'attestent aussi bien les archives que les nombreux exemplaires parvenus jusqu'à nous. Papillon, dans la VII^e planche de ses dessins réalisés vers 1759 nous en montre la fabrication. Chaque « feuille⁹⁴⁶ » est formée d'un châssis de bois rectangulaire, renforcé à mi-hauteur par une entretoise. Ces différents châssis sont fixés entre eux par des charnières, généralement doubles, de toile clouée. Sur ce châssis est tendue une toile sur laquelle est collé un papier de décor. Les papiers s'abîmant, en particulier dans la partie inférieure, au contact de l'humidité, ou se démodant, on peut être appelé à les renouveler, auquel cas, on colle simplement une nouvelle couche dessus⁹⁴⁷.

Il existe deux modèles de base : tout d'abord un paravent haut d'1,45 m à 2 m⁹⁴⁸ de haut. Sa partie supérieure est le plus souvent traitée en chapeau de gendarme à l'époque rococo puis devient horizontale par la suite. Un second modèle, plus bas, d'environ 0,80-1 m de haut, est davantage destiné à être utilisé comme pare-feu et sa partie supérieure est généralement horizontale. Le papier peint recouvre les deux faces et se rabat sur les bords. Une bordure garnit le pourtour. Elle peut être remplacée par une baguette de bois clouée, peinte ou dorée. La partie inférieure peut faire l'objet d'un lambris d'esprit architectural⁹⁴⁹ ou plus simplement être recouverte d'un papier uni ou presque uni, foncé, facile à remplacer, cette partie s'abîmant rapidement. Les motifs varient du tout au tout, des plus coûteux, comme les papiers chinois⁹⁵⁰ ou les arabesques⁹⁵¹, jusqu'aux plus simples⁹⁵², y compris des dominos.

⁹⁴⁵ Pardailhé-Galabrun 1988, p. 375 montre leur présence dans les intérieurs parisiens du XVIII^e siècle. Voir, pour une approche plus approfondie Havard 1887-1890, tome 4, colivres 99-101 et Banham 1997, p. 1146-1148 (art. « screens »)

⁹⁴⁶ C'est le nom que l'on donne traditionnellement aux différents éléments du paravent. Les inventaires parlent aussi de « feuillets ».

⁹⁴⁷ Les exemples en sont fréquents et permettent des découvertes quasi « archéologiques », voir *infra*.

⁹⁴⁸ Les paravents figurant dans l'inventaire d'Arthur & Grenard de 1789 varient entre 4 pieds 1/2 (1,44 m) et 6 pieds 1/2 (2,08 m).

⁹⁴⁹ Ainsi dans ce paravent conservé à Mâcon, Jacqué 1995, p. 57.

⁹⁵⁰ Cf. le tableau de Boucher *la Toilette*, 1742, coll^o Thyssen-Boremisza, Madrid : un paravent couvert d'un papier chinois empêche le passage de l'air entre la porte et la cheminée.

⁹⁵¹ Jacqué 1995, p. 56, avec un bas de lambris ; le Musée Carnavalet en possède en réserves un superbe fait de panneaux d'arabesques.

⁹⁵² Cf. ; le tableau d'Antoine Raspal, *Atelier de couture*, vers 1770, Musée Réattu, Arles : le paravent est décoré d'un papier peint (ce que prouvent les déchirures) en deux couleurs sur fond bleu.

Une feuille d'un paravent démonté conservé au MPP (ill° 1. 3)⁹⁵³ se révèle riche d'enseignement : au verso a été utilisé un papier tontisse à médaillons imprimé en France vers 1760 ; A l'origine, le motif était imprimé en vert sur un fond rose, comme les bords le laissent encore deviner ; de la même époque, au verso, un domino au motif inspiré de celui d'une soierie. Ce motif rocaille, sans doute passé de mode, a été par la suite recouvert d'un papier peint en arabesques des années 1780.

Les archives nous permettent de donner une idée de la valeur de ces paravents : ainsi ces livraisons à la Maison du Roi en 1783 :

Menus-Plaisirs Fournitures de Robert 1 Paravent de huit feuilles à 5 pieds 1/2 de haut en toile fine des deux côtés charnière en toile forte collées en papier fond gris vase arabesque draperie et médaillon sur les deux faces encadré de baguete grise & clou doré 80 1 Ditto à huit feuille de 6 pieds de haut toillé d'un côté peint sur papier à fleur & oiseaux chinois 42⁹⁵⁴ et en 1784 Trianon Fournitures de Giroux Pour M de Velle au garde Meuble pour avoir garni un paravent de feuilles de 6 pieds de haut en double charnières et papier cramoisy imitant le damas en détrempe 15⁹⁵⁵

Chez Arthur & Grenard, le paravent semble être une marchandise courante : l'inventaire de 1789 en relève des exemples à différents stades. Les bois tout d'abord :

1 bois de paravent de 8 feuilles à 5 p^{ds} 1/2 8 (livres)

Puis des paravents prêts à être contrecollés de papier peint, par exemple :

5 Paravents de 6 feuilles de 4 pieds 1/2 chaque en toile et papier gris à 15 75

Enfin un seul paravent prêt à la vente :

1 Paravent de 6 feuilles à 5 p^{ds} 1/2 couvert en cendre bleue avec bord^{re} Etrusque 36.

Les exemplaires prêts à être couverts dominant de très loin : la manufacture propose donc à ses clients des paravents prêts à être décorés selon leurs désirs.

1.7. Vers des produits nouveaux

1.7.1. Origines des décors

Toutes les décorations élaborées que nous avons évoquées sont le fait de décorateurs, spécialistes qui, à partir de ce que proposent fabricants et revendeurs, au besoin en mélangeant des papiers peints de différentes origines, sont capables de réaliser quelque chose de raffiné. Mais les fabricants semblent dès la fin du XVIII^e siècle mettre sur le

⁹⁵³ MPP, inv. 985 PP 4-2, cf. Jacqué 1995, p. 32 et 35.

⁹⁵⁴ O¹ 3065^A,

⁹⁵⁵ A.N. O¹ 3631.2

marché des produits qui prendront par la suite un large essor au siècle suivant sous le nom de *décor* : au lieu de laisser aux décorateurs ou aux poseurs la latitude de composer leur propre décoration à partir des papiers peints disponibles sur le marché, les manufactures proposent des ensembles conçus complets et cohérents dès le départ, et donc plus faciles à poser.

La plus ancienne mention en figure dans un courrier de Nicolas Dollfus & C^{ie} à Ferrouillat & C^{ie} à Lyon le 24 mai 1790 ; l'entreprise mulhousienne passe commande de :
l'assortiment d'un appartement a charmille l'assortiment d'un appartement a treillage fond bleu claire de 12 p de hauteurs 120 (livres) l'assortiment de 6 appartements decore en vases de fleurs colonnes draperie & pintes (pentes?) de 180 a 200 (livres) les esquisses en petit des decoration⁹⁵⁶

Ces décorations imitant l'extérieur dans l'intérieur s'inscrivent dans la mode de la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'abord dans les petites maisons puis progressivement dans les hôtels particuliers⁹⁵⁷. En 1780, Nicolas Le Camus de Mézières en fait l'apologie dans son *Génie de l'architecture*. On en trouve plusieurs reproduites dans Krafft & Ransonnette en 1802. L'Allemagne (à Schloß Paretz, vers 1795), l'Angleterre (à Drakekew Hall, Derbyshire, en 1795) et l'Italie (par exemple, les salles « alla boschereccia » courantes sous l'Empire à Bologne, qui en conserve encore quelques unes, ill° 14. 4)) en montrent des exemples tardifs : le papier peint en propose une version moins coûteuse.

C'est ce que l'on retrouve lorsque, le 17 août 1791, Nicolas Dollfus écrit à Arthur & Robert :

Notre sieur J. Dollfus de retour ici en bonne santé, nous a beaucoup parlé d'une nouvelle décoration à Vases de fleurs & Colonnes, que vous avez en ouvrage actuellement. Comme nos voyageurs vont faire incessamment une nouvelle tournée, il nous feroit plaisir de l'avoir, si ce ne peut pas être en entier du moins une partie pour en voir l'exécution & le dessin en petit ou Croquis de cet appartement & si elle rend à l'idée que nous nous en sommes formés, nous ne doutons point que nous ne puissions vous en placer bonne partie⁹⁵⁸.

Dans l'inventaire de 1800⁹⁵⁹ figurent aussi des « ornemens de la Décoration à Treillage pour 200 (livres) » sans n° d'ordre et sans mention aucune de l'origine (voir aussi annexe 3).

Les contacts pris avec le dessinateur parisien Darmancourt⁹⁶⁰, apparemment par

⁹⁵⁶ MPP Z 194.

⁹⁵⁷ On en trouvera une typologie dans la thèse de Müller, Göttingen, 1957. Voir aussi : Mabile in Nouvel-Kammerer (Odile) 1990, p. 38-50, pour la France.

⁹⁵⁸ ***Le 7 octobre, la demande est confirmée : Nicolas Dollfus & Cie réclament « le plutot possible la décoration pour le moins en croquis » en vue du voyage de leur représentant.***

⁹⁵⁹ MPP Z 8

⁹⁶⁰ Darmancourt a des liens avec l'entreprise de 1791 à 1801 ; les rapports s'intensifient à partir de 1798 mais il refuse de quitter Paris pour rejoindre Rixheim.

l'intermédiaire de Malaine à partir du 7 décembre 1796, vont dans un sens différent : point de fleurs ici, mais une « décoration étrusque » dont dans un premier temps la manufacture demande un croquis. Hartmann Risler fait une analyse précise de ce croquis dans un courrier du 18 septembre 1797⁹⁶¹, avant qu'en soient dessinés les différents composants :

Nous avons reçu l'esquisse de la décoration étrusque que vous nous avez fait passer et désirons qu'elle soit exécutée au plutôt possible, voici donc nos observations. La corniche entière sera arrangée pour imprimer en rouleaux un petit bout de dessin en suffit. La colonne aura la base et le chapiteau séparément à imprimer en feuilles et le fut sera imprimé en rouleaux, il n'en faut également que quelques pouces de dessin. Nous croyons que pour rendre la chose plus riche vous devriez faire quatre pilastres differens ou du moins arranger deux de façon à pouvoir en former 4 si la partie du dessus est placée sur celle de dessous du second et ainsi au revers. Il faudrait également 2 differens sujets pour le dessous de la niche, n'y aurait-il pas sujet moins commun et aussi élégant que les griffons ? L'encadrement des pilastres n'exige qu'un petit bout de dessin, il sera arrangé par rouleaux, la même remarque va à ceux des dessus de niche, des écoinçons, du bas et des côtés de la niche et il nous paraît que les languettes qui forment le centre de la niche devraient pouvoir se mettre en rouleaux. C'est au lambris que nous vous prions de porter tous vos soins afin de l'arranger qu'il ne présente trop de difficultés pour le placement vous le savez les colleurs ont ordinairement beaucoup de peine à rétrécir ou élargir les parties des lambris que sont remplis de sujets au milieu et c'est ce que nous voudrions éviter à cet effet vous devriez ce me semble rapetisser les milieux et ajouter aux pointes de petites chaînettes ou rosettes qui peuvent se réduire ou supprimer à volonté peut être vous avez une autre idée qui soit meilleure. Nous nous proposons d'imprimer le piédestal de la colonne séparément, le colleur aura plus de place pour l'arrangement des parties.

Quelques jours plus tard, un nouveau courrier complète le précédent :

V/ avez vu que n/ ne voullons pas seulement les 2 pan^X ou pilastres mais que n/ en désirions 4. V/ ferez A ce sujet ce que v/ jugerez le plus convenable ainsi que pour les moulures grisailles. N/ saisirons la première occasion p v/ envoyer quelques rouleaux de fonds unis. Voici L 600 sur Van der Villemintot & Schwarz de v/ ville que veuillez encaisser à compte de v/ avoir chez n/.

Ces courriers sont fondamentaux dans la mesure où ce sont les seuls que nous possédions entre un fabricant et son dessinateur, lui précisant les problèmes spécifiques du décor. Hartmann Risler décrit ce qui nécessite un dessin complet et ce qui n'exige qu'une simple esquisse, ensuite répétée ; il distingue aussi clairement ce qu'il pourra réaliser « en feuilles » et ce qu'il pourra imprimer en rouleaux : la colonne en est un bon exemple, base et chapiteau en feuille, fût en rouleau, ce qui suppose un fût de largeur régulière, certes, mais qui permet une facile adaptation à des hauteurs différentes. Les difficultés de dessin et de pose des lambris apparaissent aussi clairement : ceux-ci doivent être placés en fonction de l'axe de symétrie de la pièce, ce qui suppose d'en raccourcir ou d'en rallonger les panneaux, ce qu'un motif trop large rend difficile. Tout au

⁹⁶¹ MPP Z 97.

long du XIX^e siècle, les mêmes problèmes vont continuer à se poser.

Aucun exemplaire de ce décor n'est parvenu jusqu'à nous, cependant, l'inventaire de 1800 de la manufacture permet d'en lire les composants et donc de l'imaginer :

397 r. Lambri lila 80 (sous) 398 r. Bordure lila 30 399 Dessus-de-porte citron & étrusque 10 verd & bleu fin 15 400 r. Mosaïque verd 30 401 Feuilles cintre bois rouge 50 402 r. Chambranle bois rouge 50 403 r. plinthe étrusque 40 404 r. fut de colonne 50 404 feuille Base & Chapiteau 6 405 Encadrement lila 40 406B Arabesque étrusque 30 407A Arabesque étrusque 30 CD id étrusque 30 EF id citron 30 Id verd & bleu fin 40 408 rx Corniche étrusque 50 id verd & bleu fin 70⁹⁶².

Le système de montage apparaît classique au vu de la production plus tardive : au-dessus d'un lambris, des colonnes entre lesquelles viennent s'inscrire des panneaux encadrés décorés d'une arabesque, qui semble être disposée dans une niche. Une bordure, une corniche et un dessus-de-porte complètent l'ensemble : le *décor* de papier peint vient d'être inventé et, comme le panoramique, il semble d'emblée parfait, grâce aux longs tâtonnements qui ont prélué à sa naissance.

Dans le même inventaire figure *une Décoration à pierre* apparemment moins complexe :

443	r. Cailloux	20
444	Bordure pierre s/ cailloux	30
id	bronze s/ id	30
445	Brique rouge & gris	20
446	Corniche gris	40
id	pierre	40
id	bronze	30
447	Cimaise pierre	25
448	Plinthe pierre	25
449	Feuilles amform (?) pierre	2
id	bronze	2
450	rosette pierre	2
	rosette bronze	2.

Par ailleurs, l'inventaire de 1800 est le premier à distinguer les « Objets de décor », désormais séparés des « camées, dessus-de-porte, objets en feuille », comptabilisés à part. Ces « objets de décor » sont des éléments structuraux qui permettent de construire un décor sur une surface verticale : des frises, des pilastres, des colonnes, des piédestaux, des chutes ainsi que des draperies, des cantonnières, une guirlande. L'ancien système du décor en feuille, très souple, est en train de céder la place à une formule plus élaborée de la part du fabricant mais qui laisse moins de place à l'imagination du poseur. L'étape est d'importance. Le papier peint qui a tâtonné pour aboutir à des résultats non sans élégance arrive à maturité en offrant désormais un « prêt-à-porter » qui n'a sans

⁹⁶² MPP Z 8.

doute pas le chic de la haute couture, mais qui a le mérite de s'adapter à une vaste clientèle qui ne dispose pas obligatoirement d'un décorateur auquel se substitue l'entreprise. Dans ces conditions, le fabricant se fait donc décorateur. Une part de charme va se perdre mais l'efficacité va y gagner : le produit s'est rationalisé, le papier en feuille va désormais disparaître au profit du décor, appelé à un grand succès. On ne retrouve d'ailleurs plus les papiers en feuille dans les inventaires.

1.7.2. L'apparition du papier peint panoramique

Le papier peint panoramique, une des créations majeures du papier peint que nous étudierons dans le cadre du XIX^e siècle, naît à la fin du XVIII^e siècle : les premières traces en apparaissent dans les années 1790⁹⁶³ mais il ne prend véritablement son essor qu'au début du XIX^e siècle. Nous voudrions ici essayer de cerner ce phénomène et montrer que ce développement s'inscrit dans une démarche plus large où le papier peint a, bien sûr, sa place. Retenons qu'on définit ce type de décor comme de grands paysages continus qui, imprimés sur des lés qui se raccordent les uns les autres recouvrent l'ensemble des murs d'une pièce.

On jouit sur le Pont-Royal, du plus beau coup-d'œil de la ville (...). Si l'on exécutait enfin le plan si souvent proposé de débarrasser le pont Saint-Michel, le Pont-au-Change, le pont Notre-Dame, et le pont Marie, des gothiques bâtiments qui les surchargent désagréablement, l'œil plongerait avec plaisir d'une extrémité de la ville à l'autre⁹⁶⁴.

Ce vœu de Sébastien Mercier se réalise entre 1786 et 1788 : plusieurs peintures d'Hubert Robert illustrent ce moment. qui participe d'un vaste mouvement de curiosité pour « le territoire du vide » pour reprendre l'expression d'Alain Corbin analysant sa composante maritime : à partir des années 1750, l'Occidental découvre l'horizon⁹⁶⁵ et donc le panorama. Le jardin à l'anglaise en est la formule la plus connue et la plus populaire⁹⁶⁶ mais non la seule. Dans le domaine de la peinture, le paysage connaît alors un essor sans précédent et surtout un très grand succès public lors des salons de la période révolutionnaire : qui plus est, il est de plus en plus souvent peint dans des dimensions monumentales, pratiquement inconnues dans ce genre jusqu'alors⁹⁶⁷, un phénomène qui va se poursuivre pendant tout le 19^e siècle⁹⁶⁸.

Une des formulations de ce goût nouveau appelées à connaître un immense succès

⁹⁶³ Voir Nouvel-Kammerer 1990 p. 33-35.

⁹⁶⁴ **Mercier 1990, p. 60.**

⁹⁶⁵ Corbin 1988, ainsi que ses entretiens avec Jean Lebrun sur le paysage, 2001.

⁹⁶⁶ Voir en particulier pour la dimension théorique du phénomène en France Le Ménahèze 2001 et Recht 1989.

⁹⁶⁷ Catalogue *De David à Delacroix*, 1974.

⁹⁶⁸ Catalogue *Les années romantiques*, 1995-1996, qui parle de « l'omnipotence des grands formats », p. 41.

est le panorama (ill° 14. 3)⁹⁶⁹, un type de décor, voire de spectacle qui a connu une vogue immense à partir des années 1790 en Europe et en Amérique : dans une rotonde de fort diamètre, un paysage peint sur canevas est fixé sur le pourtour de façon à donner l'illusion d'être au cœur du lieu représenté : une ville, une bataille... Le terme moderne de panoramique s'y réfère d'évidence⁹⁷⁰. Mais, de fait, le XIX^e siècle n'a pas été indifférent à la similitude entre les deux : dès 1804, Dufour parle à propos de son panoramique *les Sauvages du Pacifique* d'une "espèce de panorama"⁹⁷¹; le dessinateur Deltil décrit en 1830 ses *Vues du Brésil* (Jean Zuber & C^{ie}) comme un "panorama"⁹⁷²; un revendeur de Philadelphie dépeint ainsi les *Vues d'Amérique* (J. Zuber & C^{ie}, 1834) : "The whole of these views, collectively forms a panorama of 48 feet in circumference...", allusion évidente au caractère circulaire des dits panoramas. En 1838, une voyageuse anglaise, Harriet Martineau, décrit aux États-Unis des

old-fashioned papers, I believe French, which represent a sort of panorama of a hunting party, a fleet, or a such diversified scene⁹⁷³.

Au-delà de ces points communs, il est aisé de voir les différences⁹⁷⁴ : le panorama s'efforce d'être le plus proche possible de la réalité alors que le panoramique fait un large appel à la licence poétique quand il recrée un paysage; surtout, le panorama a un caractère linéaire et continu, alors que le panoramique du XIX^e siècle est conçu pour un intérieur, il s'y découpe en scènes juxtaposées par le biais d'arbres, de rochers, sans même parler des colonnes ou des pilastres qui peuvent se surimposer au paysage. Enfin, le panorama est un spectacle public alors que le panoramique relève de l'intimité familiale. L'usage du terme panoramique, à partir de 1930 seulement, correspond, on le verra, à une approche différente de ce type de décoration.

Ce goût nouveau, dont nous venons de voir plusieurs applications, se concrétise dans le décor. Des décorations imitant l'extérieur dans l'intérieur deviennent à la mode pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'abord dans les *petites maisons* puis progressivement dans les hôtels particuliers⁹⁷⁵. Comme nous l'avons vu précédemment, en 1780, Nicolas Le Camus de Mézières en fait l'apologie dans son *Génie de*

⁹⁶⁹ L'ouvrage de Comment 1993 fait un point clair de la question en français ; sinon, Oettermann 1980 reste la meilleure étude sur la question.

⁹⁷⁰ Cette assertion est discutée dans le développement sur le panoramique au XX^e siècle.

⁹⁷¹ Livret descriptif, documentation MPP.

⁹⁷² Prospectus, documentation MPP.

⁹⁷³ ***Au passage, constatons que les Anglais n'ont jamais aimé les panoramiques, loin d'être "old-fashioned" à cette date...***

⁹⁷⁴ Voir en particulier l'article de Robichon (François) « Du panorama aux panoramiques » dans Nouvel-Kammerer 1990, p. 164-177.

⁹⁷⁵ On en trouvera une typologie dans la thèse de Müller, Göttingen, 1957. Voir aussi : Mabile in Nouvel-Kammerer 1990, p. 38-50, pour la France.

l'architecture. On en trouve plusieurs reproduites dans l'ouvrage de Krafft & Ransonnette en 1802. L'Allemagne (à Schloß Paretz, vers 1795), l'Angleterre (à Drakekew Hall, Derbyshire, en 1795) et l'Italie (les salles « alla boschereccia » courantes à Bologne et en Émilie à la fin du XVIII^e siècle et sous l'Empire, ill° 14. 4⁹⁷⁶) en montrent des exemples tardifs. Le principe en est toujours le même : les murs, le plafond, le sol parfois, restituent un univers exclusivement végétal, quitte à faire disparaître le volume de la pièce.

Les pays germaniques connaissent de leur côté la vogue des paysages peints sur toile : nous avons vu précédemment que Nothnagel à Francfort s'en faisait dans sa manufacture une spécialité (ill° 14. 6). Ces décors couvrent l'ensemble des murs d'une pièce la plupart du temps sous forme de panneaux, le plus souvent encadrés de façon discrète, plutôt qu'en continu. Des personnages de fantaisie se meuvent dans des paysages qui sont de lointains rappels des paysages de Poussin et de Claude Lorrain ou, dans un style différent, de fêtes campagnardes dans le genre hollandais. Même s'ils possèdent la dimension murale du paysage, l'effet esthétique de ces panneaux s'éloigne beaucoup de celui des papiers peints panoramiques dans la mesure où ils sont peints à l'huile.

Il est cependant une exception qui fait appel tout à la fois à ces deux approches : nous voudrions attirer l'attention sur un ensemble peu connu et encore moins étudié conservé en place depuis son origine, dans un cabinet circulaire du château de l'Île des paons (Pfaueninsel)⁹⁷⁷ créé en 1793 sur une île entre deux bras de la Havel près de Postdam (ill° 14. 5). Au lieu de la classique charmille, dont il retient pourtant certains aspects, le décor des murs nous entraîne ici vers de très lointains horizons polynésiens qui, depuis le voyage de Cook, font rêver les Européens.

L'ensemble des panneaux de murs situés entre portes et fenêtres, mais aussi partiellement le plafond, essaie de restituer Tahiti par un travail de peinture en détrempe. Nous sommes plus ou moins dans une cabane qui s'ouvre à la fois sur le paysage environnant par les fenêtres et sur un paysage réputé tahitien sur les parois – très proche cependant des jardins alors à la mode.

Au-dessus d'une plinthe basse se dresse une balustrade imitant un treillage de bambou : on devine entre les losanges des éléments paysagers qui se continuent au-dessus ; cependant, la balustrade apparaît comme nettement placée devant le paysage grâce à l'un ou l'autre oiseau exotique posé sur la rampe. Quant au paysage derrière, il se présente comme une vaste étendue d'eau se combinant à des langues de terre ferme couvertes d'une végétation qui se veut exotique, avec en particulier, très reconnaissables, des ananas alors forts à la mode, encore que fort peu tahitiens⁹⁷⁸ ; des palmiers scandent le développement de l'ensemble ; quelques uns d'entre eux dépassent le paysage proprement dit et leurs palmes se perdent sur le plafond qui évoque le toit d'une hutte de bambou. Comme, par les fenêtres, l'on peut voir un jardin à l'anglaise,

⁹⁷⁶ Nombreux exemples étudiés et reproduits dans Matteucci 2002.

⁹⁷⁷ Bonnes photographies dans Streidt 1999, p. 292.

⁹⁷⁸ On les reverra dans une *Vue de Rome*...

alternant eaux et terre ferme, le tout acquiert une continuité sur l'ensemble des murs de la pièce.

Ces panneaux se distinguent nettement des autres pièces en charmille, à la fois par le thème exotique proposé et par la profondeur créée par la balustrade et par les nappes d'eau. Remarquons aussi l'absence de la figure humaine : à défaut, quelques embarcations, des bâtiments plus ou moins exotiques (dont le château de Pfaueninsel lui-même) s'efforcent de restituer la vie : nous ne sommes pas très éloignés de ce que sera le panoramique⁹⁷⁹.

De son côté, le papier peint, nous l'avons vu, s'est aussi emparé du thème du jardin pour créer des décors en charmille dans les années 1790. Mais il ne s'agit pas ici véritablement de panoramique, dont la démarche paysagère se veut différente. En fait, plus que du panoramique, ces charmilles, par leur composition modulaire, se rapprochent davantage du « décor » en train de naître.

L'ampleur d'un véritable panorama se retrouve aussi dans une formule particulière de papier peint : les frises à paysage. Celles-ci apparaissent à la fin du XVIII^e siècle, à une date inconnue, et il continue de s'en créer au début du XIX^e siècle⁹⁸⁰. Elles représentent sur toute la largeur d'un rouleau de papier des paysages animés. L'une, conservée dans plusieurs collections et souvent reproduite (ill° 14 . 2)⁹⁸¹, représente un paysage italien dans le goût de Joseph Vernet, sur une longueur d'environ deux mètres de long et une hauteur de 54 cm. On peut y voir sur une côte d'où l'on aperçoit des îles un paysage animé de personnages à l'antique avec divers arbres, un moulin, une villa, une fontaine en forme de sphinx, en un mot les indispensables fabriques qui caractérisent ce type de paysage... On ne s'étonnera pas d'y trouver une bergère filant la laine tandis que dansent ses compagnons habillés à l'antique. Dans l'état actuel des connaissances, il est impossible de l'attribuer. Elle témoigne en tous cas d'un grand raffinement dans sa réalisation. De quand date-t-elle ? Le caractère arcadien de la scène, son traitement en font une œuvre antérieure au début du siècle, appartenant au premier élan du néoclassicisme⁹⁸². Un courrier d'Hartmann Risler au dessinateur Darmancourt nous donne une clé. En janvier 1797, Hartmann Risler passe commande à Darmancourt de deux dessus-de-porte représentant des paysages en grisaille d'après Joseph Vernet : il propose pour ce faire d'utiliser deux gravures dont le *Rocher percé* qu'il décrit méticuleusement et ajoute :

Nous désirons que les deux sujets se rapportent pour s'en servir de frise dans le

⁹⁷⁹ Ce décor n'est évidemment pas sans rappeler, par son aspect matériel et pas seulement par le thème, les *Sauvages du Pacifique* que Joseph Dufour mettra sur le marché en 1804. Mais absolument rien ne prouve un quelconque lien entre les deux, sinon ce que l'on pourrait simplement nommer l'air du temps, caractérisé par un goût très net pour les horizons lointains.

⁹⁸⁰ Jacqué 1999.

⁹⁸¹ Cf. catalogue *Un tournant du goût*, Rixheim 1997, n° 3, p. 7.

⁹⁸² Curieusement, le seul exemplaire connu en place est un bas de lambris, sous les « Vues d'Amérique du Nord » de Zuber à Guimaraes au Portugal (Doc° MPP).

genre des 4 coloriés que vous avez faits⁹⁸³.

On trouve par ailleurs dans l'inventaire, créés en 1802, des « rouleaux à paysages⁹⁸⁴ ». Or, si nous regardons cette frise reproduite, sans échelle, l'erreur est possible : on a devant les yeux un véritable panoramique, semblable aux premiers essais mal situés de panoramique à paysage italien ; et la gamme réduite de 15 couleurs, qui semble hésiter entre le camaïeu et la polychromie, comme le panoramique *les Jardins anglais*⁹⁸⁵ ou *les Ruines de Rome*⁹⁸⁶. Lorsqu'en 1805, la manufacture de Rixheim met sur le marché sa « frise à chasse⁹⁸⁷ », la démarche est semblable : les quatre numéros laissent entendre qu'il est possible d'utiliser cette frise sous la forme de quatre dessus-de-porte, ce que les thèmes, quatre chasses différentes, confortent. Mongin en est sans doute le dessinateur : on y retrouve les mêmes hésitations en matière d'échelle que dans les *Vues de Suisse* qu'il vient de créer et les mêmes couleurs que dans les éditions anciennes dudit panoramique⁹⁸⁸. Mais cette frise, comme la précédente, tient elle aussi beaucoup du panoramique⁹⁸⁹.

C'est dans ce contexte que la même manufacture, dès avant 1799, envisage de créer à son tour un panoramique :

Vous devés vous rappeler que nous avons raisonné ensemble l'idée de faire des panneaux en pays.(age) il y a deux ans & c'est toujours un objet dont nous nous occupons avec plaisir ; mais les circonstances ne sont pas encore assez favorables pour exécuter un ouvrage aussi coû(eux)^X – aussi sommes nous décidés de le laisser encore en suspend⁹⁹⁰.

En fait, Jean Zuber, devenu propriétaire de la manufacture et désormais libre de ses choix, se lance en 1804 dans l'aventure, une aventure dans la droite ligne des recherches du siècle précédent.

⁹⁸³ MPP, Z 97. On peut à la limite se poser la question si les quatre dessus-de-porte auquel il est fait allusion ne sont pas cette frise dont la dimension laisse supposer un possible découpage en quatre.

⁹⁸⁴ N° 607 et 608, MPP, Z 8.

⁹⁸⁵ Nouvel-Kammerer 1990, n° 14 (*Jardins de Bagatelle*)

⁹⁸⁶ Nouvel-Kammerer 1990, n° 59.

⁹⁸⁷ N° 781-784.

⁹⁸⁸ Comme par exemple au Palais Stockalper à Brigue dans le Valais.

⁹⁸⁹ En dehors de l'exemplaire du MPP, cette frise est utilisée sous la forme de deux dessus-de-porte dans un bâtiment dit Meyerhof à Hospental, dans le canton suisse d'Uri (Documentation MPP). Une dernière frise, différente des précédentes, se trouve sur la partie supérieure de la boiserie de l'alcôve de la chambre S.E. de la campagne Vallombert à Allauch (Bouches du Rhône), doc° MPP.

⁹⁹⁰ MPP Z 108, 25 brumaire 8.

Conclusion

À la fin du XVIII^e siècle, le papier peint reste un phénomène récent, au moins sur le continent. Or, les exemples de pose documentés tant par les archives que par ce qui est encore conservé démontrent que le papier peint a dès lors atteint un très haut niveau décoratif qui dénote à la fois chez ceux qui le créent et ceux qui le posent une parfaite maîtrise. Il est susceptible de s'adapter avec beaucoup de souplesse à des situations diverses, du point de vue des lieux comme du point de vue du coût. Et qui plus est, même si la dimension d'imitation est loin d'être absente (rappelons nous l'intitulé des albums d'échantillons), le résultat n'a que fort peu ce caractère d'imitation : un large emploi de la couleur, une grande liberté de pose, où les ciseaux jouent leur rôle, ont fait du papier peint un mode de décoration autonome, absolument sans rien de semblable par ailleurs, du haut en bas de l'échelle : le salon de musique de Guntersblum ou la modeste chambre de domestique de Mézières n'ont aucun équivalent. Rarissimes sont aussi les ratés de pose : certes, certains intérieurs sont plus heureux que d'autres, certains décorateurs plus talentueux, mais même loin de France, le résultat reste le plus souvent, sinon toujours parfait, du moins plein d'un charme propre au matériau.

Or, étrangement, la littérature de l'époque insiste sur la dépendance du papier peint par rapport aux autres modes de décor intérieur : ainsi, le *Journal du Lycée des arts* reconnaît en 1795 les qualités du papier peint, en matière de pose en particulier, mais c'est pour mieux insister, inconsciemment, sur son manque de personnalité, sa dimension de copie d'autres formes de décor.

***L'on est parvenu à rendre jusqu'au tissu apparent des plus belles étoffes (...).
L'architecture et la sculpture la plus parfaite ont eu leurs imitations portées
jusqu'à la plus étonnante illusion...***

Mais de façon plus profonde, le papier peint est l'objet de mépris de la part de ceux qui ont un rôle décisionnaire dans le domaine du décor intérieur : de ce point de vue, un texte anonyme de 1790 intitulé « Réponse au mémoire intitulé Dépense du Garde Meuble de la Couronne » est des plus révélateur. Au cours de son administration, l'intendant du Garde-Meuble, Thierry de Ville d'Avray avait beaucoup usé du papier peint dans les différents bâtiments princiers dont il avait la responsabilité⁹⁹¹. Or, prenant un prétexte financier, son contempteur se révèle un adversaire forcené du papier peint, un rôle appelé à durer jusqu'à nos jours :

Cet administrateur se vantera-t-il aussi d'économie, quand on lui reprochera qu'aux étoffes qu'employoit l'ancienne Administration pour des ameublemens, il a substitué du papier ? Il n'y a pas jusqu'aux appartemens de la famille Royale qu'il n'ait infecté⁹⁹² de ces sortes de tentures. De pareils ameublemens ne conviennent tout au plus, dans les Maisons Royales, que pour le logement des

⁹⁹¹ En particulier dans ses propres appartements, dans chaque résidence royale où il aime à faire poser des arabesques.

⁹⁹² Nous soulignons.

gens de suite. Ne faut-il pas le renouveler plus souvent ? Le moindre changement que l'on fasse dans un appartement, ne faut-il pas y remettre un nouveau papier ? Et la dépense qu'occasionnent les renouvellements multipliés de cette espèce de tapisserie, n'équivaut-elle pas au moins, & peut-être davantage, à ce que coûtent des étoffes que l'on déplace quand on veut, que l'on fait servir dans differens appartemens, & dont on tire encore parti, quand absolument le goût en est passé, ou qu'elles ne peuvent plus servir ? Si l'ancienne Administration avoit employé du papier, je demande à M. Thiery s'il auroit pu faire, comme il a fait il y a quatre ans, une vente de vieilles étoffes qui a rapporté de 60 à 70 000 liv. ?⁹⁹³

Ce ton polémique, voire persifleur, laisse deviner, au-delà du prétexte financier, un mépris injustifié pour le papier peint, qui est loin d'avoir la noblesse des autres revêtements muraux.

Mais alors même que ces autres revêtements peignent à se renouveler, le papier peint, en essor rapide, est à même de créer des formules nouvelles, le décor, le panoramique, appelés à un grand avenir durant le siècle naissant.

⁹⁹³ Anonyme Réponse au mémoire intitulé *Dépense du Garde-Meuble de la Couronne*, Paris, 1790. Ce texte nous a été aimablement communiqué par l'historien de l'art Stéphane Castelluccio.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : le papier peint panoramique

Dans la confusion de toutes les classes, chacun espère pouvoir paraître ce qu'il n'est pas et se livre à de grands efforts pour y parvenir. La démocratie applique ce sentiment (...) aux choses matérielles : l'hypocrisie de la vertu est de tous les temps : celle du luxe appartient plus particulièrement aux siècles démocratiques
Alexis de Tocqueville⁹⁹⁴

Le papier peint décorait au XVIII^e siècle des intérieurs aisés. L'essor industriel de cette activité au cours du XIX^e siècle élargit ce marché. Il devient omniprésent dans les logements, jusque dans ceux de la petite bourgeoisie que décrit de manière pointilleuse Balzac, y compris sous sa forme la plus spectaculaire : le papier peint panoramique, que l'on rencontre aussi bien chez des rentiers comme le père Grandet ou mademoiselle Gamard, qu'à la pension Vauquer. Le papier peint est désormais partout ; *a contrario*, le romancier Paul de Kock, décrivant un mauvais garni en 1842, s'étonne de l'absence de papier peint sur le mur : la misère vraie...

Figurez-vous une pièce de 15 pieds carrés à peu près ; point de papier sur la muraille. Pour couchette, une mince paillasse, placée à terre...⁹⁹⁵.

⁹⁹⁴ Tocqueville (Alexis de) *De la démocratie en Amérique*, 1840, édition Folio, p. 76.

Une génération plus tard, Émile Zola nous dépeint en 1877 dans *l'Assommoir* Gervaise qui s'installe en 1855 dans la rue de la Goutte d'or :

L'achat du papier fut surtout une grosse affaire. Gervaise voulait un papier gris à fleurs bleues, pour éclairer et égayer les murs. Boche⁹⁹⁶ lui offrit de l'emmenner ; elle choisirait. Mais il avait des ordres formels du propriétaire, il ne devait pas dépasser le prix de quinze sous le rouleau. Ils restèrent une heure chez le marchand, la blanchisseuse revenant toujours à une perse très gentille de dix-huit sous, désespérée, trouvant les autres papiers affreux. Enfin le concierge céda...⁹⁹⁷

A cette date, la modeste Gervaise réussit à se faire offrir le luxe d'une perse à moins d'un franc le rouleau. Le papier peint est devenu désormais un produit de grande consommation : et dans le cas de Gervaise, la mécanisation explique plus encore ce qui pour elle est un vrai luxe, mais à si bas prix - un luxe pourtant que jamais ses ancêtres n'auraient pu s'offrir.

Si la démocratisation du papier peint est une réalité, elle ne saurait pourtant nous faire oublier qu'à côté de ces productions courantes, le siècle a vu des créations somptueuses : les panoramiques, les « décors » qui continuent, par la perfection de leur impression, la tradition du siècle précédent, mais avec une mise en œuvre entièrement différente, preuve que le papier peint est capable de se renouveler.

Ce sont ces productions qui sont ici notre principal objet, vues à travers le prisme de la manufacture de Rixheim dont les archives nous permettent de saisir le comment, sinon le pourquoi de ces créations.

2.1. La manufacture Jean Zuber & C^{ie} à Rixheim (1802-1853)

Écrire l'histoire de la manufacture Jean Zuber & C^{ie} au XIX^e siècle ne va pas sans difficultés. Tout d'abord, l'entreprise a suscité au XX^e siècle un mythe autour de son nom à cause de la qualité de ses papiers peints et plus précisément du renom de ses panoramiques, ce qui obscurcit la réalité⁹⁹⁸. Par ailleurs, la famille a entretenu ce mythe par des publications *ad usum Delphini* alors même qu'elle n'a plus aucun poids dans l'entreprise⁹⁹⁹. L'existence d'archives plus abondantes qu'ailleurs permet, au moins

⁹⁹⁵ *La grande ville, 1842, cité dans le catalogue Le Parisien chez soi au XIX^e siècle (1814-1914), Paris 1976-77.*

⁹⁹⁶ *Le concierge.*

⁹⁹⁷ *L'Assommoir, 1877, p. 161-162 (éd° Folio 1978)*

⁹⁹⁸ Le monde germanique continue d'utiliser l'expression *Rixheimer Tapete* comme synonyme de papier peint de qualité, quelle qu'en soit l'origine. Et bien sûr, aux yeux du grand public, il n'est de panoramique que Zuber « a Zuber » disent même certains Américains, qu'il s'agisse d'un original ou d'une médiocre réimpression récente.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : le papier peint panoramique

partiellement, de séparer mythe et réalité, ici tout d'abord pour la période 1802-1853¹⁰⁰⁰.

Alors que l'histoire de la firme peut être assez facilement écrite pour le XVIII^e siècle, grâce à l'abondance des archives et aux mémoires de Jean Zuber¹⁰⁰¹, nous sommes moins à l'aise pour le XIX^e siècle : les archives sont lacunaires sauf pour les inventaires annuels presque complets¹⁰⁰² ; la comptabilité se révèle souvent (volontairement ?) opaque, et ses normes ont changé à plusieurs reprises, au fur et à mesure des associations ; il nous manque aussi la quasi totalité des copies de lettres¹⁰⁰³. En revanche, nous disposons de traces de documents à travers la saga familiale, d'enquêtes industrielles inégales sinon contradictoires et des rapports d'Expositions industrielles jusqu'en 1867. A partir de 1891, l'entreprise devenue société en commandite par actions, la gérance a laissé des rapports annuels conservés et fiables, souvent très bien documentés, mais trop tardifs pour la période qui nous concerne ici¹⁰⁰⁴.

L'entreprise restant étroitement familiale pendant toute la période, nous avons simplement repris le découpage lié aux générations qui se sont succédées à la tête de l'entreprise, Jean Zuber (père) de 1802 à 1835 puis ses fils Jean et Frédéric jusqu'en 1853.

2.1.1. Jean Zuber à la tête de la manufacture (1802-1835)

Lorsqu'en 1802 Jean Zuber reprend la firme Hartmann Risler & C^{ie} dont il était déjà commanditaire, la structure juridique de l'entreprise ne change pas : il s'associe au Suisse Jean Jacques Nægeli¹⁰⁰⁵ « qui fut pour lui pendant 14 ans un fidèle ami et

⁹⁹⁹ Paul-René Zuber (1898-1992) a publié sa vie durant vingt trois *Cahiers de la famille Zuber* : témoignage tardif des valeurs du patriciat calviniste mulhousien, ils sont au moins à ce titre intéressants encore que très inégaux ; ils pullulent de documents mal ou pas référencés issus des archives familiales pour l'essentiel inaccessibles alors que l'histoire de la famille et de l'entreprise ont tendance à se confondre ; on rêve d'un regroupement systématique de ces archives, fort riches, dans un dépôt public, de façon à les rendre accessibles aux chercheurs. L'entreprise a quitté les mains familiales en 1969. Les descendants restent encore très liés autour de deux associations familiales.

¹⁰⁰⁰ Outre les papiers peints : voir pour les archives BSIM 1984/2, p. 68-72.

¹⁰⁰¹ Zuber 1895. Ils s'achèvent en 1815.

¹⁰⁰² MPP Z 8-26. Mais l'entreprise devenait de plus en plus importante au cours du siècle si bien que nous ne possédons souvent que des résultats de l'inventaire, les « détails » n'ayant été que médiocrement conservés.

¹⁰⁰³ Complet de 1802 à 1821 avec une lacune pour 1816-18 ; par la suite, nous avons quelques rares volumes quasi illisibles. MPP Z 99-122.

¹⁰⁰⁴ MPP Z 5.

¹⁰⁰⁵ Le nom est à l'occasion francisé en Nægely. D'origine zurichoise, il avait été admis à la bourgeoisie mulhousienne. Il apparaît en 1824 comme actionnaire de la filature Naegely & Cie dirigée par son fils Charles (Chassagne 1991, p. 635). Dans la même société, Jean Zuber apparaît aussi comme actionnaire.

¹⁰⁰⁶ : ce dernier apporte 25 000 francs en complément des 85 % de la société qu'il conserve ¹⁰⁰⁷. Jean Zuber dirige l'entreprise et Nägeli « se trouve bientôt habitué à soigner les affaires du magasin » ¹⁰⁰⁸. Quatre ans plus tard, Jean Zuber n'en a plus que 45 %, ses beaux-frères, Michael Spörlin ¹⁰⁰⁹ et Henri Rahn ¹⁰¹⁰ prenant chacun 20 % tout en voyageant pour l'entreprise ¹⁰¹¹. Mais les deux quittent Rixheim pour Vienne ¹⁰¹² où ils montent leur propre manufacture appelée à un grand succès et en 1809, Zuber reprend 75 % de la société et Nägeli 25 % ; la situation va rester sans changement jusqu'en 1821 ; en revanche, pendant cette période, le fonds des associés varie de 234 167 à 434 700 francs, grâce au réinvestissement régulier des bénéficiaires. Petit à petit, les fils de Jean Zuber (ill° 9.4a & b), Jean ¹⁰¹³, formé à la chimie et aux affaires et Frédéric ¹⁰¹⁴, plus artiste, entrent à leur tour dans le capital, le premier de 1822 à son décès en 1853, le second de 1825 à 1851 ; un premier gendre, Frédéric Feer ¹⁰¹⁵, devient associé de 1816 à 1825, un « presque » second, Amédée Rieder ¹⁰¹⁶ (fiancé à Julie Zuber, fille de Jean, il a la malchance de la voir mourir) le devient à son tour de 1835 à 1851. Quant à Jean Zuber, il reste associé jusqu'à sa retraite en 1835, date à laquelle il détient encore 40 % du fonds social. Cette période voit une augmentation quasi-régulière du fonds des associés avec un maximum de 728 000 francs en 1833. Les bénéficiaires « qu'il a plu à la Providence nous accorder dans le courant de l'année » ¹⁰¹⁷ apparaissent importants, avec un maximum de

¹⁰⁰⁶ Zuber 1897 p. 6.

¹⁰⁰⁷ Dans la monographie de Jean Zuber par son descendant Paul-René en 1964 figure une transcription d'une note manuscrite de Jean Zuber donnant un état annuel de sa fortune de 1796 à 1852 (p. 16-19).

¹⁰⁰⁸ Zuber 1795, p. 53.

¹⁰⁰⁹ Ou Spoerlin en français : comme il a fait l'essentiel de sa carrière à Vienne, nous utiliserons cette graphie. Beau-frère de Jean Zuber, né en 1784, il est entré dès l'âge de 13 ans comme apprenti dans l'entreprise qu'il quitte en novembre 1808 ; il devient alors jusqu'à sa mort le 22 juin 1857 le chef d'une entreprise viennoise, voir Mieg 1857.

¹⁰¹⁰ 1784-1857 (communication écrite de S. Chassagne)

¹⁰¹¹ Ces deux beaux-frères, tout comme Jean Zuber, disposent de la fortune du pasteur Jean Spörlin, père de l'épouse de Jean Zuber et décédé en 1803.

¹⁰¹² Witt-Dörning 1995.

¹⁰¹³ Dit Hans ; nous utiliserons ici le nom Jean Zuber-Karth, 1799-1853, d'après son premier mariage. Paul-René Zuber lui a consacré une médiocre monographie (Cahier n° 19, 1976).

¹⁰¹⁴ Frédéric Zuber-Frauger, 1803-1891 ; Paul-René Zuber lui a consacré une monographie (Cahier n° 13, 1954).

¹⁰¹⁵ Époux d'Élisabeth (Lise) Zuber (1797-1818).

¹⁰¹⁶ Amédée Rieder (1807-1880) était étroitement lié à Frédéric Zuber : il prit la responsabilité de la fabrication du papier dans l'entreprise à partir de 1828 ; il se fiance à Julie Zuber mais elle décède en 1832.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

98 400 francs en 1834 et 110 000 francs en 1835 pour le seul Jean Zuber qui détient alors 40 % de l'affaire (voir annexe 5)¹⁰¹⁸.

En clair, du vivant de Jean Zuber, l'affaire reste étroitement familiale¹⁰¹⁹ avec des fils remarquablement bien formés ; quant aux gendres, au-delà de leurs liens familiaux, ils ont tous fait avant leur mariage leurs preuves dans l'entreprise.

Pour nous faire une idée du cadre dans lequel Jean Zuber travaillait, nous disposons d'une lithographie de 1823 (ill° 9.1). Elle appartient à la série des *Manufactures du Haut-Rhin*, éditée par le lithographe Engelmann¹⁰²⁰. Elle porte le numéro XXI et la légende : « Fabrique de Papiers peints de MM Jn Zuber & C^{ie} à Rixheim. (près de Mulhausen.) » ainsi que la double signature du dessinateur : « J. Mieg. del. » et du lithographe « Lith. de G. Engelmann ». Elle existe en version noir et blanc et en version colorisée¹⁰²¹. Les bâtiments y sont vus depuis l'angle Ouest de la cour de la Commanderie, de façon à montrer l'ensemble de l'entreprise, selon un procédé de mise en perspective que seul le dessin rend possible. Au fond, le bâtiment de la Commanderie apparaît tel qu'au siècle précédent, l'activité industrielle n'ayant pas modifié son aspect extérieur ; tout au plus s'y sont ajoutés des volets et des plantes palissées de façon décorative au rez-de-chaussée. L'aile à main gauche n'est guère visible : le dessinateur a retenu comme premier plan le puits dont l'eau permet le nettoyage à la brosse d'un châssis à couleurs et de planches : les colorants n'ont pas l'air particulièrement nocifs puisqu'un chien lape l'eau qui s'écoule¹⁰²²... Au premier plan, un ballot de papier peint portant le numéro AK est chargé sur une charrette à ridelles à l'aide d'un plan incliné. L'autre aile apparaît surélevée d'un étage ; les fenêtres rectangulaires disposées sans tenir compte des ouvertures du rez-de-chaussée attestent le travail d'un maçon plutôt que de celui d'un architecte. La cour est plantée de nombreux arbres¹⁰²³, certains déjà anciens, d'autres plus jeunes et des allées encadrent deux parterres d'herbe ; des ouvriers vont et viennent, sans qu'il soit possible de préciser leur activité ; un cabriolet qui repart vient d'amener des visiteurs élégants que reçoit un jeune homme, à la manière d'une scène de genre dans

¹⁰¹⁷ Inventaire de 1817.

¹⁰¹⁸ Ces bénéfices exceptionnels sont le résultat de la percée commerciale réussie aux États-Unis. Un document familial de la main d'Ivan Zuber, donne pour 1834 et 1835 un bénéfice de 180 000 francs (copie doc° MPP).

¹⁰¹⁹ On trouvera les tenants et aboutissants de la famille sous la plume de l'historiographe de la famille, Paul-René Zuber, auteur des *Cahiers Zuber*, tomes IIIA & B (1977). La famille reste très unie à l'heure actuelle, en dépit de la dispersion des milliers de descendants de Jean Zuber.

¹⁰²⁰ 0,195 m x 0,277 m. Georges Bischoff a donné en 1982 une édition critique de cette série où il intègre les travaux plus anciens de Léon Lang (Mieg 1982)..

¹⁰²¹ Le Musée de Rixheim en possède un exemplaire colorisé.

¹⁰²² Nous sommes à l'époque du plus grand succès des verts d'arsenic...

¹⁰²³ Les platanes datent des premières années du XIXe siècle : il en reste six à l'heure actuelle.

cet environnement, comme pour souligner le caractère aristocratique de ces lieux. Nous sommes typiquement devant le bâtiment seigneurial transformé en manufacture, sans changement notable : les ouvriers qui nettoient le matériel d'impression remplacent les domestiques qui font le même travail avec la batterie de cuisine.

Jean Zuber (ill° 9.2) est, sans le moindre doute, le seigneur du lieu¹⁰²⁴. Pour reconstituer ses premières années à Rixheim, nous disposons d'une ample documentation avec d'une part son autobiographie¹⁰²⁵ jusqu'en 1815, d'autre part, quoiqu'avec d'importantes lacunes, des volumes de copies de lettres jusqu'en 1821¹⁰²⁶. Nous savons par ailleurs par l'*Annuaire du département du Haut-Rhin* pour 1804-1805 que la manufacture emploie 150 ouvriers, dont un quart d'hommes, un quart de femmes et une moitié d'enfants entre 8 et 12 ans, soit énormément de petites mains pour les travaux courants. L'entreprise se structure autour de son propriétaire :

Outre Saint-Georges le dessinateur, Bochter le marqueur¹⁰²⁷, et Dollfus le mélangeur, je n'avais outre les ouvriers personne à payer. Je remplaçais moi-même dans le laboratoire Loffler qui venait de partir, et au comptoir, où je n'avais qu'un apprenti pour m'aider, je tenais tous les livres et écrivais toutes les lettres, il est vrai surtout la nuit et les dimanches. Et cependant le grand livre montre qu'il y avait alors déjà 190 comptes d'ouverts !¹⁰²⁸

Ajoutons-y le beau-frère Michael Spörlin comme voyageur¹⁰²⁹.

Le succès est au rendez-vous : un chiffre d'affaires de 165 000 francs et un bénéfice de 42 000 francs dès 1803, de 40 000 en 1804. Ce qui donne des ailes au jeune entrepreneur qui réussit à réaliser deux de ses rêves.

Il envisageait depuis de nombreuses années la création d'un *paysage*, ce que nous nommons panoramique, à l'image de ses concurrents et avait pensé, on l'a vu, le confier à Darmancourt le 25 brumaire 8¹⁰³⁰, ce que les difficultés du moment lui interdisent. Finalement, au cours de l'été 1802, Jean Zuber entre en contact avec le dessinateur Mongin (ill° 24.1) et lance l'élaboration des *Vues de Suisse* (ill° 25), livrées fin mai 1804 au public avec grand succès¹⁰³¹ : une page s'ouvre, qui ne se fermera, et encore

¹⁰²⁴ L'enquête sur les manufacturiers de 1810 (ADHR 9 M 15) lui attribue « de l'éducation et de l'instruction », une fortune de 400 00 francs (nous savons qu'à cette date il disposait à titre personnel de 274 000 francs, Zuber 1964, p. 16) et précise qu'il ne peut se déplacer.

¹⁰²⁵ Zuber 1895.

¹⁰²⁶ MPP Z 100-103. Nous manquent l'essentiel des années 1804-1810 et des années 1816-18.

¹⁰²⁷ ***C'est-à-dire le metteur sur bois.***

¹⁰²⁸ ***Zuber 1895, p. 55.***

¹⁰²⁹ Ce qui nous vaut des copies de lettres exceptionnelles, Jean Zuber lui relatant le quotidien de l'entreprise. Mais il s'installe à Vienne en 1809 avec Rahn (Zuber 1895, p. 58).

¹⁰³⁰ 18 octobre 1799, MPP Z 108.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

temporairement, que dans les années 1860 avec près d'un tiers du total des panoramiques mis sur le marché ; la manufacture y gagne certes de l'argent, mais aussi une renommée dont elle ne se départira pas jusqu'à nos jours. Cet aspect particulier de sa production fait plus loin l'objet d'un chapitre séparé.

Indépendamment de cette tentative, la manufacture assure ses arrières en acquérant la petite papeterie de Roppentzwiller dans le Sundgau, au Sud de Mulhouse : appartenant au libraire-imprimeur bâlois Jean Jacques Thurneisen, elle produit en 1798 23 tonnes de papier¹⁰³² ; en 1806, 25 femmes et 8 hommes y travaillent¹⁰³³. Le propos est de se libérer d'un marché irrégulier tant en quantité qu'en qualité ; peut-être aussi Jean Zuber est-il déjà au courant des expériences de Louis Robert en matière de papier continu, un domaine de première importance pour la manufacture, mais rien ne le prouve¹⁰³⁴. Quoiqu'il en soit, la papeterie reste dans le giron de la manufacture jusqu'en 1851, elle est reconstruite en 1820 et 1827 et une série de révolutions techniques s'y mettront en place dans les années 1820.

Cet achat se révèle possible car les premières années de l'Empire sont florissantes. Le prouve l'Exposition des produits de l'industrie de 1806 où la manufacture occupe « 7 mètres au carré¹⁰³⁵ » pour présenter, entre autres, son « paysage suisse » ; elle y obtient une médaille d'argent de 2^e classe avec la mention :

Ce fabricant fait très bien les papiers peints et emploie de belles couleurs, il a fait exécuter des paysages qui présentent des difficultés vaincues d'une manière utile à l'avancement des arts¹⁰³⁶.

Les bénéfices suivent (annexe 5) :

- 1807 : 30 000 francs
- 1809 : 40 000 francs
- 1810 : 42 000 francs.

Les années suivantes, ils se révèlent moindres, la manufacture subissant la crise économique de 1811 :

- 1811 : 26 000 francs
- 1812 : 20 000 francs C'est le premier inventaire libellé en francs et non en livres...

¹⁰³¹ Voir *infra*, 2.4

¹⁰³² ADHR L 102. Voir pour l'histoire de la papeterie avant 1802 Glotz & Meyer 2000.

¹⁰³³ ADHR 9M27, mais seulement 18 ouvriers en 1811-12, sans doute en liaison avec la crise économique.

¹⁰³⁴ Cf. André 1996.

¹⁰³⁵ ADHR 9M27.

¹⁰³⁶ **ADHR 9M27.**

- 1813 : 8000 francs.

Il nous manque l'inventaire de 1814, mais nous savons par ailleurs que les bénéfices sont nuls¹⁰³⁷ ; celui de 1815 montre l'absence de bénéfices. L'enquête industrielle de 1812¹⁰³⁸ comptabilise 200 ouvriers en été, 300 en hiver, dont 1/3 d'enfants de 9 à 12 ans, 1/3 de femmes et 1/3 d'hommes, et un salaire moyen de 1,80 francs par jour. Le nombre total d'ouvriers a donc augmenté d'un quart depuis 1806 et surtout, le personnel s'est amélioré : plus d'hommes, moins d'enfants. Au cours de ces années, la manufacture a mis sur le marché quelque 70 motifs chaque année contre une cinquantaine auparavant ; s'y ajoutent des panoramiques en 1804, 1807 et 1811. Toujours d'après l'enquête industrielle de 1811-12, le chiffre d'affaires se monte à 200 000 francs et les exportations à 100 000¹⁰³⁹.

En 1814-15, la manufacture traverse, comme d'autres, une des périodes les plus rudes de son histoire : elle est occupée à deux reprises par les troupes étrangères¹⁰⁴⁰. En 1814, les choses se déroulent sans heurt majeur¹⁰⁴¹ grâce à la bonne entente entre le manufacturier et le général comte de Frimont¹⁰⁴², un Lorrain, commandant du 5^e corps autrichien, qui lui fournit une sauvegarde, en particulier contre les cosaques, craints à juste titre... Jean Zuber peut écrire à un correspondant le 21 avril 1814 :

Malgré l'orage qui n'a cessé de gronder sur nos têtes, nous nous en sommes bien tirés assez heureusement non sans faire des sacrifices considérables.

Le 2 juillet, Jean Zuber déclare à son gendre Feer, en déplacement à Lyon :

Tout est dans l'ancien ordre chez nous.

Mais les Cent jours sont plus rudes, le village voisin de Riedisheim est brûlé. Le travail s'interrompt de fin juin à début novembre. Jean Zuber rattrape le temps perdu... en mettant en place des lampes (sans doute à huile) en décembre 1814, de façon à travailler à la lumière artificielle¹⁰⁴³. Il faut attendre 1816 pour voir apparaître de nouveaux bénéfices, encore modestes : 23 000 francs ; en revanche, les affaires sont bien reparties avec 58 000 francs en 1817, ce qui permet d'investir dans des bâtiments pour 16 000 francs, sans doute pour surélever les ailes..

A la même époque, Jean Zuber songe déjà à sa succession : son fils Jean (ill° 9.4a)¹⁰⁴⁴, né en 1799, a été formé au collège d'Aarau, en pays calviniste, conformément à la

¹⁰³⁷ Archives familiales : bénéfices annuels.

¹⁰³⁸ ADHR 1M127/1.

¹⁰³⁹ ADHR 9M7/8.

¹⁰⁴⁰ Jean Zuber en donne un long récit : ce fut manifestement l'épreuve majeure de sa vie (Zuber 1895, p. 60-80).

¹⁰⁴¹ Les courriers s'interrompent du 18 décembre 1813 au 12 février 1814 mais ne reprennent vraiment qu'en avril.

¹⁰⁴² 1759-1831.

¹⁰⁴³ Échange de lettres en Jean Zuber et Frédéric Feer, décembre 1814, MPP Z 102.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

méthode Pestalozzi, comme nombre de jeunes membres du patriciat mulhousien¹⁰⁴⁵. A partir d'avril 1814, il est initié aux affaires avant de recevoir une formation en chimie à Paris ; Jean Zuber lui-même avait rencontré le chimiste Thénard à Paris en 1806 et ce dernier lui avait envoyé son élève Rigault pour six mois. Le fils suit aussi des cours « de chimie pratique » à Lyon, sans grand succès¹⁰⁴⁶ ; en revanche, il y achète avec « beaucoup d'habileté », aux dires de son père, des céréales pendant la famine de 1817, de façon à éviter la disette à Rixheim. A partir de mai 1817, il étudie la chimie à Paris avec Robiquet, avant de s'y occuper du comptoir de la maison. Il devient associé en 1822.

Le second fils, Frédéric (ill° 9.4b)¹⁰⁴⁷, né en 1803, a été formé au lycée de Colmar où il se lie avec deux hommes appelés à jouer un grand rôle dans l'entreprise : Amédée Rieder et Eugène Ehrmann, le premier à la papeterie, le second au laboratoire et à l'atelier de dessin. Il complète sa formation à l'entreprise mais aussi à Paris en entrant comme stagiaire chez Nicolas Koechlin, le célèbre industriel mulhousien¹⁰⁴⁸. Surtout, il voyage comme représentant, mais avec suffisamment de liberté pour assister à des concerts et visiter palais et collections, conformément à son tempérament¹⁰⁴⁹. Doué pour le croquis, il apprend le motif et commence à dessiner pour la manufacture sans doute dès avant 1825, date des premiers livres d'échantillonnage conservés où il figure¹⁰⁵⁰. Il entre comme associé dans l'entreprise en 1825. Ces années semblent prospères, encore que les bénéfices varient, de 12 000 francs en 1824 à 75 000 en 1829 (annexe 5). Réintroduits systématiquement dans la société, ces bénéfices permettent des investissements¹⁰⁵¹ : des bâtiments (en 1826), et surtout des recherches techniques. Dans le domaine du papier, tout d'abord, les perfectionnements récents sont introduits¹⁰⁵² : la mise en place d'un cylindre « anglais » pour déchiqueter les chiffons en 1820, le collage en cuve et le chauffage à la vapeur de cette dernière en 1821, le blanchiment au chlore, en 1823, le satinage des papiers à la presse en 1825, l'acquisition d'une machine à papier Leistenschneider en 1829, qui, améliorée en matière de séchage par Amédée Rieder, fait l'objet d'un brevet le 30 septembre de l'année suivante (ill° 11.2

¹⁰⁴⁴ Curie 1855 et Dollfus 1853 ; Zuber 1972.

¹⁰⁴⁵ Cf. par exemple Hau 1987, p. 413. La formation des enfants Zuber, école puis apprentissage complété par des voyages et quelques cours, ne diffère en rien de celle des autres membres du patriciat mulhousien.

¹⁰⁴⁶ Zuber 1895, p. 64.

¹⁰⁴⁷ Frédéric Zuber-Frauger (1803-1825). Voir sa biographie par son petit-fils, P.R. Zuber 1954.

¹⁰⁴⁸ Chassagne, 1991, p. 527-8, notice de Nicolas Stoskopf, NDBA p. 2054-55.

¹⁰⁴⁹ Plusieurs de ses journaux de voyage sont conservés : voir Zuber 1954, p. 9-15.

¹⁰⁵⁰ Voir 2.2.1, la formation de la collection.

¹⁰⁵¹ Le fonds social augmente chaque année d'une somme à peu près équivalente aux bénéfices.

¹⁰⁵² Voir André 1996, *passim*.

) : la manufacture de Rixheim est la première à utiliser le papier en continu.

Dans le domaine du papier peint, deux nouveautés sont introduites : l'une, l'irisé, l'autre, l'impression mécanique au rouleau de cuivre.

Alors que les soieries sont la formule la plus luxueuse de décor, le papier peint, s'il peut en reproduire les motifs, se révèle incapable d'en rendre le chatonnement, la subtilité des tons puisqu'il n'autorise à n'imprimer que les seuls aplats. La découverte de la technique de l'irisé¹⁰⁵³ par Michael Spörlin à Vienne en 1816, son introduction à Rixheim en 1819, permet de lancer à partir de 1822 des collections de « lampas » imitant la somptuosité des soieries lyonnaises ; elle donne aussi, à partir de la même date, les fonds indescriptibles des panoramiques. Si le procédé a été utilisé par la suite¹⁰⁵⁴ par d'autres manufactures françaises, Dufour entre autres, aucune n'est parvenue à la maîtrise des ouvriers de Rixheim.

L'impression à la planche est lente et coûteuse en main d'œuvre. Jean Zuber, travaillant aux côtés d'indienneurs, connaissait l'impression au rouleau de cuivre, brevetée dans ce domaine depuis 1783 en Angleterre et introduite à Mulhouse en 1806 : quelles qu'en soient ses limites, c'était une intéressante alternative à la planche et le manufacturier l'expérimente dès 1811¹⁰⁵⁵. Le dossier est repris dans les années 1820, sans doute par Frédéric qui a laissé ses notes à ce propos¹⁰⁵⁶ : un brevet est déposé dans ce sens le 10 novembre 1826. L'inventaire de 1829 comptabilise un « rouleau, y compris le prix du brevet » à 4500 francs, une « machine à graver les rouleaux » à 1000 francs et un « manège » à 1350 francs ; de 1826 à 1833, 140 motifs sont imprimés en taille-douce, dont l'un reçoit en 1832 une médaille d'or de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale¹⁰⁵⁷. Si des « appareils à vapeur » ont été introduits en 1827 pour 6300 francs, c'est moins comme énergie (le « rouleau » étant mû à l'aide d'un manège¹⁰⁵⁸) que comme mode de chauffage dans la cuisine à couleurs.

L'enquête industrielle de juillet 1826 donne une description précise de la manufacture¹⁰⁵⁹. Elle employait 200 ouvriers en 1802, 250 en 1814 et 200 en 1826, dont moitié d'hommes à 2 francs, un quart de femmes à 1,50 franc et un quart d'enfants de 8 à 12 ans à 0,75 franc. Elle utilise 25 tonnes de « drogues et couleurs » pour un montant de 110 000 francs et 4000 rames de papier pour 50 000 francs (en provenance de

¹⁰⁵³ Où les couleurs s'interpénètrent.

¹⁰⁵⁴ Il n'a pas été breveté en France, il l'était en Autriche, Witt-Döring 1995.

¹⁰⁵⁵ MPP Z 102, 9 août 1814.

¹⁰⁵⁶ MPP Z 186 (photocopies de documents disparus).

¹⁰⁵⁷ Mérimée 1832. Voir Jacqué 1984, planche IX.

¹⁰⁵⁸ de chevaux, jusqu'en 1847 (Zuber 1897, p. 9).

¹⁰⁵⁹ ADHR 9M10 . C'est l'enquête industrielle la plus précise que nous ayons trouvée.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

Roppentzwiller). ; elle dispose de 50 tables d'impression et vend 80 000 rouleaux¹⁰⁶⁰ de papier peint pour 350 000 francs, un quart en France, trois quarts en Europe directement¹⁰⁶¹ et en Amérique en consignation¹⁰⁶². Roppentzwiller emploie 100 ouvriers pour produire 11 000 rames de papier d'une valeur de 150 000 francs. D'après Jean Zuber, le bénéfice se monte cette année-là à 45 000 francs¹⁰⁶³.

Ceci permet d'envisager l'estimation suivante pour la seule manufacture de papier peint à raison de 300 jours de travail par an :

- main d'œuvre 100 000 francs
- matières premières 160 000 francs
- frais de création et de commercialisation 45 000 francs
- bénéfice 45 000 francs

A l'inventaire de cette même année, l'actif de l'entreprise est estimé à 825 812 francs et le fonds des associés à 450 000 francs. Le début des années 1830 voit d'extraordinaires bénéfices, en particulier en 1834 et 1835, grâce au succès des ventes en Amérique : 246 000 et 275 000 francs¹⁰⁶⁴ (annexe 5) ! En 1834 toujours, la manufacture reçoit une médaille d'or à l'Exposition des produits de l'industrie¹⁰⁶⁵ : elle est la première manufacture de papier peint à obtenir une telle récompense, complétée par la Légion d'honneur décernée à son chef.

Dans cette réussite, les panoramiques, toujours présents aux Expositions, jouent un rôle majeur : le rythme de production s'en est accéléré et de 1827 à 1842, la manufacture va en mettre un sur le marché en moyenne tous les deux ans. Par ailleurs, le nombre de motifs proposé chaque année atteint désormais quatre-vingts dans les années 1820, quatre-vingt-cinq dans les années 1830.

Cette réussite de Jean Zuber n'est pas sans rappeler celle de Christophe Philippe Oberkampf, détaillée par Serge Chassagne¹⁰⁶⁶, même si le chiffre d'affaires de Rixheim

¹⁰⁶⁰ 50 à 60 000 en 1823-24 (ADHR 9M7-8) : l'ouverture du marché anglais avec la fin de la prohibition en 1825 explique en partie cette importante différence. Jean Zuber-Karth va étudier une première fois le marché anglais en 1825 (Zuber 1972, p. 16, Zuber 1851, p. 18).

¹⁰⁶¹ 30 000 francs en Angleterre en 1827 (Zuber 1972, p. 16).

¹⁰⁶² L'essor fulgurant du marché américain ne se fait qu'après 1830.

¹⁰⁶³ Il ne figure pas clairement dans l'inventaire : mais J. Zuber déclare 26 100 francs comme bénéfice, alors qu'il possède 58 % des parts (Zuber 1964, p. 16).

¹⁰⁶⁴ 180 000 francs « seulement » d'après la note d'Ivan Zuber citée *supra*.

¹⁰⁶⁵ Elle avait déjà reçu en 1832 la médaille d'or de la Société d'encouragement à l'industrie pour ses recherches techniques.

¹⁰⁶⁶ Chassagne 1980.

reste bien inférieur à celui de Jouy : les deux hommes, formés très jeunes dans un milieu protestant germanique, sont ardents à la besogne¹⁰⁶⁷ et défendent la même éthique du travail bien fait, soigneusement organisé ; ils se révèlent tous deux aussi audacieux, tant dans les produits qu'ils créent que dans les matériels techniques qu'ils utilisent, et tous deux « sentent » l'avenir avec acuité. Mais, à la différence d'Oberkampf, mort à la tâche, Jean Zuber a compris que, passé un certain âge, il ne devait pas rester à la tête de son entreprise¹⁰⁶⁸ : en la cédant à ses enfants, il en assure la pérennité.

2.1.2 La seconde génération au pouvoir (1834-1853)

Chevalier de la Légion d'honneur, Jean Zuber finit en beauté sa carrière d'industriel à 61 ans¹⁰⁶⁹ : il décide alors de laisser l'entreprise à ses deux fils après « un partage anticipé (...) au montant de 195 000 francs » et va habiter à Mulhouse en 1835 ; il disparaît du fonds social de l'entreprise où l'on retrouve désormais Amédée Rieder qui dirige la papeterie depuis 1828¹⁰⁷⁰. Les deux frères, de tempérament très différent, s'entendent mal ; de plus, Jean Zuber-Karth, extraordinairement actif, en particulier à la Société industrielle de Mulhouse dont il est secrétaire à la fondation en 1826 puis second président de 1829 à 1834, souffre de graves problèmes de santé qui l'obligent à plusieurs reprises à s'éloigner de la manufacture¹⁰⁷¹. La situation dure jusqu'en 1851, mais l'entreprise ne semble pas en souffrir. La papeterie connaît un nouvel essor : le manque d'énergie, en dépit de l'installation d'une machine à vapeur, se fait sentir à Roppenzwiler, alors qu'à peu de distance de Rixheim s'aménage le canal du Rhône au Rhin qui offre d'intéressantes possibilités. Dès 1830, Jean Zuber, prévoyant, demande l'autorisation d'utiliser la chute d'eau de 2,50 m de l'écluse 42 du canal : la concession est autorisée en 1840, la construction d'une nouvelle usine commence en 1842, elle figure à l'actif de 1843 pour 524 764 francs, le plus gros investissement jamais réalisé par la manufacture¹⁰⁷² ; le

¹⁰⁶⁷ « Berufspflicht » disait Oberkampf : nous ignorons ce que disait Jean Zuber.

¹⁰⁶⁸ Il est vrai que Jean Zuber a eu la chance d'avoir deux fils qui, en plus, se révèlent à la hauteur de la tâche. Oberkampf a pour héritiers un fils, certes, mais qui ne reprend pas l'affaire, passée aux mains d'un gendre et d'un neveu.

¹⁰⁶⁹ Mais sa vie d'industriel n'est qu'une très faible part de son activité : voir la liste de ses responsabilités dans Zuber 1964, p. 23. Jean Zuber a été conseiller d'arrondissement de 1814 à 1848, maire de Rixheim de 1820 à 1824, conseiller municipal de Mulhouse de 1837 à 1850, président de la Chambre de Commerce de Mulhouse en 1832 à 1841, président-fondateur de la Société d'assurances mutuelles et membre actif du consistoire et de la Société biblique.

¹⁰⁷⁰ Lors de la liquidation-partage de ses biens en 1853, il possède encore une créance de 122 144 francs sur la manufacture. Jean Zuber n'abandonne pas cependant le papier peint puisque à titre personnel, il commandite la manufacture Délicourt le 7 mars 1836 pour 50 000 francs (Archives de Paris D31 U³, carton 66, document aimablement communiqué par Véronique de la Hougue) jusqu'en 1841.

¹⁰⁷¹ Voir les lettres de Frédéric Zuber à ce propos, Zuber 1954, p. 34-42.

¹⁰⁷² Et le plus important de son histoire.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

matériel de Roppentzwiller y est transféré en 1845. A Rixheim est breveté en 1843 le procédé des rayures à l'auge qui évite les rabouages malheureux que provoque la planche lors de l'impression des rayures : à l'inventaire de 1844 apparaît l'« appareil à faire les bandes compris le brevet » estimé à 1000 francs.

Nous pouvons nous faire une idée concrète de l'entreprise d'alors grâce à une vue figurant comme en-tête sur son papier à lettres (ill° 9.3)¹⁰⁷³ : on peut la dater entre 1841 et 1845¹⁰⁷⁴. Au centre, la Commanderie, avec sa cour ombragée encadrée des ailes surélevées mais complétée désormais à main droite d'une annexe qui présage l'évolution à venir : des bâtiments bas encadrent une cour dominée par une cheminée qui correspond aux « appareils à vapeur » construits en 1827, pour la préparation des couleurs en particulier. La manufacture de papiers peints est encadrée des deux papeteries : à gauche, celle de Roppentzwiller, avec son bâtiment en hauteur de trois niveaux surmonté d'un vaste toit abritant deux niveaux de greniers, complété par une machine à vapeur¹⁰⁷⁵. Le nouveau bâtiment de l'Ile-Napoléon, construit à partir de 1841, apparaît plus moderne, avec sa toiture en lanternon ; alors que l'énergie provient de la chute du canal, une haute cheminée domine l'ensemble et rappelle que les cuves sont chauffées, sans doute à la vapeur ; un ensemble de peupliers d'Italie évoque l'environnement du canal du Rhône au Rhin.

Lors des Expositions de 1844 et de 1849, grâce aux succès entre autres des panoramiques *Isola bella* (ill° 38) à la première, *Eldorado* (ill° 39) à la seconde, la manufacture maintient sa médaille d'or¹⁰⁷⁶ : mais ces succès ne lui évitent pas de grandes difficultés avec la quasi-fermeture du marché du Zollverein en 1843¹⁰⁷⁷, alors qu'il s'agit, nous l'avons vu, de son marché « naturel » depuis ses origines. En 1843, l'entreprise fait pour la première fois des pertes : 22 000 francs ; elles passent l'année suivante à 76 000 francs et encore 35 000 francs en 1845 ; les résultats des années suivantes restent maigres jusqu'en 1850. Au cours des années 1840, plusieurs enquêtes, contradictoires, nous permettent cependant de mieux situer la taille de l'entreprise. En 1839-41¹⁰⁷⁸, elle fait travailler 156 ouvriers pour 80 000 francs de salaires chaque année et produit 250 000 rouleaux de papier peint d'une valeur de 600 000 francs. En 1843¹⁰⁷⁹, elle fabrique 200

¹⁰⁷³ Ce papier à lettres appartient à un collectionneur privé Reproduit dans Jacqué 1984, p. 87.

¹⁰⁷⁴ En 1841 commence la construction de la papeterie de l'Ile-Napoléon, présente sur la vue et en 1845, la papeterie de Roppentzwiller, aussi présente, est revendue en 1845.

¹⁰⁷⁵ Ce bâtiment a fait l'objet d'une reconstruction en 1826.

¹⁰⁷⁶ Sans parler de la Légion d'honneur de Jean Zuber-Karth en 1849. Sa fortune se monte à son décès à 1 153 000 francs (Zuber 1964, p. 19 et 20).

¹⁰⁷⁷ Zuber 1954, p. 34 : il parle à ce propos de déficit en 1843, mais nous ignorons ses sources.

¹⁰⁷⁸ ADHR 1M127/6 et 9M12.

¹⁰⁷⁹ ADHR 9M11.

000 rouleaux de 9 mètres, entre 0,50 et 2 francs, à l'aide de 56 tables d'impression et d'une machine à rouleau ; elle emploie 190 hommes à 2 francs, 84 femmes à 1 franc et 126 enfants à 0,50 franc : s'il est possible que la production ait baissé suite à la quasi fermeture du marché du Zollverein en 1842, le nombre d'ouvriers, lui, n'a pu augmenter dans de telles proportions, ce qui rend peu plausibles les chiffres de l'enquête de 1841. Dans ces années, quatre-vingt-treize motifs sont désormais créés en moyenne chaque année.

En 1839-41, la vente se fait pour un quart en France, un quart en Amérique, la moitié restant en Allemagne, Hollande et Suisse¹⁰⁸⁰. Nous possédons une « récapitulation » des ventes au 31 (sic) avril 1847¹⁰⁸¹. Le total se monte à 382 000 francs, en baisse de 24 000 francs par rapport à l'année précédente, ce qui n'a rien d'étonnant en raison de la crise qui règne alors. Ces ventes se répartissent de la sorte¹⁰⁸² :

- France (sans Paris) 24.5 %
- Paris 5.6
- Paris + France 30.1
- Angleterre 19.6
- Italie 11.3
- Amérique Nord 10.5
- Allemagne 8.6
- Hollande 6
- Suisse 4.1
- Belgique 3.7
- Turquie 2
- Autriche 1.7
- Russie 1.3
- Suède & Norvège 1,2
- Algérie 0,1
- Portugal (15000 en 1846) 0
- Chili (10 000 en 1846) 0

A cette date, le marché national représente un petit tiers des ventes, contre un quart en 1826 et en 1839-41¹⁰⁸³. De Londres à Constantinople, de Stockholm à Lisbonne,

¹⁰⁸⁰ ADHR 9M12.

¹⁰⁸¹ MPP Z 87.

¹⁰⁸² Nous avons transformé les valeurs en francs en pourcentage pour faciliter la comparaison.

¹⁰⁸³ ADHR 9M10 et 9M12.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

pratiquement toute l'Europe achète des papiers peints de Rixheim, à l'exception de l'Empire d'Autriche avec moins de 2 % des ventes, rien comparé à son étendue¹⁰⁸⁴ ; si certains pays demeurent des marchés fidèles (Belgique et Pays-Bas, Suisse), l'Allemagne est en fort déclin, à la suite à l'augmentation des droits dans le cadre du Zollverein¹⁰⁸⁵, mais sans doute aussi à cause de sa production locale en plein essor ; en revanche, l'Angleterre fait figure de nouvelle venue, grâce à l'abaissement des droits de douane des deux tiers en 1846¹⁰⁸⁶ : Jean Zuber-Karth écrit en 1851 que cela fit doubler les exportations de son entreprise¹⁰⁸⁷. L'Italie, en dépit de la légende de ses intérieurs peints¹⁰⁸⁸, absorbe plus du dixième des ventes. L'Amérique du Nord, mais aussi du Sud représente un marché important, même si à certaines périodes, ce marché le fut davantage : des notes¹⁰⁸⁹ sur les revendeurs des produits de la manufacture aux États-Unis de 1836 à 1840 montrent tout à la fois l'ampleur et l'irrégularité de ce marché ; on arrive aux totaux suivants :

- 1836 180 000 francs pour un chiffre d'affaires de 487 000 francs
- 1837 80 000 pour un chiffre d'affaires de 505 000 francs
- 1838 166 350 pour un chiffre d'affaires de 386 000 francs
- 1839 98 313 pour un chiffre d'affaires de 422 000 francs
- 1840 58 740 pour un chiffre d'affaires de 405 000 francs.

L'ensemble de la côte Est achète des papiers peints de Rixheim, du Maine à la Nouvelle-Orléans mais aussi, à l'intérieur des terres, Buffalo, Pittsburgh, Cincinnati ; par ailleurs, quelques rouleaux gagnent Montréal au Canada. Cependant, en 1836, New York représente près de la moitié de la vente, Philadelphie et Boston chacune un huitième, vingt-quatre autres cités se partageant le dernier quart. Mais la vente est très sensible aux crises, comme la crise commerciale de 1837.

En 1849, la manufacture, depuis toujours active dans le domaine chimique se lance dans une nouvelle spéculation que Jean Zuber-Karth réserve à son fils Ivan : la fabrication d'outremer. Pour ce faire, la somme importante de 169 109 francs est investie. Le bleu outremer est une des couleurs les plus appréciées dans le domaine du papier peint au

¹⁰⁸⁴ L'Autriche bénéficie d'un régime prohibitif et d'une bonne industrie du papier peint.

¹⁰⁸⁵ 45 centimes par rouleau en 1842, 90 en 1846 : un tarif prohibitif, même si Rixheim ne produit que peu de papiers peints courants. Conséquence « la proximité de notre établissement permit d'en débaucher des ouvriers et contremaîtres, et quelques nouveaux établissements furent ainsi créés dans le Zollverein », parmi lesquels on peut citer Erismann à Breisach, toujours actif, cf. Zuber 1851, p. 22.

¹⁰⁸⁶ Hoskins 1994, p. 134 ; une nouvelle baisse suit en 1846 ; voir aussi Zuber 1851, p. 19.

¹⁰⁸⁷ Zuber 1851, p. 19.

¹⁰⁸⁸ Les palais du Piémont font ainsi appel à d'importants décors de papier peint à cette époque, voir par exemple Pernice 1998.

¹⁰⁸⁹ MPP Z 87 ; le document (des pages déchirées d'un registre) va jusqu'en 1844 mais de façon incomplète après 1840.

milieu du XIX^e siècle : proche de la nuance du lapis-lazuli, intense, elle résiste particulièrement bien à la lumière ; le Lyonnais Guimet en met au point la formule en 1828 ; à partir de là, différents chimistes élaborent des procédés de fabrication industrielle, en particulier Leverkus à Wermelskirchen¹⁰⁹⁰. Vers 1849, le kg se paie de 6 à 8 francs. Jean Zuber-Karth interrompt en 1847 les études de son fils à l'École centrale pour l'envoyer étudier chez Leverkus, de façon à monter à Rixheim une unité de production ; de retour à Rixheim, il dirige l'entreprise dont tout le matériel de fabrication a été mis au point sur place. Le produit est vendu avec succès dans toute l'Europe occidentale jusqu'au moment où les prix ne sont plus rentables sans investissement important ; l'activité cesse définitivement en 1865¹⁰⁹¹.

En 1850, la manufacture acquiert à Manchester une machine à imprimer en 6 couleurs entraînée à la vapeur ainsi qu'une machine à fonder avec séchoirs continus à air chaud¹⁰⁹² : le *Journal* d'Ivan Zuber¹⁰⁹³ relate que visitant l'Angleterre pour vendre son outremer et regarder ce qu'il en est dans le domaine de l'impression mécanique, il en conçoit tout l'intérêt et passe commande d'une 6 couleurs chez James Houtson & C^o à Manchester¹⁰⁹⁴. Le bilan annuel donne les sommes suivantes, 11 092 francs pour la « fabrication mécanique » et 20 561 pour la machine à vapeur ; l'acquisition est d'importance, non pas tant par son prix (à comparer par exemple aux 170 000 francs investis pour la fabrication de l'outremer) mais parce qu'il s'agit de la première machine à imprimer sur le continent, abstraction faite des machines entraînées à la main, bien moins efficaces ; la manufacture a ici un rôle de pionnier dans la tradition de son fondateur ; mais force est de constater que l'impression mécanique reste longtemps un appoint, comparée à la production à la planche puisqu'il faut attendre 1904 pour que les dessins imprimés mécaniquement l'emportent en nombre sur les dessins imprimés à la planche : la manufacture reste attachée à sa tradition de qualité que la médiocrité de l'impression mécanique n'autorise pas.

Après les réussites aux Expositions françaises de 1844 et 1849, où la médaille d'or est reconduite, après la Légion d'honneur décernée à Jean Zuber-Karth en 1849 sur sa demande expresse dans « l'intérêt commercial de la maison¹⁰⁹⁵ », en 1851, la manufacture est présente à l'Exposition de Londres où le jury reconnaît sa production « remarquable par la richesse et le brillant du coloris et par la perfection de l'exécution¹⁰⁹⁶ », *l'Eldorado* (ill^o 39) faisant l'unanimité : mais elle se heurte à la manufacture Délicourt & C^{ie} qui

¹⁰⁹⁰ En Rhénanie-Westphalie.

¹⁰⁹¹ MPP Z 195 et 196.

¹⁰⁹² Zuber 1972, p. 16 : Jean Zuber-Karth s'y serait intéressé dès 1837 lors d'un voyage en Angleterre mais à cette date, la technique est encore dans les limbes.

¹⁰⁹³ Scheurer 1923. Il ne s'agit malheureusement que d'extraits de ce journal qui nous est inconnu.

¹⁰⁹⁴ Sugden & Edmondson 1925, p. 140 : ils corrigent les noms des raisons sociales utilisés par I. Zuber dans son *Journal*.

¹⁰⁹⁵ Zuber 1972, p. 20.

présente *les Grandes chasses* (ill° 19.3 et 21. 5)¹⁰⁹⁷, un panoramique stylistiquement plus novateur ; au moment du vote pour la médaille d'or, les deux manufactures se retrouvent à égalité, la voix du Président faisant la différence en faveur de la manufacture parisienne ; la manufacture alsacienne considère la Prize Medal comme un lot de consolation et la blessure d'amour propre ne se referme qu'en 1867 lorsque, enfin, la manufacture retrouve sa médaille d'or. Jusqu'à cette date, les expositions successives seront préparées avec soin, donnant lieu à des créations exceptionnelles, dans un climat de rude concurrence avec les manufactures Délicourt et, à partir de 1855, Desfossé.

En résumé, l'histoire de l'entreprise en cette première moitié du siècle se caractérise par son exceptionnel dynamisme : ses dirigeants font preuve d'une ouverture d'esprit remarquable, ce que montrent par ailleurs leurs engagements dans la vie sociale. Concrètement, à la manufacture, cette curiosité intellectuelle, doublée d'un pragmatisme et d'une ténacité peu communs, aboutit à une pleine réussite : mise au point de nouvelles techniques, ouverture à de nouveaux produits, même s'ils ne les ont pas créés, conquête de marchés de plus en plus lointains... Mais avec la lassitude de Frédéric, devenu rentier à la quarantaine, et le décès subit de son frère, l'entreprise s'ouvre à des temps nouveaux. Du moins une politique de création a-t-elle été mise en place, qui assure une colonne vertébrale à l'entreprise, quels que soient ses dirigeants.

2.2. Le processus de création : la mise au point de la collection

La création du motif de papier peint n'a jusqu'à présent été que fort peu étudiée : en fait, le chercheur se heurte à un problème simple, la rareté de la documentation. Certes, les motifs sont conservés en grand nombre, mais rarement signés. Rarissimes sont les ateliers de dessin à nous avoir laissé des archives : pour un atelier comme le Silver studio de Londres, conservant quelques dessins, ce qui est courant, mais surtout les archives comptables de l'entreprise, combien d'ateliers sombrés corps et biens, sans nous léguer autre chose qu'un nom¹⁰⁹⁸. De plus, la recherche ne s'est guère intéressée aux dessinateurs, ne serait-ce qu'à cause de leur statut bâtard, « mi-technicien, mi-artiste¹⁰⁹⁹ ». Les archives de la manufacture Jean Zuber & C^{ie} nous permettent de soulever un peu le voile, mais beaucoup moins qu'on ne le souhaiterait : curieusement, ce secteur essentiel

¹⁰⁹⁶ Rapport du jury.

¹⁰⁹⁷ Nouvel-Kammerer 1990, n° 31.

¹⁰⁹⁸ Les archives du Silver studio sont actuellement conservées au MODA, Middlesex University, Londres.

¹⁰⁹⁹ Pour reprendre l'expression d'Alphonse Daudet décrivant une manufacture de papier peint parisienne sous le Second Empire (Daudet 1874) : malheureusement, la manufacture, à peine brossée, n'est que le cadre d'une intrigue sentimentale qui forme l'essentiel du roman.

à la vie de l'entreprise, ne semble avoir tenu qu'une place accessoire aux yeux des responsables de la manufacture, qui n'y font pratiquement jamais allusion.

La manufacture de Rixheim produit chaque année de nouveaux dessins, tout en continuant à exploiter un certain nombre de ses anciens motifs. Une seule exception, la Première Guerre mondiale, qui voit la création cesser alors que ni l'invasion de 1814, puis de 1815, ni les difficultés nées de la guerre de 1870-71 n'ont arrêté longuement son activité. Pour suivre l'évolution de la production, nous disposons d'un outil simple : chaque nouveau motif porte un numéro et renvoie à un livre de gravure, conservé depuis 1825¹¹⁰⁰. Nous nous concentrerons ici sur la période 1802-1853, particulièrement bien documentée.

Apparemment, les choses sont simples pour l'historien : les numéros pairs se réfèrent chronologiquement aux « dessins », les impairs aux bordures et frises. La réalité se révèle plus complexe. Il arrive tout d'abord que, pour des raisons qui nous échappent, des numéros ne soient pas utilisés, quoique cela reste l'exception. Par ailleurs, la comptabilité des numéros impairs se révèle complexe ; s'il s'agit, comme souvent dans les années 1840-80, d'une bordure qui s'apparente à une formule de décor simple, destinée à encadrer un motif, les numéros sont démultipliés, un pour le motif, un autre pour le « coin », un autre encore pour « l'agrafe ». De leur côté, décors et panoramiques sont d'habitude numérotés en continu, sans tenir compte des pairs et impairs, à raison d'un numéro par lé. Certains numéros sont aussi « réservés » d'une année sur l'autre parce que la gravure a pris du retard ou pour toute autre raison. Enfin, ceux qui tiennent ces cahiers ne font pas toujours preuve d'une absolue rigueur. Mais tels quels, ils nous livrent une assez bonne approche de la production, que l'on souhaite l'étudier dans un cadre chronologique ou que l'on préfère analyser la production d'une seule année.

D'une année à l'autre, le nombre de dessins mis sur le marché varie¹¹⁰¹ : dans la première décennie à compter de 1804, on atteint une moyenne annuelle de 69 nouveaux dessins, un chiffre qui se maintient jusqu'en 1824. On arrive progressivement à la centaine en 1854. Bien entendu, il faut ajouter à ces dessins les dessins anciens que l'on continue à imprimer, en particulier les articles dits « de fond », panoramiques et décors, mais aussi des motifs qui sont hors du temps et connaissent le succès sur la longue durée, en particulier des motifs architecturaux simples ou certaines fleurs. La manufacture continue par exemple à éditer dans les années 1820-30 des créations de Malaine de la période révolutionnaire, des corbeilles de fleurs¹¹⁰² mais aussi des bordures de fruits¹¹⁰³.

¹¹⁰⁰ MPP Z 178-182. Les prix de chaque dessin sont indiqués à partir de 1856, avec récolement annuel. En règle générale, le nom du dessinateur figure de façon plus ou moins lisible (voir Fabry 1984, p. 100-105) ainsi que l'échantillonnage. Le Musée des arts décoratifs, département papiers peints, possède les livres de gravure de Desfossé et Leroy, mais ils sont loin d'être aussi complets.

¹¹⁰¹ Nous avons travaillé par décennie, voir le tableau en annexe.

¹¹⁰² La Corbeille à fleurs n° 221 de 1793-4 est présentée à l'Exposition des produits de l'industrie de 1819, ADHR 9M27 ; on la retrouve vendue dans les années 1830 au château de Coinsins (Vaud), doc° MPP.

¹¹⁰³ Comme par exemple Nouvel (Odile) 1981, n° 290, 291.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

Pour dessiner ces motifs, la manufacture de Rixheim fait appel, entre 1804 et 1850, à une quarantaine de dessinateurs¹¹⁰⁴. Aucun n'a atteint la notoriété en dehors du domaine étroit du motif¹¹⁰⁵, très peu ont laissé derrière eux des traces autres que celles de leurs créations. Il s'agit de « dessinateurs de fabrique » travaillant dans le cadre d'un « atelier de dessin industriel » beaucoup plus que d'artistes¹¹⁰⁶, même si ce terme apparaît de loin en loin quand il s'agit de valoriser la production. Très étrangement, la manufacture ne fait jamais allusion à son atelier de dessin lorsqu'elle se présente : pas un mot quand, par exemple, l'entreprise se décrit lors des enquêtes industrielles ou des expositions¹¹⁰⁷. Or cet atelier existe depuis les débuts de l'entreprise et, si des dessins sont achetés auprès d'autres ateliers, en particulier parisiens et mulhousiens, nombre de motifs sont créés sur place et, de toute façon, quelle que soit l'origine des dessins, l'échantillonnage des couleurs est toujours réalisé localement.

Dès 1804, Jean Zuber utilise les services de Pierre-Antoine Mongin (ill° 24)¹¹⁰⁸ pour diriger sans doute de façon informelle l'atelier, comme l'avait fait en son temps Malaine. Par la suite, dans les années 1820-40, son fils, Frédéric¹¹⁰⁹ cumule l'activité de directeur artistique, de dessinateur¹¹¹⁰ et de voyageur, sous la ferme gouverne de son père :

L'établissement et le choix des dessins incombait au jeune Fritz (Frédéric). Il composait lui-même les articles courants et faisait de fréquents séjours à Paris, d'où il rapportait des dessins¹¹¹¹.

C'est lui qui définit la composition annuelle de la collection (annexe 7) : nous avons conservé la copie de carnets montrant comment, dans les années 1826-30, il réalise ce travail¹¹¹². Dans un premier temps, un cadre définit le type de documents souhaitables

¹¹⁰⁴ Sur près de 180 entre 1802 et 1914.

¹¹⁰⁵ On pourrait citer le nom de Benner, avec deux dessins en 1866, sans doute Emmanuel, devenu un peintre académique apprécié et Gustave Jeanneret (1847- 1927) qui, comme on le verra, quitte rapidement le monde du motif pour les ateliers parisiens avant de connaître le succès comme peintre académique en Suisse.

¹¹⁰⁶ L'exception la plus notable est celle de Chabal-Dussurgey dont le *décor Gobelins* fait plus loin l'objet d'une étude avec les autres décors. Les termes utilisés se rencontrent systématiquement dans les courriers divers de l'entreprise.

¹¹⁰⁷ Encore en 1867, au moment de l'Exposition, lorsque Ivan Zuber répond aux enquêtes de D^e Kaepelin ou de W.F. Exner, destinées aux rapports que ces deux hommes écrivent, il n'est pas fait mention de cet atelier alors qu'apparaissent tous les autres : gravure, couleurs, mécanique... (MPP Z15).

¹¹⁰⁸ Créateur de panoramiques, Mongin (Paris 1761-Versailles 1827) donnera lieu à une présentation plus approfondie dans le cadre de l'analyse de l'élaboration des panoramiques.

¹¹⁰⁹ 1803-1891. Voir Zuber (P-R) 1954.

¹¹¹⁰ De 1820 à 1844.

¹¹¹¹ ***Lettre d'Eugène Ehrmann du 22 juin 1894 à Ivan Zuber, archives familiales, aimablement communiquée par Bertrand Zuber (copie au MPP).***

pour la prochaine collection, comme par exemple ici en 1827-28¹¹¹³ :

¹¹¹² *Brouillon de composition 1826-1827, Brouillon et notes 1827, Notes pour l'assortiment, extrait du cahier d'échantillonnage et d'assortiment 1829-1830* : ces documents conservés sous forme de photocopies, les originaux ayant disparu, MPP Z 186. S'y ajoutent des notes pour les années 1845-51, mais éparses, MPP Z 186.

¹¹¹³ Tous les prix sont codés comme il est de règle dans les livres d'échantillonnage ; nous les avons traduits : HERCULANOM/1234567890.

	Prix
6 dessins riches savoir 1 décor 1 plafond 2salons p. doré 2 effet nouveau	3 à 4 (francs)
6 dessins IrisRéalisé en irisé selon la technique mise au point par M. Spörlin ; I.I. signifie impression irisée sur un fond irisé. fins et I.I. à genre artist. et satinsPapier satiné. fins à coul. fines & I.I.	3 à 4,5
6 dessins satins 4 dessins légers simples, petit effet dégagés	
2 (dessins) genre 2372 et 62 & I.I. faciles	2,5 à 3
6 dessins fond mifins et satins ordres dont 2 anciens refaits et arrangés en mi-fin	2 à 1,5
6 dessins ordinaires	
3 p. petit satin et courant ordres	1,5 à 1
3 pour commun	1 à 0,5
3 anciens rafraichis en mifin	2
(total) 33 dessins (sic)	
12 brindillesMotif de bordure ton sur ton (Littré retient cette acception dans le vocabulaire du tapissier). savoir 2 nouveau genre (3/6 etc) 4 à fleurs ordinres, 2 ht & bas & riches & 4 velouté courtes	
4 bordures 2 bandesLes bordures sont imprimés en bande sur le rouleau :	

dans le cas d'une bordure « 2 bandes », on en imprime deux dans la largeur du rouleau. (? ? ?) 2 à fleurs 2 à ornemt (genre 2309 demi brindilles – ramages)	
4 bordures à 4 bandes	
2 bordures à ! ou 12 bandes p. remplacer les vieux talonsTalon : bordure très étroite. & berdeletsGenre de talon : l'orthographe en est très variable et le terme n'apparaît pas dans les dictionnaires.	
2 lambris un 26 (pouces) un s/ (carré) ou 20 (pouces)	
2 draperies une à 4 (?) une à 2 (?) (à 8 ou à 16 tons)	
1 frise ou corniche	
(total) 28 encadrements	

La page suivante distingue pour les dessins les catégories : « riches, effets, satins fins, mi-fin, ordinaire, communs » et pour les bordures : « brindilles, bord.(ure) (*illisible*), bordure 4 bandes, talons, lambris, frises, draperie ».

Un programme aussi rigoureux est le fruit d'un travail intense de contact avec les clients : Frédéric Zuber voyage et il connaît les souhaits des revendeurs. Nous voyons par ailleurs que dans les notes conservées pour les années 1840, les remarques des voyageurs remontent à l'atelier : dessins qui ne plaisent pas, couleurs préférées, demandes express de la clientèle. Il arrive d'ailleurs que certains articles soient imprimés à l'intention de marchés spécifiques, en particulier l'Amérique, dont les goûts semblent nettement différer des goûts européens, Fiedler, qui importe les papiers de Rixheim Outre-Atlantique, réalise de véritables études de marché, ville par ville¹¹¹⁴. Voici par exemple ce qu'il réclame en 1832 :

à Philadelphie on place principalement des bordures à Baltimore rideaux, draperies, articles d'architecture, décor à New Orleans & les états du Sud goût français plus de dessins col^{es} & brill^{ts} à Boston fonds clairs rentrures bright,

¹¹¹⁴ Voir Jacqué-Fabry 1985.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

vifs, col. peu de teinte s/ teinte. p. les camées¹¹¹⁵ tous en largeur jolis sujets à 2,5¹¹¹⁶ en en col. Comme rendez (vous) chasse, à affet brillant, jolis femmes point de soldats ou sujets sévères des sujets riants, domestiques jamais sombres ni froids ; ne pas dépasser 3,5¹¹¹⁷ p. fins ni 1,5 p. les petits ord^{res} des sujets gris comme chien & lapin.

Ce premier travail réalisé, il s'agit, comme nous l'avons vu, de construire la collection, avec un premier critère économique : le prix de revient mentionné. A cette époque, même si la manufacture privilégie « l'article fin », elle couvre cependant l'ensemble de la fabrication, du plus riche au plus modeste, étant entendu que, imprimé encore exclusivement à la planche, le modeste reste coûteux, ce qui ne sera plus le cas après 1850 avec l'irruption de la fabrication mécanique.

La collection construite, il importe de la faire dessiner. Frédéric Zuber fait ainsi le point sur les collections 1823/24 et 1824/25 sous cet angle :

Auteurs	1823/24	1824/25
Spoerlin	32	8
Fréd. Z.	8	25
Küpfer	2	5
Paris	13	10
Anciens	2	4
Total gravé	35	32

Michel Spörlin, beau-frère de Jean Zuber, installé à Vienne, fournit des dessins à la manufacture : lui-même dessine¹¹¹⁸, mais nous ignorons si tous les dessins sont de sa main ou, simplement, de sa manufacture ; ce qui est sûr, c'est que Rixheim reprend tels quels les dessins de Vienne¹¹¹⁹. Henry Küpfer, formé par Mongin, travaille à Rixheim de 1820 à 1829. Les dessins parisiens sont achetés à différents ateliers de la capitale comme Julien, Lagrenée, les Méry père et fils, Lapeyre, Morage, Henry Terne pour reprendre les noms de ceux qui apparaissent dans les cahiers d'échantillonnage de l'époque. Et Frédéric Zuber, quoique débutant dans les années 1820, dessine, en plus de ses nombreuses autres tâches dans la manufacture. Quant aux anciens, ce sont des dessins de collections précédentes, édités ou non. A cette date, *grosso modo* un tiers

¹¹¹⁵ Utilisés ici comme devants de cheminée.

¹¹¹⁶ Francs.

¹¹¹⁷ Francs.

¹¹¹⁸ Il signe la lithographie du *Jardin persan* « Spörlin del et sculp. ».

¹¹¹⁹ Ainsi que nous avons pu le constater avec Christian Witt-Döring en comparant les deux. Les documents de Vienne sont antérieurs à ceux de Rixheim.

provient de l'atelier, un tiers de Spörlin et un tiers de Paris. La part de Spörlin se réduit fortement après 1825 mais, quelle que soit l'époque, la manufacture fait appel aux ateliers parisiens, dans des proportions variables.

Le dessin réalisé, il faut préciser sa coloration : l'échantillonnage des couleurs semble sans limite, le nombre de variantes énorme, couramment plus d'une dizaine, en particulier au cours des années 1820 grâce aux possibilités immenses offertes par l'irisé. Mais à toutes les époques, la manufacture, privilégiant la qualité, n'a jamais lésiné sur l'offre dans ce domaine. Il arrive que l'on recolore un ancien motif ou que l'on imprime une variante de couleurs pour un client particulier.

Au fur et à mesure de l'élaboration de la collection, Frédéric Zuber tient un carnet de croquis avec force notes, en fonction des renseignements accumulés, des contacts entretenus :

des marbres nouveaux : voir ceux de Pignet¹¹²⁰

des collections des confrères soigneusement analysées :

parmi l'assortiment de Dptn (Dauphin) de tournée il y a de jolis prismes obliques dans n/genre, surtout un dessin simple & largement établi à montants ondoyants à feuilles & fleurs (croquis)

des impératifs commerciaux :

il serait nécessaire de réduire le prix du satin à 3 f, Sattler, Young et d'autres fabricants du pays¹¹²¹ ***ne comptent guère que 2,8 f et cette réduction est le seul moyen de faire prendre des mi-fins en place des communs. Un genre de bordure passepartout à fleurs ou fleurs et ornemens imitation de velouté (...) se vendrait beaucoup en Thuringe, Saxe & le Harz où on craint les brindilles***

et des données techniques, en particulier à cette époque celles concernant l'irisé :

p.(our) la démarcation il faudra ou suivre la ligne droite à peu près du carré en prenant pour terminaison les petits fleurons ou feuilles ou bien chercher d'autres lignes comme (croquis) ou approcher du contour voisin irrégulièrement.

A la fin, toutes les données sont rassemblées dans des *cahiers d'échantillonnage* (1825-33) qui prennent ensuite le nom le nom de *livres de gravure* (1833-1952)¹¹²² où pour chaque motif figure son numéro d'ordre, un titre, le nom du dessinateur, le nombre de planches, le coût et la durée de la gravure, les différentes colorations ; à la fin du XIX^e siècle s'y ajoute le coût du dessin. Les motifs sont regroupés par collection annuelle. En fin de collection sont précisés les numéros que l'on n'a pas utilisés pour l'une ou l'autre raison (retard, projet abandonné), ce qui est reporté à plus tard (« réservé »).

La manufacture, à la différence de ce que l'on observe au XVIII^e siècle, a rationalisé ses méthodes : on y construit de véritables collections, en fonction de critères clairs, fondés sur ce que l'on ne nomme pas encore « étude de marché ». Les dessins choisis sont ensuite mis en fabrication, au moyen de techniques qui, elles aussi, ont évolué.

¹¹²⁰ *Une entreprise de papiers peints de St Genis-Laval, aux portes de Lyon (1818-1870), cf. Hardoin-Fugier 1990.*

¹¹²¹ *L'Angleterre.*

¹¹²² MPP Z 178-183.

2.3. La progressive industrialisation des techniques de fabrication dans la première moitié du XIX^e siècle

Les manufacturiers du XVIII^e siècle ont mis au point les procédés de fabrication du papier peint. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, l'attention des manufacturiers s'est essentiellement concentrée sur la volonté de les mécaniser, de façon à abaisser les coûts et donc démocratiser le produit fini.

Notre principale source, en dehors des papiers peints eux-mêmes, reste l'ouvrage de Le Normand¹¹²³ pour les techniques traditionnelles qui arrivent à un point de perfection au moment où il rédige le traité que nous avons déjà précédemment utilisé. En revanche, dans la mesure où ce traité, réédité, n'est guère modifié par la suite, il nous faut faire appel à l'abondante production de la seconde moitié du XIX^e siècle pour saisir le renouveau qu'apporte la mécanisation et décrire les procédés alors élaborés. De ce point de vue, les divers articles des ouvrages de vulgarisation de la seconde moitié du siècle : Kaepelin¹¹²⁴, Turgan¹¹²⁵, Lami¹¹²⁶ sont indispensables, tout comme les riches synthèses allemandes fondées sur des sources internationales : les travaux de Schmidt¹¹²⁷ et surtout d'Exner¹¹²⁸ se révèlent irremplaçables et ils sont en particulier très riches dans le domaine de la chimie des colorants. En revanche, étrangement, rien du côté anglais, à l'exception d'un article repris pour l'essentiel de Le Normand dans le dictionnaire d'Ure¹¹²⁹, rien non plus en Amérique.

Nous avons aussi la chance de disposer d'une abondante iconographie précise : trois assiettes de Sèvres du service des arts industriels reproduisant les ateliers de Dufour & Leroy en 1828¹¹³⁰, les illustrations des descriptions d'entreprises de Turgan¹¹³¹ et celles de l'ouvrage de Figuier¹¹³², même si elles dépassent notre cadre chronologique. Dans

¹¹²³ Son travail connaît plusieurs éditions, sans changements notables, de 1822 à 1836.

¹¹²⁴ Kaepelin 1867

¹¹²⁵ Turgan 1864-1880.

¹¹²⁶ Lami 1884-1887.

¹¹²⁷ Schmidt 1856.

¹¹²⁸ Exner 1869.

¹¹²⁹ Ure 1839.

¹¹³⁰ Bruignac 1995, p. 11, 71 et 75.

¹¹³¹ Turgan 1864-1880.

l'ensemble, cette iconographie se présente comme le fruit du positivisme et se révèle beaucoup plus fiable que ses équivalents du XVIII^e siècle. Enfin les archives de la manufacture de Rixheim, l'abondance des papiers peints, dont beaucoup sont datés, conservés dans les différentes collections, donnent des repères précis pour montrer l'évolution des procédés.

Ces archives sont d'autant plus fondamentales que la manufacture a joué un rôle pionnier dans le renouveau technique de l'époque : à l'exception de l'impression mécanique au rouleau en relief (*surface-printing*) toutes les inventions majeures sont le fait de l'entreprise rixheimoise.

2.3.1. La révolution du papier en continu

Depuis le XVIII^e siècle, les manufacturiers font usage de rouleaux de papier peint faits de feuilles raboutées : Le Normand en décrit encore la technique en 1832. Mais en 1826, la manufacture de Rixheim adapte au papier peint la technique d'impression au rouleau de cuivre gravé en taille-douce¹¹³³ : elle se heurte alors au problème de la tension que provoque la machine sur les rouleaux de papier rabouté, ce qui accélère sans doute la mise au point du rouleau de papier continu¹¹³⁴. La manufacture accélère ses essais et dépose finalement le 30 septembre 1830 un brevet (ill° 11. 2). Le papier peint n° 2744 dans la collection de 1832 est le premier papier peint imprimé en continu.

L'on peut se demander pourquoi une si longue attente alors que le papier en continu est déjà bien connu et utilisé : Robert en a mis au point le principe dès l'an VII, les premières fabrications se font en Angleterre dès 1804, dès 1815 en France. Mais les besoins en papier de l'imprimerie (bien sûr majoritaires) ne sont pas du même ordre que ceux des fabricants de papier peint qui ont besoin de rouleaux longs, si possible de 9 mètres.

Jean Zuber est à l'affût dès 1819 d'une machine pour sa papeterie de Roppentzwiller mais il n'y a sur le marché que des machines nécessitant la découpe en feuilles à la sortie ; par ailleurs, il faut attendre 1827 pour que soit résolu le problème du collage du papier. Finalement, le mécanicien Amédée Rieder, ami d'enfance de Jean Zuber fils, améliore une machine Leistenschneider, en particulier en matière de séchage, la brevète¹¹³⁵ et la fait construire par les ateliers d'André Koechlin à Mulhouse. Dans une notice sur Zuber à propos de l'Exposition de 1834¹¹³⁶, le rapporteur constate que cette

¹¹³² Figuiet 1878.

¹¹³³ Voir *infra*.

¹¹³⁴ Pour cette question, André, 1996, a réalisé une irremplaçable synthèse.

¹¹³⁵ Le brevet est complété à deux reprises, le 29 août 1831 et le 19 février 1834. Leistenschneider a mis au point une machine à forme ronde, mieux adaptée au papier peint que les machines à forme plate.

¹¹³⁶ *BSIM*, 1834, p. 456.

invention

a permis d'arriver à une délicatesse d'impression, à une régularité, à une précision que l'on n'avait jamais pu atteindre.

Dans les années qui suivent, Zuber fournit ses confrères, mais très vite, avant 1840, le papier continu devient la règle, de nombreux papetiers en mettent sur le marché. A l'Exposition des produits de l'industrie en 1839, l'ensemble de la profession a adopté ce nouveau type de rouleau de papier¹¹³⁷.

On peut s'étonner que les Anglais qui maîtrisaient parfaitement la technique du papier en continu ne l'aient pas appliquée au papier peint avant 1830. C'est simplement pour des raisons fiscales, parce que le papier peint était imposé à la feuille ; résultat, les tentatives des fabricants se sont heurtées au refus de l'administration fiscale. La manufacture Williams, Coopers & C^o a fait par exemple à trois reprises des demandes restées sans succès en 1828¹¹³⁸.

La mise au point du rouleau de papier en continu marque une étape fondamentale puisqu'elle conditionne tout le processus de mécanisation : la vitesse d'une machine, entraînée à la vapeur, est incompatible avec le rouleau de papier raboté.

2.3.2. L'explosion des couleurs

Dans son principe, la couleur ill^o 11. 4) utilisée par les manufacturiers demeure la même qu'auparavant, avec son mélange de trois composants : le liant, l'épaississant et le pigment. La colle de peau reste le liant préféré des manufacturiers français car, en dépit des désagréments qu'il y a à la manier et de son prix relativement élevé, elle donne une couleur plus fine, plus subtile.

Si l'épaississant traditionnel reste la craie, il est de plus en plus concurrencé par l'amidon de blé ou de pomme de terre en particulier pour l'impression mécanique, à cause de sa souplesse : déjà, dans son brevet de 1826, pour la toute première impression mécanique, Jean Zuber prévoit une couleur simplement épaissie à l'amidon, sans doute pour ne pas encrasser les creux du rouleau de cuivre. Inconnu au siècle précédent, il devient la règle dans la seconde moitié du XIX^e siècle au regard des différents ouvrages techniques¹¹³⁹.

Mais c'est bien sûr dans le domaine des colorants que la transformation est la plus importante grâce aux progrès de la chimie minérale.

Prenons le cas du bleu outremer (Ultramarin), la plus marquante et la plus appréciée des couleurs de cette période. Exner écrit à son propos que c'est « la plus belle, la plus flamboyante et la plus durable de toutes les couleurs »¹¹⁴⁰ : il ne fait que reprendre l'opinion commune d'alors, surtout si l'on songe que nombre d'intérieurs manquent de

¹¹³⁷ André 1992.

¹¹³⁸ Sugden & Edmonson 1925, p. 125.

¹¹³⁹ Exner, par exemple, ne mentionne pas la craie, sauf comme colorant.

lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Lorsque l'on retrouve un papier peint des années 1840-1850 sous des couches superposées, il s'agit pratiquement toujours d'un papier faisant appel en quantité plus ou moins importante à ce bleu, que ce soit un papier peint luxueux ou un papier peint modeste¹¹⁴¹. Le vrai outremer provient du lapis-lazuli, ce qui le rend évidemment hors de prix¹¹⁴². Or, en 1828, pratiquement en même temps, Gmelin à Tübingen et Guimet à Toulouse¹¹⁴³, réussissent à le produire artificiellement. A partir de là, les prix baissent singulièrement alors même que les procédés de fabrication s'améliorent rapidement : la manufacture de Rixheim lance par exemple sa fabrication sur place en 1849, en faisant appel au procédé Leverkus. Mais, alors que l'outremer se payait 15 francs le kg, en 1855, il était tombé à 3 francs le kg, et comme le prix baisse encore dans les années qui suivent, la manufacture finit par abandonner cette fabrication aux grandes entreprises chimiques, plus concurrentielles, l'usage de cette couleur se maintenant jusque fort avant dans le XX^e siècle¹¹⁴⁴.

En revanche, les extraordinaires verts acides des années 20, tant dans les panoramiques que dans les irisés, n'ont eu qu'une courte carrière. Le XVIII^e siècle produisait ses verts à base de cuivre pour les plus beaux, de cendres vertes et d'un mélange de bleu et de jaune pour les plus communs et les moins coûteux. Or, le vert de Scheele (arsénite de cuivre) et surtout, commercialisé à partir de 1814 par Sattler & Russ, le vert de Schweinfurth (acéto-arsénite de cuivre), plus clair, donne des couleurs d'une intensité inconnue jusqu'alors (ill° 28a. 3 ou 29. 2)¹¹⁴⁵. Liebig sous le nom de vert de Vienne, améliore le produit et le rend moins coûteux. Mais aussi beaux soient-ils, ces verts se révèlent doublement dangereux : pour ceux qui les fabriquent, puisqu'ils peuvent les inhaler ; pour ceux qui vivent avec des papiers peints imprimés avec ces couleurs et qui courent le même risque, pour peu qu'ils soient posés dans une ambiance humide. Il existe ainsi une abondante littérature au sujet de l'empoisonnement, semble-t-il fort peu probable, de Napoléon par les papiers peints de son intérieur à S^{te} Hélène¹¹⁴⁶. La prise de conscience commence dès les années 1830¹¹⁴⁷. Mais un courrier d'Ivan Zuber au Dr F.

¹¹⁴⁰ Exner 1869, p. 96.

¹¹⁴¹ Pour les plus luxueux, on peut songer au Décor « Chasse & pêche » créé par Lapeyre en 1839 et réédité par Jules Desfossé en 1859, voir Paris 1991, n° 184, p. 345, encore qu'aucune reproduction ne soit à même de rendre l'intensité colorée de son bleu. Pour les plus modestes, les premières impressions mécaniques font un large appel à ce bleu.

¹¹⁴² Son utilisation figurait à ce titre dans les contrats de commande avec les peintres.

¹¹⁴³ Avant qu'il n'en lance la production à Lyon en 1834.

¹¹⁴⁴ L'Art Déco, friand de couleurs intenses, en a fait un large usage.

¹¹⁴⁵ Tous deux sont à base d'acide arsénieux.

¹¹⁴⁶ *New Scientist* (14 Oct. 1982). Des fragments de ces papiers sont passés en vente à Londres chez Phillips, le 9 novembre 2001, n° 470. Voir sur le peu de fondement de cette thèse, les articles du journal *Le Monde* du 30 octobre 2002, p. 24.

¹¹⁴⁷ Entwisle 1960, p. 81, 1832.

Goppelsröder de Bâle, le 20 août 1870¹¹⁴⁸ montre qu'une manufacture de l'importance de celle de Rixheim ne l'a pas encore totalement abandonné : Ivan Zuber condamne l'usage du vert uni, mais estime que son usage en petite quantité « par exemple pour donner le dernier brillant du vert dans des papiers à fleurs » est « entièrement inoffensif ». Quoiqu'il en soit, ce vert d'arsenic finit par être interdit...

Il faut enfin noter le renouveau des blancs qui vont gagner une intensité inconnue au siècle précédent : si la craie continue à être utilisée, en particulier pour le fonçage, on tend à lui préférer, quand le blanc vient en contraste avec une couleur foncée, les blancs de plomb qui se répandent dans les années 1820-30¹¹⁴⁹. Le blanc de zinc va s'imposer par la suite à cause de son bas prix¹¹⁵⁰.

Les couleurs deviennent au XIX^e siècle plus variées et plus nuancées qu'auparavant, moins coûteuses, beaucoup plus intenses parce que plus couvrantes. Elles modifient non seulement l'économie du papier peint, facilitant l'élargissement de son marché, mais aussi son esthétique par leur puissance inconnue jusqu'alors : qui regarde des papiers peints des années 1830-40 découvre une violence de couleurs non seulement inconnue jusqu'alors mais que l'on ne retrouvera plus avant l'Art Déco. Il faut cependant attendre l'arrivée des couleurs d'aniline, après 1856, pour voir se modifier en profondeur ce domaine.

2.3.3. Nouvelles recherches sur le fond

Si le fonçage manuel reste la règle au début du XIX^e siècle (ill^o 11. 7), on tente rapidement de le mécaniser. Des machines apparaissent aux États-Unis vers 1800¹¹⁵¹ avec de simples brosses tournantes. Dans son ouvrage *Industrial arts of the 19th century at the Great Exhibition 1851*, Wyatt fait allusion à une machine de ce type chez Dauplain à Paris en 1829¹¹⁵² mais il faut attendre 1839 pour voir breveter une « machine à faire les fonds unis de papier peint, de tenture et autres »¹¹⁵³. Les machines de ce genre (ill. 11. 9) deviennent d'un usage courant, Exner en situe l'origine de façon imprécise en Angleterre dans les années 1850¹¹⁵⁴ mais Jean Zuber & C^{ie} en utilise une, sans doute manuelle, dès 1843¹¹⁵⁵ ; en 1850, une seconde, entraînée à la vapeur, complétée par un séchoir continu

¹¹⁴⁸ MPP Z 105. Goppelsröder devient membre de la SIM en 1872 (Ott 2000).

¹¹⁴⁹ Ils figurent dans *Le Normand* 1832, p. 21.

¹¹⁵⁰ Seemann 1882, p. 176.

¹¹⁵¹ Lynn 1980, p. 304.

¹¹⁵² Wyatt 1851, texte face à la planche 100 ; il fait allusion à une grève qui aurait fait reculer le manufacturier comme ses confrères.

¹¹⁵³ *Description des brevets*, tome XLII, p. 198-200, planche XV, 1841.

¹¹⁵⁴ Exner 1869, p. 257.

à air chaud, est aussi installée à Rixheim¹¹⁵⁶. Les auteurs s'accordent pour constater que le fonçage est désormais plus régulier, plus rapide et moins coûteux à la machine qu'à la main. En 1869, d'après Exner, une machine à foncer fait le travail de neuf ouvriers, en continu, ce qui ne peut se faire à la main, tout en économisant de l'espace¹¹⁵⁷.

Le lissage reste pratiqué au XIX^e siècle (ill° 11. 10), il semble mécanisé dans les années 1840 : en 1847 à Rixheim¹¹⁵⁸.

2.3.4. A la recherche de nouveaux effets : l'irisé

La technique traditionnelle du papier peint n'autorise que les effets de surface colorée en aplats, ce qui offre bien des possibilités, à condition d'en maîtriser la technique. Par ailleurs, en matière de fond, le brossage normal n'autorise qu'une seule couleur.

Pourtant, les textiles les plus appréciés en décoration – et les plus coûteux, donc les plus susceptibles d'être imités – sont les soieries¹¹⁵⁹. Il est certes possible de copier ces motifs en papier peint, mais l'imitation faisant appel à la technique traditionnelle de la détrempe à la planche reste frustrante car, si elle permet de reproduire le motif, elle ne permet pas d'atteindre ce qui fait le charme de la soie, le jeu de sa fibre avec la lumière, les vibrations qui habitent la surface du tissage et entraînent ses séduisantes brillances.

La solution est trouvée par le manufacturier Michel Spörlin, beau-frère de Jean Zuber à Vienne : à partir de 1816, il met au point le procédé de l'irisé¹¹⁶⁰ (ou Iris), d'abord horizontal pour les ciels puis l'améliore progressivement dans l'autre sens, sans doute en 1819 à Rixheim, dans l'entreprise de son beau-frère, Jean Zuber où on l'observe à partir de 1822¹¹⁶¹ les premiers papiers peints foncés et imprimés en irisé¹¹⁶².

¹¹⁵⁵ Inventaire 1843, MPP Z 17.

¹¹⁵⁶ Inventaire 1850, MPP Z 17.

¹¹⁵⁷ Exner 1869, p. 258-259.

¹¹⁵⁸ Inventaire 1847, MPP Z 17.

¹¹⁵⁹ Pour la soierie lyonnaise de l'époque napoléonienne, nous possédons le catalogue de Coural 1980.

¹¹⁶⁰ Voir Mieg 1857, Nouvel 1981 (descriptif illustré de Michel Spörlin, p. 25-28) Nouvel-Kammerer 1984, Jacqué 1992, p. 20 et la mise au point de Witt-Döring 1995 à partir des sources viennoises.

¹¹⁶¹ Papier peint n° 1983, Nouvel-Kammerer 1984, p. 108.

¹¹⁶² La chronologie de l'invention et le rôle précis de Michael Spörlin ne sont pas tout à fait clairs. Witt-Döring, se fondant sur les documents viennois parle de premiers essais à Vienne en 1816 ; la date de 1819 est retenue dans la famille Zuber pour la transmission du procédé à Rixheim, cf. Zuber 1851, p. 6, mais le premier papier peint faisant appel au procédé à Rixheim appartient à la collection 1822, soit une création en 1821, alors que la technique est déjà maîtrisée à Vienne, au moins pour les fonds. Michaël Spörlin s'estime seul inventeur, Jean Zuber-Karth se dit co-inventeur en 1851, mais son père semble l'avoir contesté dès 1846, Zuber 1972, p. 14.

Spörlin en explique en janvier 1823 le principe, simple en théorie, fort complexe en pratique :

Le nouveau genre de papiers peints que j'ai inventé et dont j'ai établi la fabrication dans la manufacture de MM. Jean Zuber & Comp. A Rixheim avec un succès complet, a été appelé Iris ou irisé (...) Le principe de de mon invention est tellement simple, que j'ai de la peine à croire que je soye le premier fabricant qui aie conçu cette heureuse idée ; mais ce qui me paraît certain, c'est qu'aucun autre avant moi n'a eu le courage de la mettre en pratique. Qu'on se représente un réservoir de couleurs divisé en compartiments plus ou moins étroits, avec une brosse assez longue pour entrer à la fois dans tous les compartiments, et tout le mystère sera révélé. Après la conception de l'idée, l'essentiel était de rendre le travail parfaitement régulier, et d'en trouver une application heureuse pour les dessins à exécuter¹¹⁶³.

Le procédé, admirablement maîtrisé à Vienne puis à Rixheim, permet de donner aux ciels des panoramiques et des paysages des dessus-de-porte une extraordinaire profondeur et une poésie insoupçonnée pour qui ne les a vus ; par ailleurs, en jouant sur le fond et l'impression, il est possible d'imiter à la perfection les effets de la soierie, voire, dans les meilleurs cas, de jouer avec le procédé pour des effets formels qui, avec le recul du temps, nous apparaissent d'une étonnante modernité¹¹⁶⁴.

2.3.5. Les progrès de l'impression à la planche

Si le XVIII^e siècle a pratiqué une impression fréquemment imprécise – encore que vivante –, l'évolution des arts¹¹⁶⁵ et sans doute aussi des esprits impose une impression toujours plus nette. Dans un premier temps, les motifs néoclassiques supposent un repérage très exact des rentrures, conforme aux principes esthétiques qui se mettent en place dès l'extrême fin du XVIII^e siècle. Et plus on avance dans le siècle, plus l'impression se fait précise, fine.

C'est sans doute avec les draperies de Dufour, à partir de 1808, que cette rigueur apparaît le plus nettement. Désormais la presse devient absolument nécessaire : si elle était déjà utilisée pour l'impression des mordants de tontisse à cette époque, elle devient désormais de règle pour les autres impressions, sans que l'on puisse dire à l'année près quand elle s'est imposée dans les ateliers : sans doute progressivement, mais dans la première édition de Le Normand, en 1822, il ne connaît pas d'autre mode d'impression, le maillet a donc disparu¹¹⁶⁶.

La table reste à peu de choses près la même, d'une manufacture à l'autre, ne différant guère de celle du XVIII^e siècle. Le « service des arts industriels » de la

¹¹⁶³ Ce texte (doc° MPP) a été publié par Nouvel 1981, p. 25 et Nouvel-Kammerer 1984 p. 108.

¹¹⁶⁴ C'est en particulier le cas quand le procédé est appliqué en textile, sur laine dans les années 1840, nombreux exemples dans les collections du Musée de l'impression sur étoffes, Roland 1996. Voir *infra* l'étude des imitations de soierie en irisé. Voir Persoz 1846, t. II p. 323.

¹¹⁶⁵ Avec l'essor du néoclassicisme, impliquant plus de rigueur dans le dessin.

manufacture de Sèvres, daté de 1828, nous en offre la plus ancienne représentation connue (ill° 12. 2)¹¹⁶⁷. S'ajoute à la table traditionnelle, sur le côté opposé à celui de l'imprimeur, un solide montant horizontal sous lequel ce dernier glisse son long levier, non fixé ; sur la planche a été posé un « morceau de bois qui a la forme d'un petit chevalet, qu'on nomme tasseau » écrit Le Normand¹¹⁶⁸. L'imprimeur repose son levier sur ce chevalet alors que l'extrémité du levier est maintenue par la traverse face à lui. Le tireur qui l'accompagne appuie fortement sur le levier ce qui permet l'impression du motif de la planche.

Ce système s'est maintenu par la suite : Figuiet, en 1864, reproduit exactement le même levier, toujours utilisé dans un atelier parisien.

2.3.6. La solution au problème de l'impression des rayures

Dès le XVIII^e siècle apparaissent des papiers peints à rayures, imitant en particulier les indiennes¹¹⁶⁹ mais les motifs de seules rayures ne semblent apparaître qu'au début du XIX^e siècle, avec en particulier les motifs imitant les textiles rayés alors à la mode, drapés ou non¹¹⁷⁰. Dans ces cas, comme la rayure devient le motif unique, son impression à la planche fait ressortir les imperfections du procédé parce qu'il est impossible de raccorder à la perfection deux coups de planche ; l'imprécision légère, peu visible dans un motif normal, saute aux yeux dans le cas de rayures, aboutissant sur le mur à un effet peu gracieux, très éloigné de la rigueur géométrique du tissage que l'on souhaite imiter¹¹⁷¹. Seule une impression en continu peut résoudre ce problème : ce n'est évidemment pas un hasard si la taille-douce est mise à profit dès ses débuts pour réaliser des rayures, combinées ou non à d'autres motifs : la première impression en taille-douce créée à Rixheim est un motif de rayure¹¹⁷².

Mais la taille-douce suppose une gravure coûteuse et son emploi reste limité à cause

¹¹⁶⁶ A ce propos, nous n'avons pas la même opinion que Christine Velut (Velut 2000, p. 378) : la presse est utilisée dès le XVIII^e siècle dès que l'on use de mordants, mais non pour les impressions normales en détrempe où elle n'apparaît qu'au XIX^e siècle.

¹¹⁶⁷ Bruignac 1995, p. 70. Elle ne diffère pas de celle de Schmidt 1856 (Jacqué 1992a) sans doute beaucoup plus ancienne que l'ouvrage proprement dit.

¹¹⁶⁸ En revanche, à le lire, on a le sentiment que l'imprimeur fait reposer son levier sur la barre qui se trouve sur l'établi, ce qui n'est pas le cas.

¹¹⁶⁹ Nombreux exemples dans la production de Réveillon.

¹¹⁷⁰ L'on songe par exemple à la draperie drapée produite par Dufour et souvent reproduite (Nouvel 1981, n° 547), voir *infra* le chapitre sur les draperies.

¹¹⁷¹ C'est déjà très sensible par exemple pour l'impression des lambris : les lignes ont de grandes difficultés à s'adapter les unes aux autres.

¹¹⁷² Exemple Nouvel 1981, n° 193.

de ses impératifs complexes. Dès 1829, si l'on analyse les papiers peints conservés dans les collections du MPP, la manufacture de Rixheim met au point un procédé que l'on peut mettre en rapport avec la fabrication du papier en continu. Mais il ne sera breveté qu'en 1843¹¹⁷³. Voici la description qu'en donne Figuié¹¹⁷⁴ :

Un récipient de laiton, nommé tire-ligne¹¹⁷⁵, de forme triangulaire et divisé en compartiment, reçoit les diverses couleurs qui doivent former leurs rayures. Son arête inférieure a des fentes très-minces qui laissent échapper les couleurs d'une manière uniforme. On place le tire-ligne à l'extrémité d'une table d'environ 9 mètres de long. Le papier, amené sous la fente, est saisi par deux règles de bois formant pince et attaché à une corde qui s'enroule sur une poulie. En tirant cette corde, on entraîne le papier qui, passant avec une vitesse uniforme sous l'arête du tire-ligne, reçoit une trace longitudinale de couleurs, qui forme la rayure. Quand le papier est arrivé au bout de la table, un enfant soulève la feuille humide, pour la suspendre à l'étendoir et la faire sécher, et on recommence l'impression d'un autre rouleau. Les compartiments cloisonnés du godet, inégaux dans leur longueur, permettent de diversifier à l'infini les dispositions des rayures. Parfois, on bouche avec de la cire les fentes de quelques compartiments, et le papier, à la place correspondante, conserve la couleur donnée par le fonçage.

Et Figuié d'ajouter :

Les rayures servent elles-mêmes souvent de fond. Dans ce cas, on les soumet à une impression nouvelle, soit en les combinant, au moyen de cylindres en taille-douce, avec des raies transversales, ce qui produit un papier de tenture dit écossais, soit en les ornant, par les moyens ordinaires, de fleurs ou d'autres dessins.

Le procédé est utilisé par toutes les manufactures, à partir de 1853, quand il entre dans le domaine public. Exner¹¹⁷⁶ précise que les parois à l'intérieur du godet sont réglables et peuvent donc être déplacées en fonction du motif souhaité, ce qui complète l'usage de la cire : nous n'avons jamais rencontré un tel matériel, la manufacture Zuber possédait pour sa part des dizaines de godets différents en laiton en fonction de ses divers motifs de rayures.

Le même procédé permet la fabrication de rayures ondulantes : un brevet est déposé dans ce sens en Angleterre¹¹⁷⁷.

¹¹⁷³ Nouvel 1984, p. 111-112. Elle publie un croquis joint au brevet. Le Normand n'y fait pas allusion. Brevet n° 11475, 22 décembre 1843, 10 ans. *Machine à imprimer les rayures en toutes couleurs avec brevet d'addition et de perfectionnement du 14 août 1845*. Tome LXXXIII, p. 140-142.

¹¹⁷⁴ Figuié 1878, p. 336, illustré p. 337 ; il en existe une autre illustration, suédoise de 1874, reprise par Jacqué 1991, p. 38.

¹¹⁷⁵ ***Ou godet : ce qui devient Gaudet dans les traités techniques allemands.***

¹¹⁷⁶ Exner 1869, p. 280.

¹¹⁷⁷ Koehlin 1833 : « Mémoire sur une machine employée en Angleterre pour l'impressions de plusieurs couleurs formant un fond de rayures, soit droites, soit ondoyantes, de telle manière que les couleurs ne puissent pas se fondre l'une dans l'autre, dans les lignes de séparation de ces rayures » *Bull. de la Société d'encouragement à l'industrie nationale*, p. 374.

2.3.7. La révolution de l'impression mécanique

En 1783, l'Écossais Thomas Bell brevète la technique d'impression sur calicots en continu à l'aide d'un rouleau de cuivre gravé en creux. Le procédé devient rapidement d'usage courant dans l'industrie cotonnière dès la fin du XVIII^e siècle¹¹⁷⁸. Or, dans le domaine apparemment connexe du papier peint, il faut attendre le début des années 1840 pour voir apparaître les premières techniques efficaces dans ce domaine. On peut s'étonner d'un tel décalage. Celui-ci s'explique d'abord par les spécificités propres au textile : le textile est tissé en pièces longues de 20 m qu'il est possible de coudre bout à bout, alors qu'on l'a vu, il faut attendre les années 1830 pour que s'impose le rouleau de papier en continu ; or les tensions propres à l'impression mécanique rendent difficiles l'usage du papier raboté¹¹⁷⁹. Par ailleurs, l'impression en taille-douce s'applique mal à l'usage de la détrempe qui encrasse les creux de la gravure : l'impression Sanitary à partir de 1871, puis l'hélio mise au point par Leroy en 1934 vont d'ailleurs faire appel à des encres et aboutissent à des effets totalement différents de ceux de la détrempe.

La première tentative de mécanisation semble¹¹⁸⁰ être celle de l'Anglais William Palmer qui aurait mis au point une machine dès 1817 et déposé un brevet pour l'impression mécanique du papier peint le 22 avril 1823¹¹⁸¹ : le procédé n'est rien d'autre qu'une mécanisation du mouvement de la planche, sans élément rotatif¹¹⁸² et, comme la Perrotine¹¹⁸³ pour le tissu imprimé, il est resté sans grand lendemain¹¹⁸⁴, en particulier parce qu'il ne permet pas d'importante accélération du processus de fabrication et donc de réduction des coûts.

Le 10 novembre 1826¹¹⁸⁵, Jean Zuber & C^{ie} dépose un brevet sous le titre « Moyen de substituer au mode actuel d'impression des papiers à la main, celui d'impression au

¹¹⁷⁸ Daumas, 1968, p. 715. Introduit en France par Oberkampf, Chassagne 1980, p. 159-160.

¹¹⁷⁹ La machine de Palmer (voir *infra*) de 1823 est restée sans lendemain.

¹¹⁸⁰ Le mécanicien anglais Edward Cooper a lui aussi mis au point une machine pour l'impression des papiers peints dont nous ne savons quasiment rien (Sugden & Edmonson 1925 p. 129-130).

¹¹⁸¹ Sugden & Edmonson 1925, p. 128-131.

¹¹⁸² On trouve une description de la machine dans le *London Journal of Arts*, n° XXXIV, 1823. Elle apparaît dans le *London Post Directory*, 1829 sous la forme d'une gravure sur bois, reproduite par Heesters 1988, p. 73 et d'après Heesters dans Jacqué 1992, p. 33.

¹¹⁸³ Perrot va d'ailleurs multiplier les brevets de machines à imprimer à la planche dans la période 1830-40, cf. Fabry 1992, p. 43-48.

¹¹⁸⁴ Pourtant, à l'heure actuelle, le fabricant anglais Farrow & Ball souhaitant renouer avec la planche et sa qualité particulière d'impression mais sans le coût en main-d'œuvre qu'il suppose a modernisé le procédé de Palmer, en faisant appel en particulier à l'électronique (contacts de l'auteur).

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

rouleau gravé »¹¹⁸⁶. Le procédé, on l'a vu, est appliqué avec succès au textile depuis 1783 : sur des rouleaux de cuivre¹¹⁸⁷, on grave en creux le motif en jouant de la profondeur plus ou moins grande du trait ou du point pour intensifier la coloration. En fait, Jean Zuber n'en est pas à sa première tentative : le 9 août 1814, il écrit à un correspondant mulhousien de la famille Schlumberger :

Il y a 3 ans que j'ai fait graver chez Dollfus Mieg¹¹⁸⁸ un rouleau pour essayer de le rendre sur papier ; l'impression a parfaitement réussi mais comme au collage elle disparaît complètement, je n'ai pu trouver de moyens convenables pour la fixer, j'ai dû renoncer à cette spéculation.¹¹⁸⁹

Finalement, il la reprend et les carnets d'essais¹¹⁹⁰ nous permettent de suivre l'élaboration de la recherche et montrent qu'elles débordent l'impression en taille-douce.

En réalité, cette technique se heurte à un double problème. D'une part, à la différence du textile, le papier, collé dans sa masse, ne « boit » pas la couleur : pour une bonne impression en taille-douce, qui suppose peu de matière, il importe d'humidifier le papier de façon à le rendre absorbant. Or, en 1826, on ne dispose que de rouleaux rabotés qui supportent mal l'humidification¹¹⁹¹. Par ailleurs, humidifier le rouleau de papier rend difficile l'apport d'autres couleurs, parce que l'on n'utilise pas des encres mais de la couleur en détrempe : de nombreux essais montrent que l'on essaie d'améliorer cette détrempe en modifiant les composants traditionnels, en particulier l'épaississant (la craie disparaît, remplacée par de la colle végétale) et la colle.

A court terme, le procédé reste d'un usage limité : il permet certes la production de fascinants documents où la troisième dimension, obtenue non par la juxtaposition de couleurs mais par un jeu de traits et de points, prend un tour nouveau, illustré à la perfection par le tulle brodé et drapé créé en 1831¹¹⁹², remarqué par la Société d'Encouragement à l'Industrie nationale en 1832¹¹⁹³ et primé à l'Exposition des produits

¹¹⁸⁵ Lors de l'Exposition régionale de Toulouse de 1827, le Jury fait allusion au fait que « dans les grandes manufactures, notamment dans celles de la Capitale, on a imaginé de graver sur la surface convexe d'un cylindre que l'on se propose de porter sur le papier » (Rapport du Jury, *Exposition des produits des beaux-arts et de l'industrie dans les galeries du capitole à Toulouse pendant les mois de mai et juin de l'année 1827*, Toulouse 1827, p. 99).

¹¹⁸⁶ La question a été étudiée par Nouvel-Kammerer 1984, p. 108-110.

¹¹⁸⁷ Voir le chapitre consacré à la gravure des rouleaux dans *l'Histoire documentaire* 1902, p. 644-658.

¹¹⁸⁸ ***L'indienneur Dollfus Mieg & cie, le plus important indienneur mulhousien à cette époque.***

¹¹⁸⁹ ***MPP Z 102.***

¹¹⁹⁰ MPP Z 186.

¹¹⁹¹ Ce qui entraîne un approfondissement de la réflexion de Zuber sur le papier continu.

¹¹⁹² N° 32 des taille-douce.

¹¹⁹³ Mérimée 1832.

de l'industrie de 1834¹¹⁹⁴. Ombre et lumière y sont rendus en papier peint comme ils ne l'ont jamais été auparavant. Par la suite, la taille-douce permettra essentiellement la réalisation de contrefonds, par exemple des nids d'abeille pour imiter le tulle sur lesquels viendra s'imprimer à la planche un motif de broderies. Dans la seconde moitié du siècle, l'effet est inversé : un rouleau en taille-douce permettra souvent d'imprimer sur un motif réalisé en détrempe une finition, un effet textile, comme par exemple sur les imitations de tapisserie : une trame de petits carrés qui donne l'illusion du grain spécifique au tissage.

Mais à long terme, la mécanisation est lancée, même si Jean Zuber & C^{ie} n'utilise jusqu'en 1847 qu'un manège à chevaux comme énergie¹¹⁹⁵.

A cette date, l'impression mécanique en détrempe commence à s'imposer. Jean Zuber, dans son brevet de 1826, a conçu et réalisé une impression à partir d'« un rouleau en bois en relief » et envoyé comme preuve un fragment de papier peint à motif de rayure imprimé à l'aide de ce procédé¹¹⁹⁶ : mais étrangement, il n'a pas poussé sa recherche, pour des raisons que nous ignorons¹¹⁹⁷. En fait, il faut attendre encore plus d'une dizaine d'années la première machine efficace : elle est due à la firme C.H. & E. Potter¹¹⁹⁸ de Darwen (Lancashire). Les Potter disposent d'une importante expérience dans le domaine de l'impression textile dans le cadre de la manufacture Potter & Ross. Ils tentent d'imprimer en 1839 du papier peint avec des machines textiles mais échouent. C'est dans le cadre de cette entreprise que l'associé Preston met au point le principe connu sous le nom de « surface-printing » (ill° 12. 8) : les rouleaux, au lieu d'être gravés en creux, le sont en relief, comme des planches à imprimer ; des feutres, comme pour les planches, fournissent la couleur. Le problème du séchage, essentiel au vu de la vitesse à laquelle tourne la machine, avait déjà été résolu en 1838 grâce à des radiateurs à vapeur. Le tout est breveté en 1846, même si la production a commencé auparavant. En 1851, leurs produits font forte impression ; le Jury de l'Exposition de Londres déclare :

Il n'y a guère que depuis environ dix ans que ce qui est désormais compris comme une impression machine a été pleinement introduit et cela a été réalisé par M. Potter de Darwen qui, au moyen de l'énergie de la vapeur, d'un séchage artificiel, d'un papier en continu, se sont révélés capables d'imprimer en plusieurs couleurs avec un bon résultat grâce à des rouleaux gravés en relief, conformément aux principes de l'impression textile... Ces machines sont maintenant capables d'imprimer 1000 à 1500 pièces par jour¹¹⁹⁹, et le produit,

¹¹⁹⁴ Jacqué 1987, planche 24. L'essor de l'industrialisation de la fabrication du tulle à partir de 1816, son développement à partir de 1825 explique sans doute l'intérêt de la manufacture pour ce type d'imitation, cf. Kraatz 1995.

¹¹⁹⁵ Archives MPP, Z 10, 11 et 12.

¹¹⁹⁶ Document conservé à l'INPI, voir Kammerer-Nouvel 1984, p. 110.

¹¹⁹⁷ Le brevet avait sans doute, comme souvent, pour but de bloquer d'autres tentatives, même si le procédé n'était pas encore au point.

¹¹⁹⁸ Les mêmes Potter lancent la même année une manufacture de papiers peints à la mécanique appelée à être une des plus importantes du pays sur le plan quantitatif (Sugden & Edmonson, p. 221-226).

quoique non équivalent à un produit imprimé à la main, peut à bas prix supplanter largement les genres les moins chers produits manuellement¹²⁰⁰.

En 1867, en réponse à une demande de D^e Kaepelin qui travaille sur la fabrication du papier peint¹²⁰¹, Ivan Zuber donne comme premier constructeur de ces machines la firme James Houteau de Manchester¹²⁰²; de leur côté, les Américains produisent déjà des machines depuis peut-être 1843¹²⁰³.

Comment fonctionnent ces machines (ill° 12.7 et 8)? Reprenons la description de Louis Figuier qui a vu fonctionner ce type de machine chez Gillou fils & Thorailleur à Paris.

C'est la vapeur qui communique le mouvement. (La machine) se compose d'un gros cylindre creux renforcé par des bras intérieurs. Des rouleaux gravés en relief sont fournis de couleur par un drap sans fin que passe le papier, pour recevoir l'impression en couleurs de ces derniers. Quand il a passé devant le dernier rouleau, le papier est reçu sur des baguettes et porté mécaniquement sur un étendoir mobile¹²⁰⁴.

En France, le mécanicien parisien Bissonnet met au point une machine brevetée en 1843 permettant d'imprimer au cylindre en relief, mais entraînée à la main (ill° 12. 6) : c'est cette machine que Leroy utilisait dans ses ateliers et qui permettait d'imprimer en deux couleurs¹²⁰⁵.

La première limite de l'impression à la machine est le nombre de couleurs : lorsqu'on imprime à la planche, il n'y a théoriquement aucune limite au nombre de planches et donc au nombre de couleurs, les panoramiques sont là, si nécessaire, pour le prouver. Les machines n'impriment qu'un nombre limité de couleurs, dans la mesure où, concrètement, il est impossible de construire des machines trop importantes, qui supposeraient un tambour central colossal : avec une vingtaine de couleurs, ce tambour atteint déjà environ 2,50 m de diamètre (ill° 12. 7). La machine la plus importante connue est réputée atteindre 26 couleurs, chez Isidore Leroy¹²⁰⁶. En usine, cela suppose des fosses pour pouvoir travailler à bonne hauteur. Pour des fabrications de prestige, il est possible

¹¹⁹⁹ Exner en 1869 parle de 2500 à 3000 rouleaux par journée de 12 heures, p. 272.

¹²⁰⁰ Wolowskt 1854, p. 10.

¹²⁰¹ Kaepelin 1867.

¹²⁰² MPP Z 105, 7 avril 1867. En fait Houtson.

¹²⁰³ Lynn 1980, p. 312.

¹²⁰⁴ Figuier 1878, p. 331.

¹²⁰⁵ Cette machine est décrite et reproduite dans Schmidt 1856, p. 264-5. Brevet du 24 mars 1843 : « machine à imprimer le papier de tenture par frottement ou par relief » (Fabry 1991, p. 44).

¹²⁰⁶ Cette machine, démontée, est actuellement partiellement conservée à La Villette, à la Cité des sciences et de l'industrie. Il existe un projet de la ramener dans son lieu d'origine, proche de Melun.

d'augmenter le nombre de couleurs en divisant les bacs, mais cela rend complexe l'impression.

Seconde limite : la circonférence des cylindres d'impression correspond à la dimension maximum du rapport du motif en hauteur, ce qui interdit les motifs de grande hauteur, toujours possibles à la planche. Pour les Expositions universelles, les fabricants ont tenté des grands motifs, en augmentant le diamètre des cylindres, mais dans ce cas, il devient impossible d'utiliser un nombre de couleurs important et les réglages deviennent complexes.

Mais la principale limite de l'impression mécanique, tous les observateurs le reconnaissent, c'est la médiocrité du produit fini, liée au système de séchage. A la planche, chaque couleur est séchée avant l'impression d'une autre : ce n'est pas le cas ici où les couleurs humides s'impriment les unes sur les autres, ce qui entraîne une mollesse d'impression d'un rendu peu agréable, très éloignée de la précision de l'impression à la presse : les ouvriers à l'Exposition de 1867 parlent de « lavis qui fait perdre toute forme au dessin et généralement aux ornements les plus simples¹²⁰⁷ ». A cela s'ajoute le défaut du « glissement » de la surface lisse du relief du rouleau à grande vitesse : on a réussi à l'éviter en « chapeautant » les surfaces, c'est-à-dire en bordant les saillies d'une lame de laiton et en remplissant l'espace avec du feutre qui absorbe la couleur et la dépose ensuite sur le papier avec toute la netteté désirable. Tout cela augmente le prix de revient du cylindre et pousse à des séries longues pour les rentabiliser. Enfin, à la main, le seul réglage est celui que l'imprimeur obtient par l'expérience : ici, avant l'impression, il s'agit de régler la machine avec la plus grande exactitude, de sorte que les couleurs s'impriment exactement là où on le souhaite, d'où tâtonnements, essais plus ou moins infructueux, coûteux en temps, fréquemment de l'ordre d'une heure en moyenne par cylindre ; en revanche, les réglages achevés, la machine peut tourner des heures et imprimer des kilomètres de papier au même motif. On retrouve ici l'intérêt qu'il y a à travailler en longues séries pour abaisser les coûts de production.

2.3.8. La tontisse, une technique restée traditionnelle

Le procédé traditionnel reste de règle au XIX^e siècle : en fait, il ne sera pas mécanisé. On va continuer à utiliser les mêmes procédés qu'auparavant et ce n'est guère qu'après 1945 que l'utilisation de l'électrostatique permettra une évolution notable.

Le matériel ne connaît guère qu'un changement notable. La caisse courte que l'on a vu dans les ateliers d'Arthur & Grenard à la veille de la Révolution est remplacée par une caisse longue de la longueur d'un rouleau, ce qui réduit les manipulations et facilite l'usage d'un couvercle. L'assiette de Sèvres de 1828 montre encore une caisse courte sans couvercle (ill° 13. 2)¹²⁰⁸. Dans une illustration américaine d'*Illustrations of trades* de Charles Tomlinson de 1860¹²⁰⁹, l'on reconnaît aussi la caisse courte mais avec un couvercle, alors que, toujours aux États-Unis, dans le *Scientific American* du 26 novembre

¹²⁰⁷ Son 1867, p. 12.

¹²⁰⁸ Bruignac 1995, p. 75.

1881, la caisse est longue (ill° 13. 3)¹²¹⁰. Jean Zuber a mécanisé le procédé de frappe des baguettes en 1852¹²¹¹ : elles sont désormais fixées latéralement « moyennant la torsion d'une double corde qui les entrelace » et mises en mouvement par un arbre à cames primitif entraîné mécaniquement. Un couvercle est prévu. Par la suite, la tontisse sera distribuée à l'aide d'un panier en grillage roulant sur des rails placés de part et d'autre de la caisse¹²¹².

2.3.9. Les effets nouveaux du gaufrage

Le souci d'une imitation toujours plus raffinée des matériaux de décoration les plus sophistiqués a poussé les manufacturiers à multiplier les expériences en trois dimensions. Les fabricants français, en particulier, ont repoussé les limites du relief par une maîtrise quasi absolue de la perspective et du modelé des formes : les draperies de Dufour des années 1810-30, les fleurs d'*Isola bella* à partir de 1842 sont là, si nécessaire, pour le prouver, tout comme les condamnations des Réformistes anglais qui, après 1851, rejettent avec mépris les créations françaises qui remettent en cause la planéité du mur¹²¹³. Mais, quelles que soient les possibilités du procédé, il ne réussit pas à rendre de faibles reliefs sur des surfaces limitées, quand il s'agit par exemple d'imiter les étoffes façonnées, la passementerie et surtout les cuirs de Cordoue dont la mode s'affirme avec le succès du néo-Renaissance à partir des années 1830. Pour développer cette dimension tactile, les manufacturiers multiplient les brevets tout au long du siècle, la seconde partie se révélant étonnamment inventive dans ce domaine : nous n'aborderons ici que les prodromes de ce procédé.

Afin d'obtenir un faible relief, non celui d'un cuir doré mais celui du grain d'un textile, on fait usage de deux cylindres gravés, l'un en creux, l'autre en relief, entre lesquels passe le papier imprimé : le procédé a été mis au point à Hanovre en 1835 par un dénommé Schütz avant qu'en 1838 Spörlin & Rahn et Jean Zuber & C^{ie} en 1843 ne l'exploitent chacun de leur côté ; le procédé ne permet cependant pas de faire concorder impression et gaufrage, ce qui en limite l'usage. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si on parle le plus souvent de *gobelinage* à ce propos¹²¹⁴.

La presse à gaufrer le papier apparaît dès 1825, à la manufacture Spörlin & Rahn de Vienne qui met au point un procédé pour gaufrer le papier doré afin d'imiter les cadres de miroirs et de tableaux : l'affaire prend de l'ampleur et, en 1834, l'entreprise met sur le

¹²⁰⁹ Lynn, p. 48.

¹²¹⁰ Et sans couvercle (Lynn 1980, p. 49, Jacqué 1992a, p. 28).

¹²¹¹ Brevet n° 7055 du 26 juillet 1852.

¹²¹² Le modèle conservé au MPP et utilisé jusqu'à la seconde guerre mondiale est doté de ce matériel.

¹²¹³ Banham (Joanna) 1994 p. 138-149.

¹²¹⁴ Laboulaye 1879, p. 26-27. De nombreux brevets y font par la suite allusion.

marché 3000 cadres dorés. Quant aux papiers peints, la manufacture de Rixheim en produit dès 1840, Spörlin & Zimmermann à Vienne, depuis 1842, l'entreprise Bauernkeller s'en fait une spécialité à Darmstadt de 1845 à 1848, sur la base d'un brevet déposé à Vienne dès 1840.

La première moitié du siècle a donc mis en place les bases de la mécanisation : ce sera le rôle des manufacturiers de la seconde moitié du siècle de pousser au maximum les possibilités des nouveaux procédés et à réfléchir sous quelles formes peuvent se maintenir les techniques anciennes. Ces techniques connaissent leur apogée dans la première moitié du siècle avec la pleine réussite du panoramique.

2.4. Le monde du panoramique

Dans les années 1820-30, la jeune Caroline King vit à Salem dans le Massachusetts. Sur les murs de sa pièce où elle dort, il y a

des peintures turques. Une rivière coule tout autour des murs de la chambre, ses rives sont couvertes de mosquées, de minarets et de pavillons. Juste à l'opposé du lit se dresse une belle maison turque à tourelles avec des marches descendant vers l'eau au pied desquelles est amarré un bateau d'agrément avec des auvents pourpres et des coussins¹²¹⁵.

Balzac en propose à la même époque une vision moins séduisante lorsqu'il fait déjeuner mademoiselle Gamard, dans une salle à manger décorée des

grotesques inventions d'un papier verni représentant des paysages turcs¹²¹⁶.

De leur côté, le 20 juillet 1857, les frères Goncourt reviennent dans la ville de leur enfance, Neufchâteau, en Lorraine, pour inhumer leur oncle : ils retrouvent leur maison de famille pleine de souvenirs, en particulier

la salle à manger au papier animé des jardins de Constantinople et des Turcs des Mille & une nuits.

Ainsi, à des milliers de kilomètres de distance, un même panoramique¹²¹⁷ enchante une jeune Américaine et deux jeunes Français qui, bien des années plus tard, se souviennent non sans émotion des *Rives du Bosphore* (ill° 16. 2), un panoramique créé par la manufacture Dufour vers 1812. Il est vrai que Balzac ne le voit pas du même œil.

Ces trop rares témoignages attestent de l'attention portée à ce que nous nommons « papiers peints panoramiques » ou, plus simplement « panoramiques¹²¹⁸ » : peu de décors ont à ce point marqué des enfants - et des adultes - tout en leur offrant une

¹²¹⁵ King (Caroline) 1937, p. 119.

¹²¹⁶ *Le curé de Tours, 1832 ; la scène se déroule à l'automne 1826.*

¹²¹⁷ La bibliographie de base reste Nouvel-Kammerer 1990 ; l'édition 2000 a apporté de légères modifications.

¹²¹⁸ Nous utiliserons ici ce terme, qui sera discuté par la suite.

saisissante introduction à l'histoire du monde, à la géographie, à l'anthropologie, une expérience forte qui tient à l'originalité fondamentale du panoramique, au message dont, plus que tout autre forme de décor mural, il est porteur. Mais la vision balzacienne nous montre que tout le monde n'a pas partagé la même opinion et que les panoramiques ont aussi eu leurs détracteurs.

2.4.1. Un paysage sur le mur

Définir précisément ce que regardaient ces enfants n'est pas chose simple. Ce que nous appelons panoramique est un *paysage* (c'est le terme le plus communément utilisé au XIX^e siècle, en particulier par les manufacturiers) fait de rouleaux ou lés de papier peint : six au minimum, trente trois au maximum, vingt quatre le plus souvent. Chacun de ces lés, différent de son voisin, forme une partie de ce paysage et le dernier lé se raccorde au premier¹²¹⁹ de façon à créer un panorama, historié ou non. Ce panorama est ainsi conçu qu'il s'adapte aux murs d'un intérieur avec souplesse, quel que soit le nombre d'ouvertures.

Par delà cette définition, il faut nuancer, car il est des cas limites : un décor comme le *Jardin d'Armide*, présenté par la manufacture Jules Desfossé à l'Exposition universelle de Paris en 1855 est-il un panoramique ? Non, dans la mesure où il exclut toute dimension de panorama, centré qu'il est sur la statue d'Armide se détachant sur un fond d'arbres, oui, si l'on songe à la dimension paysagère et à la technique de fabrication utilisée ; or les années 1850-60 ont multiplié ce type de décor pour compenser le recul du panoramique traditionnel : le décor *Grande Galerie Louis XIV* (ill° 42. 7) des frères Hooock (1867), par exemple, est de conception similaire. Autre cas particulier : *Psyché & Cupidon* (ill° 42. 1) créé par Dufour en 1815 ; il s'agit de "tableaux-tentures", une série de tableaux en papier peint de largeur variée (1 à 6 lés) qui ne se raccordent pas entre eux ; qui plus est, pratiquement tous se déroulent dans un intérieur, non dans un "paysage". Ce décor précède et annonce, plus de trente ans plus tard, la production des "tableaux" (ill° 42) qui va prendre son essor à partir de 1855 pour lutter contre le désintérêt croissant pour le panoramique et qui ne sont, à proprement parler, d'aucune manière des panoramiques¹²²⁰.

2.4.2. Pour une lecture thématique

L'étude des thèmes mis en scène par les panoramiques du XIX^e siècle se résume à trois types de sujets : l'ailleurs, le mythe littéraire ou héroïque ou, plus rarement, le quotidien vu uniquement sous l'angle du loisir, essentiellement la chasse et le jardin, mais aussi la ville.

Le premier thème (ill° 16) l'emporte de loin et pour cause : jamais, en cette première

¹²¹⁹ Sauf les *Vues de Suisse*.

¹²²⁰ De ce point de vue, je suis en désaccord avec O. Nouvel-Kammerer : les courriers de Ivan Zuber en 1862 sont très clairs à ce propos : nous les utilisons dans le cadre de l'étude des tableaux.

moitié du XIX^e siècle, on n'a autant sinon voyagé, du moins souhaité voyager : les deux premiers panoramiques documentés de 1804 appartiennent à cette catégorie et, avant eux, marquées par la tradition du Grand tour, les premières *Vues d'Italie* (encore mal datées) aussi : ce genre se maintiendra jusqu'à la fin du panoramique, avec le *Brésil*, ill° 16.5(Desfossé & Karth, 1862). Mais il va connaître une profonde évolution. Au départ, l'ailleurs se concrétise dans une vision idéalisée d'un pays lointain, les îles du Pacifique selon Cook, par exemple, mais conformes à la vision européenne : les femmes, par exemple, portent des robes sans réalité aucune, du moins satisfont-elles la pudeur que présuppose un produit destiné à la bourgeoisie de l'époque (ill° 16. 1). Quand Jean Zuber aborde *l'Hindoustan*, ill° 26(1807), il prend soin d'en éliminer tout ce qui pourrait non seulement inquiéter, mais même être simplement désagréable; pas de coolies miséreux, pas d'idoles effrayantes (le taureau de Tanjore ne l'est guère), pas non plus de mœurs inquiétantes : on reste dans le domaine du pittoresque. On peut en dire tout autant de la *Grande chasse au tigre dans l'Inde*, ill° 16. 4(Dufour, vers 1818): le prospectus précise même que "cette chasse offre si peu de dangers que les femmes s'en procurent souvent le spectacle"; quant aux danses des bayadères que le prospectus dit « très voluptueuses et même lascives », elles n'offensent en rien la décence. Si Jean Zuber a proposé par deux fois des vues de Suisse, en 1804 (ill° 25) et en 1815 (ill. 28), c'est parce que la simplicité de vie de ses habitants, au cœur de paysages sublimes, semble appartenir à un âge d'or oublié. Quant aux Turcs, ils relèvent du répertoire de la turquerie (ill° 16.2). De leur côté, les diverses *Vues d'Italie* (ill° 29) reprennent les paysages plus ou moins idéalisés du Grand tour. En un mot, les fabricants ne font que conforter la curiosité née des Lumières, transformée en exotisme rassurant: l'ailleurs, aussi différent soit-il, permet de projeter sa propre vision du monde, beau et serein.

Quelques années plus tard, Jean Julien Deltil casse le moule, peut-être inconsciemment : dans les *Français en Égypte*, ill° 18.1(Velay, 1818), son Égypte est des plus conventionnelle et les combats qui s'y déroulent n'ont rien d'horrible ; l'héroïsme prend cependant ici une dimension nouvelle, la grandeur des ruines pharaoniques donnant un cadre digne de lui à l'héroïsme moderne. Avec les *Combats des Grecs*, ill° 33(Zuber, 1829), la situation est déjà différente : le sacrifice des Grecs modernes est comparable à celui des héros de la Grèce antique, et les Turcs, aussi pittoresques soient-ils, sont désormais condamnés. Plus ambiguë encore est sa vision du Brésil (ill° 34) chez J. Zuber & C^{ie} en 1830, s'inspirant et du texte et des croquis du voyageur bavarois Johann-Moritz Rugendas¹²²¹ : au lieu de la tolérance des Lumières pour le bon sauvage, on peut y lire une condamnation en règle de la vie primitive, de pair avec l'exaltation de la civilisation occidentale. Les Européens sont bien accueillis par des Indiens qui portent un pagne (et sont donc sur la voie de la civilisation) et en reçoivent des cadeaux ; en revanche, les indigènes restés sauvages sont nus, mènent une vie dangereuse (la femme et l'enfant sur le pont de lianes sont sous la menace d'un crocodile), et ils sont aimablement comparés à des singes (humains et singes sont dans des positions semblables); la meilleure solution devient alors la colonisation, l'élimination des Indiens, avec ce qu'il faut de fumée pour rendre les faits supportables et, à l'aide d'esclaves africains, sont établies des plantations dont le produit rejoint l'Europe : on est

¹²²¹ Rugendas (Johan-Moritz) *Le voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, 1827-35.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : le papier peint panoramique

loin des îles du Pacifique où dansaient aimablement les indigènes emplumés... Quand Deltil représente pour Jean Zuber & C^{ie} en 1834 les Etats-Unis (ill° 36), on y voit un pays où règne la prospérité grâce au commerce (le port de Boston) protégé par une solide armée (West-Point); les dangereux guerriers indiens en sont réduits à des danses pittoresques pour touristes ; quant aux Noirs, s'ils apparaissent en bourgeois, le fabricant peut, en changeant quelques planches, les transformer en Blancs, si le client le souhaite.

Des valeurs nouvelles sont donc apparues: l'ailleurs n'est plus ce monde élégiaque représenté au début du siècle, il devient le lieu de conflits (en particulier par le biais de la colonisation), et surtout l'objet d'une mise en valeur économique ; l'esprit des Lumières a fait place aux conséquences sociales des révolutions politiques et économiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle et le panoramique, d'abord fidèle aux Lumières, entre de plain pied dans l'univers du XIX^e siècle.

Quand, enfin, à partir de 1842, Jean Zuber avec *Isola bella* (ill° 38), *l'Eldorado*, ill° 39(1849) et les *Zones terrestres*, ill° 40(1855) puis, à sa suite, Jules Desfossé (*L'Eden*, 1861 et le *Brésil*, 1862, ill° 16. 5)) représentent une nature luxuriante, certes, mais qui n'a rien d'une jungle : elle est figurée à la façon d'un jardin que l'homme aurait créé. Ainsi *l'Eldorado* : l'homme en est absent mais chaque allusion à un continent juxtapose une flore somptueuse à des bâtiments représentatifs de ce continent. Le message est clair : l'univers est beau parce que l'homme l'a transformé. De même, on n'a pas montré d'homme dans les *Zones terrestres* (à l'exception de ceux que l'on entrevoit sur une barque perdue dans la mer glaciale): mais, quel que soit le pays dépeint, il est mis en valeur (ou va l'être) par l'homme que l'on retrouve près des pôles, dans les montagnes suisses enrichies grâce à l'élevage bovin, l'Algérie où les animaux sauvages sont chassés, le Canada où la forêt primaire est rasée pour permettre des cultures ; le Progrès va son train, transformant la nature en quelque chose d'aussi séduisant qu'utile.

Les thèmes littéraires et héroïques sont la seconde source d'inspiration : les thèmes proprement héroïques, ne se manifestent guère qu'à la fin des années 1810 et au début des années 1820 et, à l'exception des *Combats des Grecs*, ill° 33(Zuber, 1829), ils illustrent l'épopée napoléonienne et s'inscrivent dans la légende en train de se créer. Quant aux œuvres illustrées, elles appartiennent au vieux fonds mythologique et littéraire : l'ouvrage le plus contemporain est la *Dame du Lac* de Walter Scott, publiée en 1810 (panoramique de Jean Zuber & C^{ie} en 1827, ill° 32) ; aux romantiques ont été préférés les classiques à vocation universelle, susceptibles de donner lieu à une représentation sous la forme de paysages ; il y a pourtant de grands absents : *l'Illiade* et *l'Odyssée*, *l'Enéide*, l'Histoire romaine par exemple ou les grands dramaturges. Le fait est que, lors de la période majeure de création (1810-1830), on n'a jamais autant édité et réédité les classiques, les courants plus contemporains ayant alors du mal à s'affirmer; mais on observe en même temps l'abandon des références antiques, ce qui traduit l'ascension sociale de classes nouvelles, moins sensibles et sans doute moins attachées à l'héritage de la Grèce et de Rome¹²²² : il est frappant par exemple que les *Métamorphoses d'Ovide* (ill° 15.1) aient donné lieu à une création vers 1795 mais que ce fonds très riche, exploité traditionnellement par les beaux-arts (qui vont d'ailleurs continuer à le faire), ait été

¹²²² Et peut-être moins formées aux »humanités » lors de la période révolutionnaire.

abandonné par la suite. De ce point de vue, alors que règne en maître le néoclassicisme dans le monde des arts, son influence est nettement moins tangible dans le panoramique : le public de ce dernier n'a sans doute ni la même culture, ni les mêmes références que ceux qui fréquentent le Salon en connaisseurs.

Quant au dernier thème, le quotidien, il se concentre pour l'essentiel autour des jardins et de la chasse, c'est-à-dire un quotidien complètement sublimé, aux références aristocratiques, mais aussi, dans la tradition rousseauiste, un quotidien où la nature devient indispensable. Les jardins¹²²³ en particulier ont rencontré un immense succès aux Etats-Unis : les *Jardins anglais* ill° 17. 1 (Dufour, vers 1804), les *Jardins français*, ill° 30 (Zuber, 1822), le *Parc français* (Jacquemart., vers 1825). Tout jardin se veut microcosme, et plus encore ces jardins paysagers et pittoresques du début du XIX^e siècle : aussi, ces panoramiques rassemblent-ils quelques unes des fabriques alors fort à la mode à Trianon, aux Tuileries ou à Bagatelle ainsi que celles que proposent les publications de l'époque¹²²⁴ ; leur exotisme de pacotille fait revivre avec infiniment de charme nombre de pays rassemblés ici en quelques lés : le dépaysement est garanti. Et on peut imaginer sans peine le riche propriétaire perdu sur la Frontière de l'Ouest, dans un quasi-désert, au cœur d'un pays hostile, rêvant d'un monde plein d'aménité devant son panoramique. Prenons par exemple les différents personnages des *Jardins français* : une succession de scènes galantes en vêtements élégants, des promenades en barque en délicieuse compagnie, des musiciens se retrouvant pour jouer ensemble dans une ombre propice. Même (et surtout) si ces pionniers n'ont jamais connu cette vie-là en Europe, ce parfum délicat, légèrement aristocratique, devait leur permettre d'oublier quelque peu leur isolement et de rêver à ce quotidien sublimé où les femmes sont douces, les enfants sages, les Indiens absents, le travail jamais harassant et le paysage si différent de celui qu'ils voient par la fenêtre.

Même sublimation dans les chasses (ill° 19)¹²²⁵ : le décor comme le décorum font oublier toute violence, on est, comme par exemple dans *la Chasse de Compiègne* (Jacquemart 1812) entre gens de bonne compagnie qui, la chasse terminée, se réjouissent aimablement d'une collation au pied d'une élégante fontaine ; les rares paysans représentés sont la déférence même. Grâce au panoramique, le monde aristocratique participe du quotidien de chacun.

Finalement, il y a du Bovary dans l'univers du panoramique : en 1857, Gustave Flaubert publie son roman *Madame Bovary* où il décrit l'existence désespérée d'une jeune bourgeoise au cerveau farci de songes romantiques dans un village normand sous la Monarchie de Juillet. Or, tout ce que rêve de vivre (ou vit si médiocrement) Madame Bovary dans les années 1840 se retrouve dans les panoramiques : le beau monde entrevu au château de la Vaubyessard, avec son parc, ses chevaux, la chasse, les

¹²²³ Pour un point sur ce thème, voir Baridon 1998.

¹²²⁴ Jacqué 1980.

¹²²⁵ Un thème que traite aussi la toile imprimée : à Jouy, Munster, en Angleterre, cf. catalogue *Histoire singulière de l'impression textile*, MISE 2000, p. 77-80.

voyages en Italie de ses visiteurs, Paris, et puis ces pays lointains où l'on apercevait "quelque cité splendide avec des dômes (...), des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau", où elle pourrait vivre dans "une maison basse à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe" et faire des promenades en gondole... Même l'opéra est présent avec *Lucia di Lammermoor*¹²²⁶, qui plonge aux mêmes sources que *la Dame du lac*: (Zuber, 1827), en un mot, tout ce qui permet d'échapper à l'ennui du quotidien, tout ce qui finalement, comme l'écrit Gustave Flaubert, fait "les délices de la chair et de l'âme"...

De son côté, en 1849, Eliza Chinn Ripley se souvient avec émotion de la montée des escaliers chez une de ses amies, à Ascension Parish en Louisiane, alors qu'elle était enfant :

Le hall était large et long, décoré de véritables scènes de jungle en Inde. Un grand tigre sautait d'épais fourrés sur des sauvages qui fuyaient de terreur. De hauts arbres atteignaient le plafond avec des boas rayés de couleurs criardes enroulés autour de leurs troncs; des serpents vous scrutaient du regard en sifflant; des oiseaux au gai plumage, des perroquets, des paons partout, quelques uns faisant la roue, presque hors de vue dans la verdure; des singes se balançant de branche en branche; des orangs-outangs et pleins d'indigènes à la peau sombre, presque nus, se promenaient de ci, de là¹²²⁷.

Il est amusant ici de constater combien le souvenir enjolive la vision de la petite fille, impressionnée par la *Grande chasse au tigre dans l'Inde* (ill° 16. 4) de la manufacture Velay, vers 1818 où, en réalité, il n'y a ni serpent, ni orang-outang...¹²²⁸ Mais seule compte la fuite dans un monde où l'imagination est reine.

2.4.3. Pour une lecture économique

Même s'il ne représente qu'une partie, certes non négligeable, mais non majoritaire de son activité, le panoramique joue un rôle fondamental dans la vie des manufactures, celle de Rixheim en particulier.

Du point de vue de la notoriété tout d'abord : il est étonnant de constater qu'à l'heure actuelle, le poids de l'Histoire aidant, le nom de Zuber conserve une aura dont profitent, sinon abusent encore ses propriétaires actuels ; le terme de *Rixheimer Tapete* désigne, on l'a vu, dans l'aire germanique tout beau papier peint et aucune manufacture n'a vu son nom transformé de la sorte en nom commun. Aux États-Unis de même, le terme *Zuber* vaut souvent pour panoramique à l'heure actuelle, non d'ailleurs sans snobisme¹²²⁹. Derrière cette notoriété présente s'en cache une plus ancienne, qui l'a construite : ce qui

¹²²⁶ Opéra de Donzetti, 1835, d'après *The bride of Lammermoor* de Walter Scott (1817).

¹²²⁷ Ripley 1912, p. 77.

¹²²⁸ On me permettra un souvenir personnel : Voici quelques années, un petit garçon rencontré au Musée du papier peint, devant *les Vues d'Amérique du Nord* (Zuber, 1834) dont sa grand mère possédait une réédition récente, regarde de près le panoramique ; dans la scène de la parade militaire à West Point, il scrute attentivement les soldats puis constate, intrigué et un peu déçu, que chez sa grand mère, les soldats n'ont pas de plumets rouges, comme dans l'exemplaire qu'il a ici devant lui. Un imprimeur avait failli à sa tâche et seuls des yeux d'enfant pouvaient s'en rendre compte...

l'exprime le mieux, ce sont les Expositions, seul moment au XIX^e siècle où les productions industrielles sont sur le devant de la scène. Or, lors de ces Expositions, la production courante des manufactures, quelle qu'ait été sa qualité, n'intéressait guère¹²³⁰ : elle était certes loin d'être aussi spectaculaire que celle des panoramiques, pour le commun des mortels qui visitent l'Exposition comme pour les jurys professionnels qui, d'année en année, depuis 1806, on eu à juger la production des papiers peints exposée. On peut prendre les uns après les autres les rapports des jurys ou les articles qu'ont inspirés les papiers peints, ils ne parlent guère que des panoramiques, laissant dans l'ombre le reste, alors même que les panoramiques sont, bien sûr, loin de dominer le marché. L'enjeu est si important que, durant le Second Empire, les Expositions voient même une guerre ouverte entre trois manufactures : Jean Zuber & C^{ie}, Délicourt, et le nouveau venu Desfossé. Zuber a été battu par Délicourt à Londres en 1851, à une voix, celle du Président du jury¹²³¹. Zuber n'aura de cesse de regagner la plus haute récompense et il n'y parviendra non sans mal qu'en 1867. Nous avons conservé le brouillon des courriers dont la manufacture bombarde le jury par différents intermédiaires en 1862, de façon à faire valoir sa vision et obtenir la médaille tant convoitée...¹²³²

Tout ceci reste difficile à comptabiliser : bien entendu, les produits les plus élaborés permettent d'en vendre de plus simples, le même nom figurant dans les deux cas, alors que finalement la médaille n'a été attribuée, en fait, qu'aux panoramiques. Mais ceci ne se formalise guère à une époque où le « marketing » et la « communication » sont loin de prendre une dimension scientifique : ce qui ne veut évidemment pas dire que les manufactures – et la manufacture de Rixheim en particulier – ne soient pas sensibles à leur image, loin de là.

A défaut d'éléments difficiles à quantifier, les archives nous montrent l'ampleur de la place des panoramiques dans le quotidien de l'entreprise. Mettre sur bois et graver un panoramique bloque l'atelier pendant de longs mois, aux dépens des collections annuelles ; imprimer un panoramique se réalise en plusieurs semaines pendant lesquelles de nombreuses tables sont mobilisées. Mais il est clair que ça ne va pas sans bénéfice, un bénéfice cependant impossible à comptabiliser : les archives restent par exemple muettes sur le pourcentage du chiffre d'affaires que représentent les panoramiques. Dans ces conditions, les inventaires annuels réguliers sont susceptibles de nous livrer le seul indice dont nous disposons de façon régulière, encore faut-il pouvoir correctement les interpréter.

Chaque année, les « paysages » sont clairement distingués des autres papiers peints ; après l'apparition des « tableaux » en 1863, ils forment avec eux, à partir de 1867, les « articles de fond », heureuse appellation puisque nombre de panoramiques restent

¹²²⁹ Voir parmi de nombreux exemples comparables le site de l'Université de Clarksville dans le Tennessee : www.apsu.edu/inneraction/releases/show_news.asp?id=44

¹²³⁰ Voir à ce propos Pinault 1984.

¹²³¹ Jean Zuber-Karth le rappelle en petits caractères dans son *Rapport* de 1851, sous le tableau des récompenses, p. 16.

¹²³² MPP Z6.

en fabrication des décennies durant, à la différence des motifs qui, eux, passent rapidement de mode. Mais les chiffres sont difficiles à manier : une part médiocre des panoramiques dans le stock inventorié signifie-t-il une mévente ou son contraire ? En fait, dans la mesure où les panoramiques sont réimprimés dès que le besoin s'en fait sentir, qu'ils s'écoulent régulièrement pour la plupart, ce chiffre reste un bon indicateur du poids des panoramiques dans la vie de l'entreprise, ce que corroborent par ailleurs les choix stratégiques qu'il est possible d'observer dans l'évolution du produit.

Que l'on utilise les chiffres bruts ou les moyennes sur trois ou sept ans pour éviter les variations ponctuelles, on arrive aux constatations suivantes :

1. de 1807 Premier inventaire comportant des panoramiques, les inventaires entre 1800 et 1807 ayant disparu. à 1818, les « paysages » passent progressivement de 8 à 20 % du total de la valeur de l'inventaire,
2. de 1818 à 1840, la progression continue à un rythme beaucoup plus lent, de 20 à 26 %,
3. de 1840 à 1853, on observe une chute régulière, de 26 à 12 %,
4. de 1853 à 1869, la remontée est très nette, de 12 à 30 %, mais en tenant compte à partir de 1862, début de leur présence, des « tableaux » qui arrivent à 8 % en 1869, donc 22 % pour les panoramiques ; les expositions de 1855, 1862 et 1867 montrent des pointes nettes,
5. à partir de 1870, la chute est régulière pour atteindre des chiffres négligeables en fin de siècle : paysages et tableaux passent lentement de mode pour disparaître au début du XXe siècle.

Ces données épousent assez bien la chronologie du panoramique, loin d'être régulière comme nous le verrons. Elles montrent surtout qu'à partir du jour où les panoramiques sont mis en fabrication, ils représentent entre 10 et 26 % du stock et donc une part majeure de l'activité de l'entreprise, justifiant le choix pionnier de Jean Zuber en 1804.

2.4.4. Pour une lecture chronologique

Le panoramique a été le plus souvent envisagé comme un tout sur le plan chronologique¹²³³ : le peu d'étude sur le sujet n'a fait qu'accentuer le phénomène. Or, quel que soit l'angle envisagé, le panoramique est loin d'être une entité unitaire. Charles Blanc¹²³⁴, de son regard aigu, le constatait déjà sous l'angle stylistique en décrivant *Les réjouissances populaires aux Champs-Élysées...* (ill° 17. 4) de la manufacture Velay, créées vers 1825 :

... dans le temps où les artistes et les fabricants de papier peint ayant des vues moins ambitieuses, se contentaient des moyens inhérents à leur industrie et en acceptaient l'insuffisance, - il y a un demi-siècle et plus, - on les vit produire des

¹²³³ Le chapitre du récent ouvrage de Jill Saunders ne fait hélas pas exception...

¹²³⁴ Blanc 1882, p. 74.

ensembles de décoration qu'ils surent rendre très intéressants, non pas en dépit des procédés mis en œuvre, mais à cause de la rudesse du moyen. (...) tout est exprimé à peu de frais ; chaque objet se modèle, tourne, prend son relief, quoiqu'il soit taillé, pour ainsi dire à facettes, par les teintes crues que la planche y a déposées. Je ne sais pourquoi l'on a renoncé à cette manière franche rudimentaire, heurtée (...) mais qui, dans sa rude franchise était bien préférable à celle qu'on obtiendrait péniblement aujourd'hui par les teintes fondues au blaireau, de nature à imiter une exécution molle, sans accent.

Charles Blanc oppose ici clairement le style pictural du panoramique, qui prend le dessus à partir des années 1840, à la dimension d'image populaire surdimensionnée qui était celle des premières créations. Cette évolution stylistique, la plus évidente, en cache d'autres : Odile Nouvel-Kammerer distingue un avant et un après *Isola bella* (ill° 38) créé par Jean Zuber & C^{ie} en 1842, mais d'autres éléments méritent d'être pris en compte, en particulier le nombre des créations et des réimpressions, les tentatives restées sans lendemain ou le rôle pionnier de tel ou tel panoramique particulier. Le plus simple est de partir d'une démarche chronologique, en se fondant sur la catalogue de Nouvel, auquel, à de petits détails près, nous adhérons.

La première génération de panoramique - et la plus abondante puisqu'avant 1820, il y a déjà plus d'une trentaine de panoramiques sur le marché - voit l'apparition d'un paysage idéalisé peuplé de personnages dignes de quelque Arcadie, un terme qui se transforme d'ailleurs en titre à la manufacture de Rixheim en 1811. On en a, parmi bien d'autres, un bon exemple avec *la Chasse de Compiègne* (ill° 19. 1) de Jacquemart (1812). Nous y assistons à un divertissement aristocratique par excellence, la chasse à courre, qui se déroule à proximité d'une résidence majeure du souverain, consacrée pour l'essentiel à cette activité. Mais Carle Vernet, le dessinateur, a moins insisté sur tout le cérémonial propre à cette occupation que sur l'animation qu'elle crée dans une campagne idéalisée : des paysans déferents et des promeneurs distingués admirent la chasse, des femmes affables et des hommes courtois rivalisent de galanterie lors d'une élégante collation au pied d'une fontaine dans la forêt, perpétuant les grâces du siècle précédent... Par ailleurs, le traitement des arbres témoigne d'un rare raffinement de touche rappelant celui des *Métamorphoses d'Ovide* (ill° 15. 1), et surtout, par la légèreté du feuillage, les arbres des papiers chinois peints à la main. Ce que le monde aristocratique a de plus attrayant a été réuni ici pour faire rêver l'heureux propriétaire d'un tel décor – habitant quelquefois Outre-Atlantique à quelques lieues des premiers Indiens, encore menaçants... Des tertres de gazon, des allées irrégulières, des eaux calmes, quelques fabriques créent un monde serein, fort éloigné de la réalité, transformé en un pays d'illusion des plus séduisants.

Qu'il s'agisse de vues d'Italie ou de Suisse, de jardins ou de chasses, de pays lointains ou proches, de romans ou de légendes, la démarche est toujours la même : les manufacturiers proposent un paysage calme et charmeur qui, brisant les limites trop étroites du mur, entraîne l'heureux propriétaire du panoramique sur les ailes du rêve - mais sans risque de cauchemar. Rien d'inquiétant, rien de choquant non plus : même l'érotisme y reste bon enfant ; les réputées « très-voluptueuses et même lascives » danses des bayadères de la *Chasse au tigre*, ill° 16. 4(manufacture Velay, vers 1818)si l'on en croit le prospectus, ne risquent pas, nous l'avons vu, de troubler grand monde et chacun sourira du jeune garçon qui, caché derrière un tronc d'arbre, joue les voyeurs en

jetant un regard appuyé sur une jeune femme qui remonte son bas le long des rives de la Seine dans les *Vues de Paris* (Dufour 1812)...

Ces *Vues de Paris* proposent même une vision aussi étrange qu'engageante : le long de la Seine sont alignés arbitrairement des monuments parisiens tandis que sur l'autre bord du fleuve, au premier plan, se déroule un quotidien qui appartient au monde de la vie rêvée, scènes galantes, jeux d'enfants, cavaliers se promenant au cœur d'une nature bucolique... Détail d'importance : aucun pont ne relie les deux rives. On a pu comparer cette vision à celle de l'Île St Pierre, tant chantée par Rousseau, parce que si éloignée des vices de la ville - quelles que soient ici les séductions de sa splendeur architecturale -.

Les dessinateurs choisis à dessein par les manufacturiers mettent au service de cette vision un style qui accuse la dimension horizontale, limite le nombre des personnages toujours paisibles ; même le caractère heurté des couleurs ne remet pas en cause ces choix.

Une trentaine de panoramiques, sinon plus, nous transportent jusque dans les années 1825-30 vers ces paradis perdus et désormais à jamais retrouvés, au moins sur le mur d'une pièce de séjour. Pourtant, dès 1812, Jean Zuber sent le rôle que doivent jouer les personnages : il propose à Mongin

que les figures ne soient point accessoires (...) et qu'au contraire ce soient elles qui offrent le principal intérêt,

ce qui va être tenté dans *la Grande Helvétie* (ill° 28) et *les Vues d'Italie* (ill° 29). De telles conceptions préludent à un mouvement de remise en cause progressive, quoique sporadique, de cette représentation idéale du monde à la fin des années 1810 et au cours des années 1820. En 1818, par exemple, Jean Julien Deltil dessine pour la manufacture Velay *les Français en Egypte* (ill° 18.1)¹²³⁵. Il y multiplie les scènes d'action : combats, charges de cavalerie française ou mamelouk, blessés, files de prisonniers... tout est bon pour jouer de couleurs vives, la mine orange en particulier, pour abandonner l'horizontalité de règle jusqu'alors au profit d'un graphisme plus agité, jouant d'obliques et de courbes. Un souffle nouveau emporte le panoramique, en totale rupture avec la production courante : il a dû faire tâche par comparaison avec les nombreux autres panoramiques présentés à l'Exposition des produits de l'industrie en 1819. Quoi de commun, par exemple, avec *la grande Helvétie* ou *les Vues d'Italie* de Zuber, présentés à la même Exposition ? Deltil ne va théoriser sa vision que bien plus tard, le 29 mai 1829, dans un courrier à Jean Zuber:

Il ne suffit plus au temps où nous sommes de représenter des vues de paysages ou de monuments, il faut parler à l'imagination, il faut de l'action, du mouvement et que tout l'intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal malgré le titre de l'ouvrage qui n'annonce que du paysage¹²³⁶

Des panoramiques aussi différents que *les Fêtes du Roi aux Champs-Élysées*, ill° 17. 4 (Velay, vers 1825), *la Bataille d'Austerlitz*, ill° 18. 2 (Velay, vers 1828), *les Français en Italie* (Dufour, vers 1830), *Renaud & Armide*, ill° 15. 3 (Dufour, 1831) et toute la production

¹²³⁵ Catalogue Louvre *Egyptomania*, 1994-95, n° 186.

¹²³⁶ MPP Z 123.

de Deltil pour Jean Zuber & C^{ie}, à compter des *Combats des Grecs*, ill° 33 (1829) présentent cette vision plus romantique, souvent centrée sur l'héroïsme et ce n'est évidemment pas un hasard si ces panoramiques ont souvent un sujet politique ou militaire où domine, bien sûr, la bravoure des soldats français. C'est ainsi, par exemple, que les vues paysagères telles que celles proposées en 1804 par Rixheim et Mâcon tendent à disparaître au profit de sujets plein d'action : aucun rapport entre, par exemple, chez Zuber, la vision idyllique de *l'Hindoustan* (ill° 26) de 1807 et *les Vues du Brésil* (ill° 34) de 1830 ; alors que l'Inde de Mongin reste celle, féerique, du siècle précédent, le Brésil de Deltil connaît la conquête et la colonisation ; le regard de délectation y est remis en cause par une vision qui appartient déjà au monde de la Révolution industrielle. Pour rendre plus lisible le message, le style évolue : rendu moins horizontal, couleurs plus contrastées, personnages plus nombreux et plus typés, jouant non plus les figurants mais participant à l'action.

Les années 1830 voient peu de créations : pas même une dizaine, étant entendu que la production des décennies précédentes (plus d'une cinquantaine de panoramiques) continue à être pour l'essentiel réimprimée ; nous pouvons suivre de près ce phénomène à travers les archives de J. Zuber & C^{ie} ; c'est ainsi que, parmi d'autres, *l'Hindoustan* (ill° 26) est réimprimé douze fois jusqu'en 1871, à raison de 100 à 150 exemplaires chaque fois. De plus, aucun manufacturier ne propose de solution nouvelle, chacun reste dans l'héritage du Deltil de 1818. Dans les années 1840, réimpressions aidant, la création s'épuise (cinq panoramiques seulement) mais deux d'entre eux ouvrent de nouveaux horizons : *Isola bella* (ill° 38) chez Jean Zuber & C^{ie} en 1842 et *les Fêtes Louis XIII* de Clerc & Margeridon, vers 1845. Le premier représente la seule nature, mais somptueuse, luxuriante et réussit à combiner la précision botanique avec une lourde sensualité ; trop peu ordonnée pour ressembler au jardin baroque de l'île du lac Majeur, cette nature n'a pourtant rien de sauvage et s'il n'y a aucun personnage représenté, la manière dont l'homme a transformé le monde en un jardin laisse supposer son omniprésence, qui n'est autre que celle des habitants de la pièce, préposés à vivre dans ce paradis, tels Adam et Eve avant la faute. Pour obtenir ce résultat, les progrès de l'horticulture ont d'ailleurs mis à disposition du dessinateur un choix de plantes sans précédent, listé dans le livre de gravure. Le second, moins bien connu car beaucoup plus rare, décrit un paysage idyllique où des personnages Louis XIII de convention¹²³⁷ pratiquent les activités traditionnelles à ce genre de paysage : jeux galants et jeux d'enfants ; mais l'échelle des personnages a grandi, l'espace n'a plus aucun rapport avec celui des périodes précédentes, en particulier par l'impression d'ampleur qu'il donne. Ces deux panoramiques auront une suite : pour *Isola bella* (ill° 38), *l'Eldorado*, ill° 39 (Zuber, 1849), *les Zones terrestres*, ill° 40 (Zuber, 1855), *l'Éden* (Desfossé, 1861) *le Brésil*, ill° 16. 5 (J. Desfossé, 1862), pour *les Fêtes Louis XIII*, *la Chasse Louis XIII* (Clerc & Margeridon, vers 1845), *Rêve de Bonheur*, ill° 45. 2 (J. Desfossé, 1852), *les Quatre Âges* (Délécourt, vers 1860).

Au début des années 1850, deux dernières tentatives se font jour pour renouveler le genre, alors que continuent sans désespérer les réimpressions, d'autant qu'une bonne partie des planches de Dufour sont désormais entre les mains de Jules Desfossé qui les met largement à profit. *Rome-Paris-Londres* (Pignet, 1853), *les Grandes Chasses*, ill° 19.

¹²³⁷ Cher au théâtre et au roman populaire romantique : *les Trois mousquetaires* datent par exemple de 1844.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

3 (Délécourt (1851) révolutionnent le genre, le premier, en offrant une vue aérienne de trois grandes cités, propose une représentation nouvelle de la ville, qui restera sans lendemain ; en revanche, le style très pictural des *Grandes Chasses* annonce la vogue des tableaux qui vont se multiplier dans les années 1850-60, de façon à prendre le relais du panoramique désormais défaillant. En 1863, le romancier Léon Gozlan décrit l'aménagement d'une demeure :

Elle avait été chargée du choix des papiers à tapisserie. Elle n'acheta chez son marchand que des papiers à sujets historiques ; elle s'engoua pour « la fête du soleil chez les Incas, l'entrée des Français à Madrid (...). « Grand Dieu ! avait dit Fleuriot en voyant ces papiers : mais ma chère amie, ce sont là des papiers de restaurant : c'est d'un goût suranné¹²³⁸ ».

De fait, les créations de panoramiques s'achèvent en 1861 : au mieux peut-on citer les cinq lés du *Vieux Pont* en grisaille de Desfossé en 1862; il faut attendre les tentatives Art nouveau de différentes manufactures qui tiennent davantage du décor que du panoramique. Ce n'est qu'en 1912, 50 ans plus tard, que Zuber crée une version réduite et sans personnages de son *Arcadie, le Paysage italien*, 10 lés en grisaille.

Est-ce à dire que toute création se soit arrêtée? A partir du début des années 1870, les motifs de papier peint imitant la tapisserie arrivent sur le marché : en 1878, Desfossé imprime pour l'Exposition de Paris une tapisserie en 16 lés dite *Téniers* ; elle est suivie en 1883 par le *Décor Boucher* (ill° 43. 1), une "tapisserie" aussi en 16 lés ; toutes deux ont la forme d'un panoramique, d'un style nouveau.

Mais, en fait, le panoramique connaît des années 1860 aux années 1920 un long purgatoire : une création quasi-inexistante, pas de réimpressions, si l'on excepte les panoramiques à décor de nature comme *l'Eldorado*, ill° 39 (Zuber, 1849) *les Lointains*, ill° 31 (Zuber, 1822, qui présentent aussi l'avantage de n'avoir que 6 lés) ou *le Brésil*, ill° 16. 5 (Desfossé, 1862): mais les quantités réimprimées n'ont plus aucun rapport avec ce que l'on imprimait à la grande époque. Qui plus est, les manufactures Jean Zuber & C^{ie} et Desfossé & Karth détruisent dans les années 1880-90 une grande partie des planches d'impression de leurs panoramiques, désormais considérées comme inutiles. Nous verrons qu'au-delà de cette destruction, le panoramique connaît une nouvelle histoire au XX^e siècle.

Comment expliquer cette évolution ? Le rapporteur de la 7^e Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, Alfred Firmin-Didot, donne clairement en 1882 des raisons que d'autres ont développées à plusieurs reprises :

Si le papier peint est entré absolument dans nos mœurs, la décoration qu'il comporte a, dans beaucoup de cas, perdu de son importance chez nous, par suite de l'habitude croissante d'accumuler les meubles et les bibelots dans les appartements (...) Lorsque le papier peint (...) doit contribuer par son propre éclat à la parure d'une chambre, on est loin, aujourd'hui, de recourir au décor tel qu'on l'entendait, il y a quelque cinquante ans, à l'époque des simulations de la peinture murale, où la haute fabrication mettait sous les yeux du public ces

¹²³⁸ Léon Gozlan, *Le plus beau rêve d'un millionnaire, 1863, cité dans le catalogue « Le Parisien chez lui au XIXe siècle », Paris 1976-77, p. 69.*

ensembles féeriques, ces perspectives si violemment colorées(...) Les excès pittoresques de ces tableaux d'un éclat déplacé qui, sous prétexte de réjouir l'œil, ne lui laissent aucun repos (...) sont, heureusement, tombés en désuétude¹²³⁹.

Le décor victorien, entassant meubles et bibelots, relègue le mur et son décor à un rôle très subordonné¹²⁴⁰. Le panoramique a perdu sa raison d'être : seul le « décor » a encore une place, tant qu'il se révélera rentable.

Une autre raison, d'ordre esthétique, s'ajoute à la précédente : on supporte mal le caractère jugé désormais naïf des panoramiques antérieurs aux années 1840. Rioux de Maillou, rapporteur de la partie rétrospective de la même exposition, multiplie les jugements de valeur à ce propos : *les Vues du Brésil* (ill° 34) de Rixheim (1830) sont **d'une tonalité tant soit peu criarde et d'une conception plus enfantine que pittoresque, avec sauvages de fantaisie, animaux féroces et végétation tropicale**¹²⁴¹ ;

Même chose pour les panoramiques de Dufour **aux couleurs flambantes, d'une composition naïvement sentimentale, avec un dédain parfait de la perspective et de la loi esthétique d'unité (...) et (où) tous les personnages s'agitent en héros d'opéra.**

Seul *Psyché & Cupidon*, ill° 15. 2 (1815) échappe aux attaques :

Ces panneaux sont d'un caractère bien différent et d'un goût autrement relevé.

En fait, une autre esthétique domine : le rendu des panoramiques anciens qui empruntait sa relative raideur et la franchise de ses tons au néoclassicisme, désormais voué aux gémonies, gêne un regard habitué à un rendu plus souple et plus pictural, ce qui permet cependant un jugement favorable à *Psyché & Cupidon*. Conséquence, l'idée de luxe ne peut plus passer par le panoramique, sauf dans ses formes les plus tardives.

2.4.5. La création du panoramique : le manufacturier et le dessinateur

En 1802, Jean Zuber décide de se lancer dans l'aventure du panoramique : l'idée est dans l'air du temps, comme le montrent nombre d'indices. L'idée le hante depuis quelques années, et c'est sans doute lui l'auteur de ce courrier au dessinateur Darmancourt, le 25 brumaire 8¹²⁴² :

Vous devés vous rappeler que nous avons raisonné ensemble l'idée de faire des panneaux en pays.(age) il y a deux ans & c'est toujours un objet dont nous nous occupons avec plaisir ; mais les circonstances ne sont pas encore assez favorables pour exécuter un ouvrage aussi coû(eux)^x – aussi sommes nous

¹²³⁹ Rapport de l'exposition de 1882, p. 160.

¹²⁴⁰ Un décor produit de plus en plus industriellement.

¹²⁴¹ On croirait lire la critique d'une œuvre du Douanier Rousseau : or nous savons combien le travail de la manufacture recopie soigneusement les lithographies du voyageur Rugendas.

¹²⁴² 18 octobre 1799, MPP Z 108.

décidés de le laisser encore en suspend.

Le manque de moyens l'empêche de mener à bien ce projet : mais une fois trouvées ses assises dans l'entreprise qu'il vient de reprendre, Jean Zuber se décide. Pour ce faire, il lui faut un personnage essentiel, l'indispensable rouage qui va concrétiser ses souhaits. Jean Zuber puis ses successeurs à la manufacture vont travailler avec quelques dessinateurs auxquels ils restent fidèles de longues années, à une exception, le ou les créateurs de *la Dame du lac*, ill° 32 (1827).

Le 28 septembre 1802, Jean Zuber écrit à « Mongin¹²⁴³ peintre rue de Sèvres » (ill° 24) à Paris :

Nous répondons à l'aimable lettre que vous avez adressé à n/ ami M. Payer en date du 30 fruct' (...) Si les paysages camayeux que vous dites avoir fait ont été exécutés à Macon nous les connaissons et vous faisons nos compliments s/ leur réussite. Nous avons depuis plusieurs années l'intention d'exécuter un paysage en coloré dans la même manière que vous décrivez et nous voulions choisir des vues de Suisse afin de donner à ce décor un intérêt plus général (...)

Ce courrier fait suite à la rencontre entre Jean Zuber et Mongin à Paris sous des auspices que nous ignorons¹²⁴⁴. Jean Zuber précise ensuite à Mongin ce qu'il attend de lui exactement et c'est le prélude à une longue collaboration (doublée d'une réelle amitié¹²⁴⁵) entre les deux hommes, que la mort seule du dessinateur interrompra. Sans avoir l'ampleur du rôle de Malaine sous la Révolution, Mongin forme des dessinateurs, retouche à l'occasion un dessin¹²⁴⁶.

En 1802, Antoine-Pierre Mongin est un artiste parisien, né en 1761¹²⁴⁷, élève à l'Académie royale de peinture de 1782 à 1785 dans l'atelier de Doyen, comme nombre de paysagistes de sa génération. Au moment où il rencontre Jean Zuber, il a surtout produit des gouaches dans la lignée de Moreau l'aîné qu'il expose au Salon depuis 1791, à raison de trois à quatre par an (ill° 24. 2)¹²⁴⁸. Un thème y revient inlassablement, celui du parc ; dans un cadre de frondaisons avec, parfois, pour arrière plan, quelque château, des fabriques : ruines, tholos, pont chinois, vases Médicis peuplent l'harmonieux désordre du

¹²⁴³ Une liste non exhaustive mais très ample de ses œuvres figure dans Bellier de la Chavignerie et Auvray 1882. La bibliographie récente est peu abondante : en dehors d'allusions *passim* dans Nouvel-Kammerer 1990, les seuls catalogues à donner une notice à son propos sont les catalogues *De David à Delacroix*, Paris 1974, p. 546-547 et *Jardins en France, 1760-1820*, Paris 1977, p. 68. Un échange de lettres entre le lithographe Engelmann et Mongin a été publié par Lang 1977, p. 33-45. Voir un début de synthèse dans Jacqué 1980. Le catalogue inédit des peintures du XIXe siècle du Musée de Cleveland analysant la peinture *Le curieux* de 1824 et signé LdA fait de Mongin un voyeur... Mongin a une double adresse à Paris, rive gauche, à peu de distance : il loge 29 rue de Sèvres (Sèvres) et son atelier est installé « 22 rue du bacq au coin de la rue Babilone » (MPP Z 78, 8 octobre 1812).

¹²⁴⁴ Zuber 1895, p. 55. Zuber traite souvent dans son courrier Mongin de « mon cher frère ».

¹²⁴⁵ Jean Zuber ira jusqu'à lui confier des fonds importants à mettre à l'abri lors de l'invasion en 1814.

¹²⁴⁶ Le 4 fructidor 11, Zuber écrit à Spœrlin : « Je fais retoucher les 3 muses par Mongin », MPP Z 75).

¹²⁴⁷ Il est né en février 1761, d'après son acte de décès conservé aux archives de la Ville de Versailles et non 1762, comme il est souvent écrit.

jardin ; il emprunte aux parcs de la région parisienne : chevaux de Marly¹²⁴⁹, tour de Marlborough au Petit Trianon¹²⁵⁰, pavillon de Bagatelle¹²⁵¹. Mais ces éléments reconnaissables laissent entendre qu'il s'agit moins d'une peinture documentaire¹²⁵² que de travaux dans l'esprit du paysage composé cher à celui qu'il nomme, il est vrai bien plus tard, « mon intime ami », le peintre Victor Bertin¹²⁵³. Dans ses gouaches, Mongin pratique une touche frémissante, des bleus vaporeux : prétexte à d'imaginaires Arcades dans lesquelles les personnages se réduisent à d'élégantes silhouettes pour qui il aime à imaginer de galantes situations¹²⁵⁴.

Par la suite, au vu des livrets des salons, Mongin alterne les paysages avec des scènes de genre, dans le goût troubadour, et quelques toiles militaires. S'il semble moins pratiquer la gouache, il peint à l'huile non seulement sur toile mais aussi sur papier. Son passage en Alsace l'a entraîné en Suisse (où il prépare un nouveau panoramique en 1806) ce qui laisse des traces plus tardives dans sa peinture : sans doute a-t-il travaillé jusqu'à la fin de sa vie sur ses anciens croquis ; on aimerait aussi connaître sa *Vue intérieure d'une maison près Mulhouse*, présentée au Salon de 1822.

Son style reste très marqué par la manière de sa jeunesse : quand il dessine un premier projet pour son panoramique *l'Arcadie*, (ill° 27. 3) vers 1810, ses personnages sont d'un dessin qui appartient encore au XVIII^e siècle, ce qui sera corrigé à l'impression, très néoclassique. Et Robert Rosenblum, commentant son *Curieux* (ill° 24. 3) de 1823, actuellement conservé au Musée de Cleveland, constate que « l'artiste possède un sens intuitif de l'ordre classique rendu grâce à la disposition naturelle et lucide des éléments architecturaux et du paysage dans un espace non défini par un sol plan¹²⁵⁵ ». Il ajoute par ailleurs que son œuvre reflète « la fraîcheur candide de (l')observation empirique (...)

¹²⁴⁸ Elles semblent avoir donné lieu pour certaines à gravure, mais elles ne sont pas cataloguées systématiquement : certaines apparaissent au hasard du marché, des catalogues ou sur le site des musées nationaux. Le Staatliches Museum Schwerin possède une importante collection de gouaches de Mongin. Une paire, datée de 1794, était en vente à la Biennale des antiquaires de Paris en septembre 2002.

¹²⁴⁹ Catalogue *Jardins 1760-1820*, 1977, p. 28.

¹²⁵⁰ Gravure en couleurs, coll° du château de Versailles.

¹²⁵¹ Gravure en couleurs, Catalogue *Bagatelle* 1997, p. 36.

¹²⁵² Il est des exceptions : le musée de la Malmaison possède des gravures d'après des gouaches de Mongin représentant Malmaison des deux côtés, de façon précise.

¹²⁵³ 1767-1842. Cité à plusieurs reprises dans ses lettres à Engelmann, Lang 1977, p. 33-45 ; l'expression apparaît dans un courrier du 5 mai 1816, p. 39. Si Bertin est surtout connu de nos jours comme maître de Corot, on ne saurait oublier qu'il a joui auprès de ses contemporains d'une grande notoriété.

¹²⁵⁴ On a vu que certains en font même un voyeur...

¹²⁵⁵ Catalogue *De David à Delacroix*, 1974, p. 547.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIX^e siècle : le papier peint panoramique

mais que ces perceptions se plient encore à la discipline intuitivement abstraite d'une composition où alignements parallèles et perpendiculaires bâtissent sans ostentation une structure spatiale d'une lucidité presque davidienne, en contrepoint de charmantes descriptions superficielles, frondaisons sauvages, vieux murs pierreux, tremblant étincellement de la lumière¹²⁵⁶». En un mot, Mongin combine avec bonheur, à défaut de génie, le charme du XVIII^e et la rigueur du XIX^e siècle.

Notons par ailleurs que Mongin semble bien introduit dans le milieu artistique parisien. Il est en contact avec Fontaine qui fait des essais, mais sans succès, pour Jean Zuber à qui ses dessins, mais plus encore ses prix, ne conviennent pas¹²⁵⁷. Ses courriers à Godefroy Engelmann laissent entendre des liens étroits avec le peintre Girodet et le célèbre théoricien du néoclassicisme Quatremère de Quincy, en plus du peintre Bertin.

En dehors de la peinture, Mongin est aussi musicien, ce qui lui permet de jouer avec Jean Zuber¹²⁵⁸. Il a du goût pour le théâtre et brosse des décors pour des comédies de salon à la Commanderie de Rixheim¹²⁵⁹; de même, il trousse avec élégance quelques vers de circonstances¹²⁶⁰, ce qui en fait un fort agréable compagnon qui apporte à Rixheim tout à la fois la tradition des Lumières et l'air de Paris.

Comment l'artiste conjugue-t-il son activité d'artiste et de dessinateur de fabrique ? Un courrier adressé à l'administration des Beaux-Arts en 1816 oppose l'obtention d'« une de ces récompenses si flatteuses pour un artiste qui préfère la gloire au bénéfice qu'il peut retirer de ses travaux », en l'occurrence une médaille au Salon (et les achats comme les commandes qu'elle suppose) au fait qu'il est forcé de se « livrer à des occupations dont les succès sont nuls pour ma réputation », en l'occurrence à cette date, l'élaboration de deux panoramiques¹²⁶¹. Les activités apparaissent donc clairement appartenir à deux domaines opposés, l'un artistique, qui apporte la « gloire »¹²⁶² et l'autre, plus terre à terre, mais source de revenus. De ce point de vue, il est intéressant de comparer ce que les commandes d'État lui rapportent, 1500¹²⁶³ ou 2000¹²⁶⁴ francs le tableau, à ses revenus provenant de Rixheim : au même moment, il touche 3000 francs d'honoraires pour la

¹²⁵⁶ Idem, p. 247.

¹²⁵⁷ Ce dont témoigne une série de courriers de Zuber à ses proches au cours des années 1802-1803 (MPP Z. 100).

¹²⁵⁸ Zuber 1895, p. 56-57 : « Mongin (était) très musicien (...). L'amabilité de Mongin et de sa femme avec lesquels nous nous étions intimement liés faisait de Rixheim un véritable paradis, où la prose des affaires n'empêchait pas la poésie. »

¹²⁵⁹ Zuber (P.R.) 1933, p. 5.

¹²⁶⁰ Zuber 1895, p. 65.

¹²⁶¹ A.N. O³ 1391.

¹²⁶² Idem : « Je crains de ne point obtenir une de ces récompenses si flatteuses pour un artiste qui préfère la gloire au bénéfice qu'il peut retirer de ses travaux ».

¹²⁶³ « Une tourmente sur le Mont St Gothard » en 1817 (A.N. O³ 1895).

Grande Helvétie auxquels s'ajoutent 6 francs par exemplaire vendu.

Le statut d'artiste que revendique cependant Mongin se lit dans un comportement typique d'un peintre : il signe à deux reprises (mais deux fois seulement) un panoramique. Le premier exemple reste discret : Mongin signe l'*Arcadie* (1811), on peut lire sur le pont du 12^e l'inscription : *peint par Mongin*, mais en caractères grecs. En revanche il signe comme un artiste les *Vues d'Italie* où au l^e 18 figure clairement l'inscription *Mongin fecit in Rixheim 1818*. Ce choix ne tient sûrement pas du hasard, puisque ce panoramique est appelé à être présenté l'année suivante à l'Exposition de produits de l'industrie, la première depuis 1806 : mais ce n'est certainement pas un hasard non plus s'il a préféré *fecit* au traditionnel *pinxit*.

En résumé, Mongin apparaît comme un petit maître charmant et doué qui complète son activité artistique par des travaux de fabrique.

Nous ignorons tout de l'engagement de Julien-Michel Gué (1789-1843) qui réalise un seul panoramique pour la manufacture de Rixheim : aucun document d'archives ne nous est parvenu à son propos. En revanche, le choix s'explique facilement : puisque Gué est un des principaux créateurs de décor de théâtre, d'opéra et de ces formules intermédiaires entre le théâtre et le panorama qui fleurissent dans les années 1820¹²⁶⁵. Dans un contrat de 1829¹²⁶⁶ consacré à la création d'un « Hydorama » en collaboration avec l'architecte Antoine-Marie Peyre, Gué est dit « peintre & décorateur du théâtre de l'opéra-comique et de plusieurs théâtres royaux », alors que dans les années qui précèdent, on le rencontre sur les scènes de boulevard, comme le théâtre de la Gaîté ou au Panorama dramatique où il travaille avec Daguerre et Cicéri dans un style troubadour quasi-caricatural¹²⁶⁷. Une lithographie d'Engelmann (autre lien avec Rixheim) montre par exemple le décor réalisé pour la pièce *le Meurtrier*, créée à la Gaîté le 26 mars 1822 ; même si ce décor s'inspire du porche Nord de la cathédrale de Chartres, il a tout d'une ruine troubadour : par des ouvertures en ogive, l'artiste multiplie les plans successifs qui se heurtent à un fond montagnoux¹²⁶⁸. Lorsqu'il dessine pour Rixheim *la Dame du lac*, d'après Walter Scott, Gué joue des mêmes moyens en s'inspirant des gravures qui illustrent la première édition de l'œuvre. Gué ne réalise qu'un panoramique pour Jean Zuber : sa forte spécialisation lui rend sans doute difficile le renouvellement de son inspiration : ce qui n'est pas le cas de son successeur, Deltil, capable de traiter avec le même allant des sujets aussi divers que la guerre d'indépendance grecque ou des scènes de chasse.

Présenter Deltil se heurte à de nombreuses difficultés car, si nous possédons une

¹²⁶⁴ « Jeanne d'Arc faisant prendre l'épée de Charles Martel dans la forêt de Fier-Bois » en 1818 (A.N. O³ 1401).

¹²⁶⁵ Comment 1993, ch. 4, p. 30-37..

¹²⁶⁶ Archives de Paris, D31 11³, carton 41 : je remercie Véronique de la Hougue de m'avoir signalé ce document.

¹²⁶⁷ Pressouyre 1979, p. 128-129.

¹²⁶⁸ Allevy 1938, pl. IX.

abondante documentation sur Mongin dans sa double activité, voire sur l'œuvre de Gué , il n'en est pas de même pour Jean-Julien Deltil, créateur pourtant de six panoramiques et de quelques dessus-de-porte à Rixheim de 1828 à 1837. Cependant, les lettres qu'il a adressées à la manufacture sont parvenues jusqu'à nous, à défaut de leurs réponses¹²⁶⁹. Nous ignorons en revanche tout de sa carrière de peintre, si tant est qu'il en ait eu véritablement une.

Deltil est né le 29 avril 1791 à Paris, est entré à l'École des Beaux-Arts, où il est réputé être l'élève de Jean-Baptiste Debret¹²⁷⁰, le 26 novembre 1813, expose aux Salons de 1814 et 1824 des portraits ; le Musée de Compiègne conserve son autoportrait¹²⁷¹ et un paysage qu'il n'a pas été possible de retrouver. Cet autoportrait, non daté, nous le représente comme peintre, vêtu d'une blouse, palette et pinceau à la main, même si cela ne semble pas avoir été son activité principale. Si Jean Zuber fait appel à lui, c'est qu'il s'agit d'un homme d'expérience. Dès 1818, il crée une « tenture de paysages », *la bataille d'Héliopolis* ou *les Français en Égypte* (ill° 18. 1) pour la manufacture parisienne Velay qui obtient à l'Exposition des produits de l'industrie de 1819 une mention honorable : Deltil l'a discrètement signée sur l'obélisque du lé 7 qui rappelle que nous sommes en Égypte¹²⁷². Il consacre de 1828 à 1837 une notable partie de son temps à la manufacture de Rixheim mais il doit sans doute fournir des maquettes à d'autres confrères¹²⁷³. Lorsqu'en 1835, il négocie avec Zuber un contrat sous seing privé¹²⁷⁴, dont nous ignorons s'il a été signé, il prévoit de travailler quatre mois par an pour l'entreprise à raison de 500 francs par mois mais « s'engage à n'accepter aucuns travaux ou dessins quelconques pour papier peint de toute autre maison que de MM. Zuber & C^{ie} » : ce qui peut permettre de supposer que ce n'était pas obligatoirement le cas auparavant. Ce projet laisse aussi entendre que Deltil dispose de 8 mois par an pour son œuvre personnelle, qu'elle soit virtuelle ou qu'elle reste à découvrir, peut-être dans un autre domaine de l'art décoratif.

Deltil fournit des maquettes à Zuber, mais à la différence de Mongin, c'est un simple fournisseur, avec lequel les courriers laissent supposer des rapports financiers de marchands de tapis ; par ailleurs, Deltil ne semble pas avoir autant séjourné à Rixheim que son prédécesseur ni donné son avis sur la production, voire retouché tel ou tel dessin. Seul compte pour la manufacture le technicien du panoramique¹²⁷⁵.

¹²⁶⁹ MPP, Z 123.

¹²⁷⁰ Ce qui éclaire d'un jour nouveau l'intérêt de Deltil pour le Brésil puisque Debret émigre là-bas de 1816 à 1831, cf. catalogue *Brasiliana*, Fribourg, 2000.

¹²⁷¹ Déposé à la sous-préfecture.

¹²⁷² Voir le catalogue *Egyptomania*, Paris, Vienne et Ottawa, 1994-1995, n° 186, p. 318.

¹²⁷³ On cite ici ou là le nom de la manufacture Dauphin à Paris, mais sans preuve.

¹²⁷⁴ MPP, Z 123. Deux versions sont conservées.

¹²⁷⁵ Il n'y a qu'une mention de séjour dans un courrier du 2 novembre 1835 (MPP Z 243).

En matière de style, à la différence de Mongin, défenseur d'une vision arcadienne typique de sa génération, Delttil apparaît comme un novateur et cela dès 1818, lors de la création de la *Bataille d'Héliopolis* : au moment où Mongin dessine une Italie traditionnelle et sereine¹²⁷⁶, à l'image de ce que réalisent d'ailleurs ses confrères, Delttil se lance dans une vision autrement dynamique, sans équivalent à l'époque : les chevaux galopent, en soulevant de la poussière, des soldats français affrontent violemment des indigènes, un canon tonne, les uniformes chatoient... Ce style, marqué de tendances romantiques, Delttil le théorise en mai 1829 quand il écrit à Jean Zuber à propos des *Vues du Brésil* (ill° 34) en cours d'élaboration :

Il ne suffit plus au temps où nous sommes de représenter des vues de paysages ou de monuments, il faut parler à l'imagination, il faut de l'action, du mouvement et que tout l'intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal malgré le titre de l'ouvrage qui n'annonce que du paysage.

En fait, ce programme, Delttil l'a déjà mis en pratique l'année précédente dans sa première réalisation pour Rixheim, *les Combats des Grecs* (ill° 33), très proches de l'esprit de *la bataille d'Héliopolis*, et il reste fidèle à cette esthétique jusqu'à la fin de sa collaboration avec les Zuber, en 1837.

Nous ignorons la raison de la rupture, puisque les derniers courriers font allusion à un projet pour lequel existe une esquisse : *les Scènes maritimes*¹²⁷⁷. Mais à cette date, le marché est saturé et la manufacture de Rixheim attend cinq ans, plus du double du délai habituel avec Delttil, pour lancer un nouveau panoramique, mais sans lui.

Car en 1842, la manufacture se lance avec *Isola bella* (ill° 38) dans un changement radical qu'a souligné en son temps Odile Nouvel-Kammerer¹²⁷⁸ : le nouveau panoramique, centré sur la seule nature, élimine avec les personnages la dimension historiée qui était jusqu'alors de règle¹²⁷⁹. Et pour mettre au point cette nouveauté, point n'est besoin de faire appel à un « technicien » du panoramique, comme l'étaient tant Mongin que Delttil : un dessinateur de fabrique talentueux, spécialisé dans la fleur peut répondre avec satisfaction à la demande. Ce dessinateur, c'est François-Eugène Ehrmann qui, seul ou en collaboration, réalise, outre *Isola bella*, *l'Eldorado*, ill 39 (1849) et *les Zones terrestres*, ill ° 40 (1855).

Eugène Ehrmann¹²⁸⁰ (7 décembre 1804 - 3 février 1896) est, nous l'avons vu, un ami d'enfance de Fritz Zuber, fils de Jean : ils se sont connus au collège à Colmar¹²⁸¹. Après

¹²⁷⁶ Les *Vues d'Italie* de 1818.

¹²⁷⁷ Coll° MPP.

¹²⁷⁸ Nouvel-Kammerer 1990, p. 128-129.

¹²⁷⁹ Si l'on ne tient pas compte des *Lointains*, plus réduits, sans parler des tentatives de décor, plus que de panoramiques de Spörlin & Rahn à Vienne, cf. Witt-Döring 1995.

¹²⁸⁰ Notice nécrologique, *Bullⁱⁿ de la S^{té} Industrielle de Mulhouse*, n°66, 1896, p. 27-28

¹²⁸¹ Zuber 1895, p. 59.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

des études de chimie à Gießen et à Paris, il entre comme coloriste en 1826 à la manufacture : mais très vite, il affirme ses talents de dessinateur et prend rapidement la direction de l'atelier de dessin de la manufacture, jusqu'en 1876 ; il continue à fournir des motifs à l'entreprise jusqu'en 1890 ; c'est un spécialiste de la fleur au naturel, du genre « Pompadour »¹²⁸². Ses mérites sont reconnus par le Jury de l'Exposition universelle de Paris de 1867 qui lui décerne une médaille d'argent de collaborateur¹²⁸³.

A ses côtés travaillent des dessinateurs de papiers peints de haut niveau, Georges Zipélius, (1808-1890), Joseph Fuchs (1814-1888) qui, soit à Rixheim, soit à la tête d'ateliers de dessin, fournissent les manufactures : nous les retrouverons dessinant par exemple des décors à Rixheim comme à Paris. Et quand en 1861, l'entreprise fait dessiner son dernier panoramique, *le Jardin japonais* (ill° 41), elle fait aussi appel à un des plus fameux dessinateurs de motifs de papier peint du XIX^e siècle, spécialisé dans le dessin d'ornement, Victor Potterlet (1811-1899) que nous retrouverons dans le monde des décors.

Au fur et à mesure des années, le dessin de panoramique à Rixheim s'est donc spécialisé de plus en plus : au départ des créateurs qui ont reçu une formation de Beaux-Arts, puis des spécialistes du motif de papier peint. Ce qui permet de dire que, même si, à l'occasion, les prospectus de vente parlent d'« artiste », sans jamais d'ailleurs les nommer, le propos n'a d'autre ambition que vénale : la rupture est désormais claire entre le monde de l'art et celui de l'industrie, alors même que le panoramique d'une certaine manière, fait le lien entre ces deux mondes.

Lors de la première prise de contact avec Mongin, nous avons vu que Jean Zuber sait ce qu'il veut :

Nous avons depuis plusieurs années l'intention d'exécuter un paysage en colorié dans la même manière que vous décrivez et nous voulions choisir des vues de Suisse afin de donner à ce décor un intérêt plus général. Si vous voulez faire un essai vous voudrez bien choisir un sujet qui vous conviendra pour le peindre s/ un lais de 25 pouces de largeur et d'une hauteur proportionné (sic). Cet échantillon fini, vous voudrez bien nous l'envoyé par la diligence de Mulhouse et nous vous dirons si ce genre de travail convient à notre exécution et nous entrerons en ce cas dans les détails nécessaires par la suite¹²⁸⁴.

En clair, Jean Zuber a choisi son thème qui ne semble pas encore exister sur le marché. Et, dès le 4 février 1803, Jean Zuber peut écrire à son beau-frère Michel Spörlin, en voyage pour la manufacture à Hambourg son enthousiasme et ses inquiétudes devant le coût de l'opération.

Le même jour, Jean Zuber répond à l'envoi de Mongin :

Nous sommes bien décidés à exécuter un décor composé de 12 à 16 lais Vues de Suisse à choisir dans celles qui font le plus d'effet et qui présentent le moins de

¹²⁸² Bouquets de fleurs naturelles utilisées en semis.

¹²⁸³ Zuber 1867.

¹²⁸⁴ MPP Z 99.

difficultés et exigent le moins de frais à l'exécution (...) Nous devons donc avant tout vous inviter de ménager autant que possible le nombre de teintes dans l'ouvrage en question et de vous attacher à n'employer que les tons absolument nécessaires pour produire l'effet désiré.

A l'évidence, Zuber a une idée précise de son projet et les échanges de courrier qui suivent tout au long de l'élaboration de l'entreprise, démontrent que toute l'initiative lui appartient. Par la suite, les liens d'amitié qui s'établissent entre les deux hommes ont sans doute abouti à des échanges fructueux aboutissant à telle ou telle réalisation : il est évident par exemple que Mongin avait une connaissance poussée de l'*Oriental Scenery* des frères Daniell dans l'édition de 1801¹²⁸⁵ et qu'il a pu recommander à Zuber de travailler sur ce thème. Malheureusement, à l'exception des *Vues de Suisse* (ill° 26), aucun document d'archives ne nous permet d'approfondir la question chez Mongin.

Les lettres envoyées par Jean-Julien Deltil à son commanditaire nous éclairent davantage. La manufacture semble bien imposer ses sujets. Ainsi, pour *les Combats des Grecs* (ill° 33), l'intérêt de Jean Zuber-Karth, président du comité philhellène mulhousien, explique ce choix¹²⁸⁶, d'une certaine manière malheureux parce que fait trop tard, au moment où les Grecs ne suscitent plus la même sollicitude : ce panoramique se révèle en effet un échec. Pour *les Vues du Brésil* (ill° 34), les liens de Deltil avec le peintre Debret qui a émigré en 1816 à Rio de Janeiro à la demande de la cour brésilienne pour y développer les Beaux-Arts explique peut-être l'intérêt du dessinateur¹²⁸⁷. De son côté, Jean Zuber est en contact étroit avec le lithographe Godefroy Engelmann qui est en train d'éditer les dessins du Bavarois Rugendas. Jean Zuber-Karth et son frère Frédéric¹²⁸⁸ ont dû sentir tout l'intérêt que présentait ce sujet alors complètement vierge et l'imposer au dessinateur. Le 8 avril, Frédéric écrit à son frère :

J'ai parlé de n/ idée de paysage à Deltil & il entre dans nos vues et paraît disposé, mais je n'ai pas encore voulu parler du prix avant qu'il aye réfléchi à la chose & qu'il établisse un projet bien déterminé¹²⁸⁹.

Le lendemain, une seconde lettre fait mention « d'une longue discussion avec Deltil » et une première description des scènes envisagées, assez éloignée du projet adopté et Frédéric de conclure :

Voici donc la base arrêtée selon ma manière de voir (...) en attendant, Deltil fera un croquis provisoire d'un des tableaux et s'occupera ensuite d'une esquisse arrêtée aux petits détails près¹²⁹⁰.

¹²⁸⁵ Celle du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale : peut-être Mongin l'a-t-il consultée.

¹²⁸⁶ Amandry (Angélique) « Deux sujets grecs chez Jean Zuber & Cie », *BSIM* 2/1984, p. 153-156.

¹²⁸⁷ Catalogue *Brasiliana*, Fribourg 2000.

¹²⁸⁸ Qui rend compte à son père de son contact avec Deltil le 9 avril 1829 (MPP Z 123).

¹²⁸⁹ **MPP Z 123.**

¹²⁹⁰ **MPP Z 123.**

Finalement, Deltil, le 28 mai 1829, écrit à la manufacture :

J'en crois le choix (...) extrêmement heureux (...) il n'est pas un de ces sujets de fantaisie, lesquels passent ordinairement comme les modes, et il est indépendant des événements politiques en ce qu'il ne blesse personne et qu'il peut être intéressant pour tous¹²⁹¹.

Deltil définit ici quelques uns des principes du choix sur lequel nous reviendrons. Dans les années qui suivent, c'est Zuber qui impose *le Paysage à chasses* (ill° 35). Deltil lui écrit le 20 janvier 1831 :

Vous m'annoncez un nouveau projet de paysage dont le sujet serait une chasse

ce qu'approuve d'emblée le dessinateur, toujours soucieux de bien faire. Le 24 juillet 1833, il écrit ainsi à son commanditaire :

Je vous envoie le résultat de divers projets de composition pour votre paysage des vues de l'Amérique du Nord. J'ai suivi ponctuellement les indications de votre lettre qui se sont rencontrées être à peu près ce que j'aurais fait si j'eusse été livré à mes seules lumières.

Nous verrons que près de six mois plus tard, des désaccords continuent à subsister.

Jean Zuber ou ses successeurs ne décident cependant pas seuls sur des coups de cœur : leur choix est le fruit d'une réflexion mais aussi des avis de ceux qui jouent un rôle dans la maison. Ainsi, au cours de l'été 1812, la décision est prise de lancer de nouvelles *Vues de Suisse*, (le panoramique que nous connaissons sous le nom de *Grande Helvétie*, ill° 28). Jean Zuber écrit le 22 août 1812 à Frédéric Feer, qui voyage pour la maison de revenir pour tenir « grand conseil sur le nouveau décor à paysage que nous nous proposons de faire » avant que le manufacturier rejoigne Paris pour en discuter avec Mongin. Nous n'avons malheureusement aucune idée des participants à ce « grand conseil » : en tout cas, pas Mongin.

En fait, au manufacturier l'initiative mais comme il est fidèle de longues années à un même dessinateur, il doit tenir compte de ses compétences, voire de ses goûts, d'autant plus que le dessinateur en question est un spécialiste et qu'il suit de près le marché dans son domaine. La documentation nous fait malheureusement faux bond lorsqu'en 1842 la manufacture se lance dans une aventure toute nouvelle avec *Isola bella*, même si les risques sont limités avec un panoramique relativement réduit de 18 lés seulement. L'entrepreneur fait ici preuve de flair, comme il l'a toujours fait à vrai dire et on a le sentiment que bien loin d'un marketing élaboré, il se fie à son goût et à sa connaissance des marchés pour imposer tel ou tel choix et convaincre d'abord son dessinateur, ensuite la clientèle.

Cependant, un certain nombre de critères limite ce choix. Ainsi, comme le relevait précédemment Deltil, les sujets politiques sont mal venus, certains sujets pouvant blesser telle fraction du public : il a fallu sans doute toute la passion de Jean Zuber-Karth pour la cause grecque pour imposer ses vues, si amère qu'ait été l'expérience. Par ailleurs, il s'agit d'éviter les doublons avec la concurrence, le marché n'étant pas extensible. C'est ainsi que le 22 septembre 1812, Jean Zuber écrit à Jacquemart :

¹²⁹¹ MPP Z 123.

Le hasard vient de nous apprendre que vous avez l'intention, Monsieur, de faire composer par Monsieur Vernet un paysage représentant une grande chasse au cerf¹²⁹²

et prétend travailler sur le même sujet. Un arrangement est-il alors possible ? La réponse vient rapidement puisque le 6 octobre 1812, Jean Zuber écrit à son dessinateur :

Je viens de recevoir la réponse de Jacquemart qui nous dit de la façon la plus obligeante du monde qu'il n'a pas les moyens de rompre les engagements qu'il a contractés pour faire une chasse, nous renonçons à ce sujet¹²⁹³.

Sans doute s'agit-il de *la Chasse de Compiègne* (ill° 19. 1) qui sera sur le marché avant 1814.

On peut se poser la même question à propos du projet de *Paysage égyptien* de Mongin dont une partie de la maquette originale est parvenue jusqu'à nous¹²⁹⁴ : Mongin la signe et la date de 1819. Mais sans doute la manufacture a-t-elle eu vent des *Français en Égypte* (ill° 18. 1) de Deltil pour Velay qui viennent juste d'être édités : il n'y a pas la place au même moment pour deux panoramiques à thème égyptien sur le marché, et le projet est abandonné, même si les deux projets s'avèrent très différents, celui de Mongin beaucoup plus « archéologique » que celui de son confrère, dont le décor se réduit à une Égypte de fantaisie.

La date est par ailleurs importante : en 1819 a lieu la première Exposition des Produits de l'Industrie depuis 1806 et les manufacturiers rivalisent en multipliant les créations. Le panoramique est un produit phare de ces expositions et cela restera vrai jusqu'à l'Exposition universelle de Paris de 1855¹²⁹⁵ : la lutte est rude entre les manufactures parisiennes et la manufacture de Rixheim, la première en 1834 à recevoir une médaille d'or, accepte mal ses demi-échecs de 1851 à 1862. Il s'agit donc de présenter à chacune de ces occasions une œuvre exceptionnelle.

Une fois accepté le principe de la réalisation de tel panoramique par le dessinateur, ce dernier rassemble avec le manufacturier sa documentation¹²⁹⁶ : son rôle n'est point de créer au sens où un artiste crée, en fait son véritable travail consiste à composer un ensemble cohérent à partir de motifs existants : Deltil exprime bien la chose lorsqu'il écrit à Rixheim le 29 mai 1819 :

Je crois avoir par la disposition des masses et des grandes lignes de paysage vaincu une très grande difficulté qui était de rassembler sans invraisemblance

¹²⁹² MPP Z 101.

¹²⁹³ MPP Z 101.

¹²⁹⁴ Catalogue *Egyptomania*, Paris 1994, n° 187, p. 320.

¹²⁹⁵ Mais continuera par la suite par le biais des tableaux, des décors, des tapisseries jusqu'en 1900.

¹²⁹⁶ La façon dont les dessinateurs copient leur documentation a été étudiée de façon quasi exhaustive par Pupil (François) 1990 : notre propos n'est point ici de refaire cette étude, au demeurant excellente, mais de montrer comment concrètement les choses se passent.

dans un même tableau des sujets très opposés et de pouvoir introduire par ce moyen un grand nombre de figures et d'animaux (...) Une seule difficulté existait et je vous avance qu'elle m'a longtemps embarrassé et que je ne m'en suis pas tiré sans peine, c'était comme je vous l'ai dit de réunir un grand nombre de figures et de costumes variés, des animaux féroces et des animaux domestiques, des anthropophages et des Européens, des vaisseaux à la voile et des forêts vierges, des combats, des chasses et des plantations où l'on verra des négresses et des nègres occupés à des travaux paisibles.

Passons sur les anthropophages, mais reconnaissons que Deltit précise clairement le problème : encore a-t-il une source unique, les dessins et les lithographies du Bavarois Johann Moritz Rugendas¹²⁹⁷, déjà ou en voie d'être réalisées par la firme Engelmann où Jean Zuber a des intérêts¹²⁹⁸ ; Deltit peut écrire le 12 septembre 1829 :

J'ai été chez Engelmann qui avec toute la complaisance possible a mis à ma disposition, c'est-à-dire m'a permis d'examiner les matériaux qui serviront à l'achèvement du voyage de Rugendas¹²⁹⁹.

Quant à ce qui a déjà été publié, Deltit l'a entre les mains :

J'ai choisi aussi avec soin pour composer la végétation des plantes qui caractérisent le pays dans le précieux ouvrage que vous m'avez confié abonde¹³⁰⁰.

La consultation des lithographies s'avère parlante¹³⁰¹ : en dehors des planches de botanique, une dizaine de lithographies a été très précisément utilisée (ill° 34. 3 et 4) , en fonction de critères sur lesquels nous reviendrons.

Mais les choses ne se présentent pas toujours aussi simplement : l'élaboration des *Vues de Suisse*(ill° 25) par Mongin nous le démontre très précisément. Si d'emblée Jean Zuber est littéralement emballé par le travail de Mongin, il doit vite reconnaître que celui-ci n'a pas la moindre idée de la Suisse. A la suite de l'envoi des premiers projets du dessinateur, Jean Zuber se voit dans l'obligation de lui écrire :

Nous vous remarquerons que nous ne trouvons pas que la grande roche soient rendus d'après les formes caractéristiques de la belle nature suisse¹³⁰²***peut être que vous n'avez connaissance des bonnes estampes colorées que nous avons des vues de Suisse, si cela est nous pouvons vous en envoyer une collection dans laquelle vous choisirez les sujets les plus convenables à notre objet***¹³⁰³.

Et un mois plus tard, Jean Zuber lui envoie une sélection d'estampes :

¹²⁹⁷ Richert (Gertrud) 1952 et 1959.

¹²⁹⁸ Lang (Léon) 1977.

¹²⁹⁹ *MPP Z 123.*

¹³⁰⁰ *MPP Z 123, 7 septembre 1829, allusion aux planches de botanique de l'ouvrage de Rugendas.*

¹³⁰¹ Trois exemples sont publiés dans le catalogue *Brasiliana*, Fribourg 2000, p. 78-79.

¹³⁰² *Dont l'auteur de la lettre est un excellent connaisseur pour l'avoir souvent traversée depuis le 1^{er} novembre 1791.*

Avant de vous envoyer des estampes des vues de Suisse nous avons voulu connaître plusieurs collections nouvelles qui étaient sorties l'année dernière (...) nous avons fait le choix des sujets qui nous ont paru les plus propres à notre objet & nous envoyons N° 1 6 f° de Hess en bistre N° 2 14 " de Weibel colorié N° 3 1 "pic de la vierge Marie par Alberli colorié N° 4 1" chute du Staubach colorié par Koenig N° 6 1 » glacier de la fourche par Loutersbourg Vous trouverez dans le n° 1 & 2 une variété de sites les plus intéressants et parmi les plus eux il vous sera facile d'assembler en tableaux délicieux les autres feuilles présentant des beautés diverses, mais fidèles au caractère de ce beau pays¹³⁰⁴.

Mais Jean Zuber ajoute :

Nous vous laissons entièrement maître de faire une composition générale à votre goût¹³⁰⁵.

Les rôles sont clairs : la manufacture, ici, pourvoit à la documentation sans doute moins évidente à trouver à Paris qu'à Bâle où Jean Zuber se fournit à l'ordinaire mais laisse à Mongin son rôle qui consiste à la mettre en forme. De Mongin à Deltil, en 30 ans, rien de ce point de vue n'a changé.

L'étape suivante consiste à concrétiser cette « composition générale ». Il importe donc au dessinateur de sélectionner soit des ensembles cohérents, soit des détails évocateurs avant de les recomposer de façon séduisante dans un cadre paysager selon un rythme spécifique. Mais, par delà cet impératif stylistique, tout bon dessinateur sait aussi qu'il est des règles implicites. Tout ce qui risquerait de choquer la pudeur est éliminé ; les nus sont rhabillés, comme les Polynésiennes des *Sauvages du Pacifique* (ill° 16. 1) ; les « danses très-voluptueuses et même lascives » des bayadères annoncées par le prospectus de *la Grande chasse au Tigre* (ill ° 16. 4) de Velay pourraient être posées sans risque dans la cellule d'un moine, et si dans *les Vues du Brésil* (ill° 34), on souhaite opposer vie sauvage et vie civilisée dont la nudité est un des enjeux, l'on prend soin de cacher ce qu'on ne saurait voir; les nus ne deviennent un tant soit peu suggestifs que lorsqu'on se rapproche des Beaux-arts : dans *Psyché & Cupidon* (ill° 15. 3)ou, surtout, dans les tableaux provocateurs de Jules Desfossé (ill° 42. 4) . La décence élimine aussi la représentation de la mort : les batailles sont étonnamment "propres" et le dessinateur a su éluder la vision du cadavre de Virginie sur la plage; l'élimination des Indiens brésiliens (ill° 34. 5) est noyée dans la fumée de fusils apparemment très sensibles à l'humidité amazonienne... Quant au surnaturel, qu'il appartienne à la mythologie ou au christianisme, il disparaît.

En bon professionnel, le dessinateur a su utiliser les procédés courants en matière de panoramique : en premier plan, une terrasse à partir de laquelle se crée la profondeur; des étendues d'eau, des percées forestières, des arrière-plans montagneux sont les fondements de la perspective. Le découpage en scènes, indispensable à une bonne

¹³⁰³ MPP Z 99, 14 pluviôse 11. Pour l'iconographie de ce panoramique, on consultera Baumer-Müller 1991 : c'est la meilleure partie de son ouvrage.

¹³⁰⁴ Idem.

¹³⁰⁵ Idem.

installation, est obtenu par des buttes, des rochers, des massifs d'arbres, d'apparence artificielle, un peu comme dans un décor de théâtre : si Monginjoue de transitions subtiles en créant d'élégants bosquets, Deltil pour sa part dessine lourdement des rochers qui cadrent le tableau. Le dessinateur joue aussi largement du ciel qui occupe une place majeure, quantitativement et qualitativement, pour donner de l'ampleur à la représentation ; il alterne les visions étouffantes, refermées, avec les visions plus ouvertes qui donnent son rythme et sa respiration à l'ensemble.

La documentation maîtrisée, les règles appliquées, le dessinateur fait parvenir à la manufacture une « esquisse » de l'ensemble du panoramique, sous une forme réduite : trois nous sont parvenues, celle de *l'Arcadie* (ill° 27. 2 et 3 droite) de Mongin en 1809, au crayon relevé de lavis de bistre¹³⁰⁶, celle, une pochade peinte à l'huile sur papier, des *Vues du Brésil* (ill° 34. 2) de 1829¹³⁰⁷ et, sous la forme de deux dessins gouachés, *le Brésil* de Jules Desfossé, dessiné par Joseph Fuchs en 1862¹³⁰⁸. Une dernière, conservée à Rixheim, correspond à un panoramique de Deltil non réalisé en 1839, pour des raisons inconnues, *les Scènes maritimes*¹³⁰⁹. Dans tous les cas, il s'agit de simples ébauches dont cependant le format respecte l'échelle du panoramique¹³¹⁰. Ces esquisses, entre les mains du manufacturier, sont une base de discussion : au reçu de celle de *la Grande Helvétie* (ill° 28), le 7 novembre 1812, Jean Zuber écrit à Mongin :

(...) votre esquisse m'a été rendue hier et nous la trouvons tous d'une composition charmante et telle que nous ne doutons point de la réussite de l'ouvrage aux yeux de l'acheteur, je ne désire que d'y voir un peu moins de figures. Je vous noterai à cet égard mes observations détaillées jointes à toutes celles que je croirai devoir vous faire pour que notre ouvrage arrive au plus haut niveau de perfection possible¹³¹¹.

Nous conservons par exemple les notes que Fritz Zuber a écrites en recevant l'esquisse des *Vues d'Amérique* (ill° 36)¹³¹² (1835) et des *Courses de chevaux*, ill° 37(1837)¹³¹³.

A propos des premières, il écrit, dans une note datée de décembre 1834, alors que le travail de gravure est déjà bien avancé :

observations : s/ le panneau du port de Boston, manque de mouv^t, d'intérêt, de

¹³⁰⁶ Coll° MPP, Nouvel-Kammerer 1990, p. 84-85.

¹³⁰⁷ Coll° MPP, Catalogue Brasiliana, Fribourg, 2000, p. 78-79.

¹³⁰⁸ Musée des arts décoratifs, Paris, Nouvel-Kammerer 1990, p. 101.

¹³⁰⁹ Autour de 1839, d'après les courriers.

¹³¹⁰ H. 0,335 m, L. 1,78 m pour *les Vues du Brésil*.

¹³¹¹ **MPP Z 101, 7 novembre 1812.**

¹³¹² MPP Z 243 et Jacqué-Fabry 1985.

¹³¹³ MPP Z 243.

barques, de peuple, vaisseaux incorrects, faire des bâtimens de guerre et m^d saluant le port, qqe peu de voiles ouvertes, pavoisés ou en fête, s/ le port garni de peuple ou soldats s/ le Niagara. L'horizon de la mer à garder (?) parallèle à la chute – il faut remonter aller (?) de 6 à 8 pouces, donner plus d'étendue à la chute & la faire perdre derrière le rocher à gauche (v. lyth. du Musée) l'effet de la ponnière (?) trop dur et non naturel ; faire de la mousse des vagues au bas, poussière blanche et transparente & haut à effet d'arc en ciel la montagne d'Hudson est gigantesque, p/ la couleur qui l'éloigne trop & les détails si elle est si loin – il faut changer la couleur ou la dimension¹³¹⁴.

Une partie au moins de ces changements a été réalisée si l'on considère par exemple, le port de Boston.

L'année suivante, des notes¹³¹⁵ au crayon sur un papier non daté concernant un déplacement à Paris portent des indications concernant *les Courses de chevaux*, ill° 37 (1837) : une partie, fort abrégée est illisible, mais l'on peut lire à la suite

Mettre plus d'équipages, des épisodes (?), scènes habituelles, changer la course franç^{se} en course de particul^r dite du clocher (steeple chase) ; scène de carnaval plus prononcée à la suite de la c^{se} romaine au s^d plan de la Caratella.

Finalement, le manufacturier a toujours le même souci : des personnages et du mouvement, à condition que cela ne suppose pas davantage de couleurs et de gravure, ce qui coûte. Tout au long des courriers, cela revient comme un leitmotiv : dès les premiers courriers à Mongin, par exemple :

Nous devons donc avant tout vous inviter de ménager autant que possible le nombre des teintes dans l'ouvrage en question et de n'employer que les tons absolument nécessaires pour produire l'effet désiré. Il nous semble que la vüe que vous nous avez envoyé pourra s'exécuter en 18 à 20 tons sans compter les figures¹³¹⁶.

Vingt sept ans plus tard, Deltil répond à la manufacture à propos des *Vues du Brésil*, ill 34 (mais la même idée revient dans tous ses courriers) :

Conformément à vos intentions, j'apporterai dans l'exécution de ce paysage toute l'économie que mon expérience pourra m'indiquer.

Mais ajoute le dessinateur :

Néanmoins, il ne faudra pas aller trop loin car il ne faut pas comme on dit se lier les mains et on ne peut rien faire avec rien, du reste fiez-vous à moi et je vous répons qu'il n'y aura pas une teinte inutile¹³¹⁷.

Dans un document non daté, intitulé « Note pour la marche des teintes à (?) l'impression du paysage ou voyage au Brésil »¹³¹⁸, Deltil détaille l'usage de ses couleurs et arrive à un total de « 26 teintes pour le paysage » et « 30 teintes pour les figures » ; dans le premier,

¹³¹⁴ MPP Z 243, au dos d'un courrier du 24 mai 1833.

¹³¹⁵ MPP Z 243.

¹³¹⁶ MPP Z 100 4 pluviôse 11.

¹³¹⁷ MPP Z 143, 29 mai 1829.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

il distingue différentes nuances pour les « fabriques du fond », l'horizon », le « verd lointain », le « terrain lointain », le « terrain de 1^{er} plan », « le verd de 1^{er} plan », « le verd pistache », pour les secondes, il liste 4 bleus, 4 violets, 4 rouges, 6 gris, 4 jaunes, 6 chair (Européens et sauvages) et 3 pour les nègres.

Savoir maîtriser et donc économiser les tons est une chose, mais savoir dessiner de façon à s'adapter à la gravure du papier peint en décomposant les tons en aplats en est une autre : seuls les professionnels le savent, ce qui interdit à un artiste pratiquant normalement les couleurs dégradées à l'huile cette pratique : Mongin comme Deltil puis leurs successeurs le savent et ont acquis cette technique, alors que, nous le verrons, ce n'est pas le cas de ceux qui créent des « tableaux » dans les années 1850-60 auquel doit être adjoint quelqu'un qui adapte leur travail à la technique de l'impression. D'un point de vue matériel, Jean Zuber conseille à Mongin de

bien coller vos teintes, sans quoi en mettant le tableau sur bois, elles s'écaillent facilement, ce qui devient très désagréable. Votre tableau s'est écaillé en plusieurs endroits, seulement pour avoir été roulé¹³¹⁹.

Cet usage des teintes plates ne saurait faire oublier l'usage des teintes fondues ou irisées. Leur utilisation pour créer les ciels qui donnent aux panoramiques une grande part de leur magie en est la première application : dès 1816, Michael Spörlin a fait « exécuter des papiers pour ciels de paysage dégradés dans le sens de la largeur¹³²⁰ », comme le prouvent son *Jardin persan* (ill° 31. 3) de 1822¹³²¹ et son décor d'acacia, dès 1819¹³²². Le procédé, utilisé par Mongin dès 1822, est repris ensuite par Gué puis Mongin pour rendre les eaux plus vivantes. Les autres manufactures emboîtent le pas, en l'absence de brevet en France, mais avec une moindre maîtrise¹³²³.

Le dessinateur fournit un lé peint à l'échelle réelle, qui passe ensuite entre les mains du metteur sur bois : sa fragilité après cette étape explique qu'il n'ait pas été conservé à une exception près¹³²⁴, la maquette originale complète du panoramique *Renaud & Armide* (ill° 15. 3) de Dufour & Leroy (1831)¹³²⁵. En fait, ces lés ne sont pas réalisés un à un puis livrés à la manufacture : le dessinateur les peint par scène, c'est-à-dire par ensemble homogène de quelques lés, de façon à leur donner une composition cohérente et à

¹³¹⁸ Dans le dossier de lettres MPP Z 123.

¹³¹⁹ **14 pluviôse 11(4 février 1803).**

¹³²⁰ Mieg 1857, p. 281.

¹³²¹ Witt-Döring 1995, p. 170-171.

¹³²² Idem, p. 169 (le modèle est repris à Rixheim en 1826, n° 2293).

¹³²³ Ce que l'on peut observer par exemple dans le *Renaud & Armide* de Dufour de 1831.

¹³²⁴ Conservée dans la collection Follot, jusqu'à son acquisition par le MPP.

¹³²⁵ Le lé 2 est reproduit dans Hoskins 1994, p. 100.

respecter l'unité de coloration ; le 29 juillet 1829, par exemple, Deltil fait parvenir à la manufacture

les cinq premiers lés de notre paysage (ces cinq lés représentent une vue de Rio (de) Janeiro prise de l'église de Notre Dame de la Gloire et les premiers plans une Chasse aux taureaux sauvages)¹³²⁶.

et lorsque le dessinateur arrive à la fin, il a besoin des lés du début pour retrouver l'harmonie indispensable à un paysage qui se déroule fermé sur lui-même : toujours pour *les Vues du Brésil* (ill° 34), le 9 septembre 1829, il réclame à la manufacture qu'on lui fasse parvenir :

si cela est possible les cinq premiers lés du paysage qui doivent être gravés pour m'occuper de la composition des 5 derniers lés(...) Je vous prie donc de me faire cet envoi le plus tôt possible afin de ne pas éprouver de retard car ces lés me deviennent indispensables pour lier les deux derniers panneaux au reste de la composition¹³²⁷.

2.4.6. Les ateliers à l'œuvre

Ces lés sont confiés au metteur sur bois, qui dirige l'atelier de gravure : la technique ancienne consiste à délimiter chaque couleur en trouant le long du contour la ligne à espace régulier, selon la méthode traditionnelle du poncif, utilisée aussi en céramique, par exemple. Dès 1812, Jean Zuber souhaite passer à la technique du papier huilé, proche du calque, qui abîme moins l'original, mais il se heurte à l'opposition de Bochter, le metteur sur bois, qui

répugne à ce travail dont il n'a pas l'habitude et je ne voudrais pas exposer l'ouvrage à être mal gravé pour la facilité que donnerait l'original bien conservé.

Le *Renaud & Armide* (ill° 15. 3) de Dufour en 1831 a été réalisé à l'aide du procédé du papier enduit de noir de fumée : le metteur sur bois trace un trait avec une pointe sur le contour, ce qui entraîne un trait noir sur le bois en dessous grâce au papier enduit de noir de fumée (comme un papier carbone) situé entre les deux. La chronologie des différentes techniques est mal connue.

Le travail du metteur sur bois est ici fondamental : en 1819, une note sur les « frais généraux, année commune » précise que le metteur sur bois, revient à 2500 francs par an tandis que les graveurs coûtent 3000 francs¹³²⁸. L'on comprend d'autant mieux l'inquiétude de Jean Zuber lorsqu'en octobre 1803, Bochter est arrêté quatre jours, accusé qu'il est « d'avoir pris part à des désordres que des jeunes gens de Mulhouse ont dernièrement causé ici¹³²⁹ ». Son activité diffère de celle concernant les planches à graver pour un papier répétitif : le nombre de tons est souvent plus important¹³³⁰ et donc le

¹³²⁶ MPP Z 123.

¹³²⁷ MPP Z 123.

¹³²⁸ MPP Z 179.

¹³²⁹ MPP Z ? ? ? , 29 octobre 1803.

nombre de planches sans comparaison. La moyenne du nombre de planches par lé chez Zuber est étonnamment stable, de l'ordre d'un peu plus de 60, 64 pour *les Vues de Suisse* (ill° 25) en 1804, 66 pour *les Zones* (ill° 40) en 1855¹³³¹ pour prendre les deux extrêmes d'un point de vue chronologique (en faisant abstraction des panoramiques imprimés en camaïeu, moins coûteux en gravure). L'impératif d'économie est ici essentiel, vu le prix du bois fruitier : pas question de multiplier les planches carrées d'une cinquantaine de cm de côté pour quelques touches de couleurs, on doit se contenter de planches de plus petite taille, ce qui pose le problème du repérage puisque ces petites planches ne peuvent être repérées en lisière. Il s'agit donc de mettre en place à la surface du motif des repères qui ne gênent pas la lisibilité du motif. En conséquence, une première planche dite « fausse planche » va mettre en place ces repères que les impressions successives vont recouvrir¹³³². Mongin devait attacher beaucoup d'importance à ce travail puisqu'il venait régulièrement à Rixheim pour en surveiller l'élaboration. A partir de cette première étape, la gravure commence : un travail long dont témoignent à partir de 1824 les livres de gravure de la manufacture¹³³³, de 6 mois à plus d'un an, selon les cas.

La gravure se fait progressivement, au fur et à mesure de la réception des maquettes, de façon à passer à l'impression, ne serait-ce que pour avoir un ou deux lés à présenter aux clients éventuels, alors même que le travail est loin d'être terminé. A Rixheim, le travail de gravure prend plusieurs mois.

L'impression d'un panoramique ne diffère pas fondamentalement de celle d'un papier normal imprimé à la planche : pourtant, pour les raisons exposées du point de vue de la gravure, le repérage est plus complexe et le nombre de couleurs ne facilite pas la tâche. A ce propos, Jean Zuber raconte :

Notre mélangeur Dollfus, qui avait commencé l'impression du tableau l'Hindoustan avait été si troublé et si surexcité par ce nouveau travail qu'il devint fou en quelques jours ; je fus obligé de le remplacer avec beaucoup de peines et de fatigues ; j'y arrivai avec l'aide de Mongin et pendant une année je fus attelé à cette pénible besogne, car il nous fut impossible de former ou de trouver un autre mélangeur¹³³⁴.

Le mélangeur élabore au fur et à mesure les couleurs indispensables à l'impression : en pratique, il dirige l'atelier d'impression puisqu'il en planifie le travail, ce qui est des plus astreignants, même pour une force de la nature comme Jean Zuber. La tâche n'est pas évidente puisque le 4 avril 1812, dans une lettre à son voyageur Feer, Jean Zuber se

¹³³⁰ 56 pour le *Brésil*, on l'a vu : aucun papier peint à motif répétitif n'atteint un tel chiffre.

¹³³¹ Exception notable : *le Paysage à chasses*, de 1832, réalisé à l'économie, 39 planches, et 41 pour *Isola bella*, 10 ans plus tard.

¹³³² Nous sommes là typiquement devant un apprentissage qui passe par la transmission directe : nous n'avons retrouvé aucune référence à ce propos dans les manuels.

¹³³³ MPP Z 178-183.

¹³³⁴ *Zuber 1895, p. 58.*

plaint amèrement du travail du mélangeur pour la première livraison de *l'Arcadie* (ill° 27) : ***Notre Arcadie est livré aujourd'hui mais c'est avec chagrin que je vois partir ce premier envoi de ce paysage. Erismann a commis dans le mélange des teintes des fautes si grossières que cette exécution se trouve barbouillée d'une manière pitoyable (... nous) allons de suite faire une seconde exécution qui réussira sans faute.***

Lors de l'impression, il importe par ailleurs de suivre une « marche des couleurs » : nous possédons une note de Deltil¹³³⁵ à propos de celle des *Vues du Brésil* (ill° 34), mais l'impression à la planche, qui suppose une couleur opaque, n'impose pas un ordre rigoureux.

Cette impression porte sur un nombre d'exemplaires important : lorsque Jean Zuber se lance dans l'aventure, il édite ses *Vues de Suisse* (ill° 25) à 170 exemplaires¹³³⁶. Par la suite, ce ne sont jamais moins de 100 exemplaires qui sont produits et souvent plutôt 150, d'après les inventaires des stocks.

Ce travail d'impression prend plusieurs mois : l'impression de 150 exemplaires avec 1500 planches suppose quelque 225 000 manutentions... Tout dépend naturellement de l'ampleur de l'équipe d'imprimeurs réservée pour cette activité et de l'urgence des commandes.

En clair, il s'écoule entre 18 mois et deux ans du premier jet à l'achèvement de l'impression.

2.4.7. Des outils de vente : prospectus et lithographie

Une dernière tâche reste à réaliser avant la commercialisation : deux instruments indispensables, un prospectus publicitaire et une lithographie représentant le panoramique. Elle incombe au dessinateur. Il est courant qu'un panoramique soit accompagné de deux documents publicitaires : un texte explicatif et une lithographie le détaillant, parfois coloriée.

Le plus ancien exemple de prospectus¹³³⁷ que nous connaissons est aussi un cas unique : les *Sauvages du Pacifique*, ill° 16. 1 (Dufour, 1804) sont accompagnés d'un véritable livret de 48 pages qui explique chaque lé et renvoie à l'ouvrage qui l'a inspiré : *l'Abrégé d'histoire des voyages* de la Harpe¹³³⁸. Il insiste sur le caractère didactique de ce type de production¹³³⁹. A la différence de ses confrères, Dufour ne semble pas

¹³³⁵ MPP Z 123.

¹³³⁶ MPP Z ? ? ?, 10 ventôse 12 : « il y a jusqu'à présent 90 collections de paysages de commandées – et je ne crains plus actuellement que les 80 autres qui sont en ouvrage ne le soient aussi avant que le tout soit imprimé ».

¹³³⁷ Cinq prospectus de Jean Zuber sont transcrits par P. R. Zuber 1947. Wisse 2001, p. 27-33, donne les descriptions de deux panoramiques de Vely : *la Bataille d'Héliopolis* et *la Grande chasse au tigre de l'Inde*.

¹³³⁸ Serge Chassagne (communication écrite) rapproche avec raison un tel prospectus des pratiques théâtrales, plus que des nécessités de la commercialisation.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

¹³⁴⁰ : les prospectus que l'on a conservés de lui présentent les nouveaux panoramiques de façon succincte sur une feuille vantant les nouveautés de la maison¹³⁴¹. En revanche, les autres publient des textes explicatifs plus réduits, 2 ou 4 pages. Ils décrivent à l'ordinaire le panoramique dans un style emphatique et y ajoutent à l'occasion quelques conseils de montage. Qui les rédigeait ? Le 20 avril 1815, Jean Zuber demande à Mongin de

bien apporter avec vous les matériaux nécessaires pour que nous puissions faire de notre Helvétie une description que les acheteurs réclament et qu'il est intéressant de pouvoir joindre à chaque collection¹³⁴².

Mongin ne semble donc pas l'auteur. Dans le cas exceptionnellement bien documenté du travail de Deltil, nous le voyons se charger de la rédaction, quitte à ce que la manufacture y ajoute sa patte : « Voici la note explicative de notre paysage », écrit-il le 4 avril 1830, une fois terminé son dessin des *Vues du Brésil* (ill° 34). Dans le cas des autres manufactures, sans doute en était-il de même sans que l'on puisse le démontrer puisque bien des prospectus, curieusement, restent anonymes : jamais le nom de l'auteur du texte n'apparaît, pas même souvent celui de l'entreprise. Phénomène curieux : aucun prospectus ne donne jamais le nom du dessinateur, au mieux s'agit-il de quelque "artiste célèbre", mais sans aucune précision... Une exception *a contrario* : vers 1824-25, le prospectus qui annonce *Paul & Virginie* de Dufour comporte un P.S. à propos de Mader, douze ans leur collaborateur¹³⁴³, avant qu'il ne monte sa propre manufacture en 1824 :

Au moment où cette lettre s'imprime, la circulaire de MM. Mader & Vennet nous tombe sous les yeux. Elle contient une assertion dont il convient de faire connaître l'inexactitude. Ces Messieurs avancent que M. Mader a été, pendant treize ans, seul dessinateur de Dufour (...) Jamais M. Mader n'a été notre seul dessinateur. M. Mader a trop de modestie et de délicatesse pour qu'il doive chercher à s'attribuer indirectement des productions qui n'auraient pas été créées par son imagination et par son pinceau¹³⁴⁴.

Généralement, ces prospectus se décomposent de la sorte :

- Une introduction écrite dans un style pompeux, décrivant les mérites du sujet et les qualités de la manufacture qui met tout son génie dans le traitement ingénieux d'un tel sujet, sans oublier les talents du ou des artistes qui l'ont dessiné :

Rien n'a été négligé pour que cette grande et riche composition méritât un

¹³³⁹ Il a été publié en traduction anglaise par McClelland en annexe de son ouvrage de 1924.

¹³⁴⁰ Il semblerait cependant que Dufour ait édité un livret explicatif par Albert Lanse, mentionné par Clouzot 1930, mais non retrouvé.

¹³⁴¹ Voir Clouzot 1930, planche 1, à propos de *Renaud & Armide* et de *Paul & Virginie*.

¹³⁴² *MPP Z 102*.

¹³⁴³ Nouvel-Kammerer, 1990, p. 320.

¹³⁴⁴ *Publié par Clouzot 1930, planche I. Les membres de phrase sont soulignés par la manufacture.*

accueil distingué, et jamais dans ce genre on n'a poussé aussi loin les moyens qui pouvaient rendre l'effet d'un tableau (...) enfin aucune dépense n'a été ménagée pour que ce nouvel ouvrage surpassât tout ce qui a déjà été entrepris en papier peint (la Grande Helvétie, 1813) Nous devons (cet ouvrage) aux talents réunis de deux artistes les plus distingués de la capitale (la Dame du Lac, 1825). Les matériaux ont été recueillis sur les lieux mêmes ; les sites et les costumes sont de la plus exacte vérité (...) il a encore fallu inventer de nouveaux appareils et procédés pour rendre d'une façon satisfaisante les effets de mer, d'incendie, d'explosion d'armes à feu, etc...(les Combats des Grecs, 1828) Rien n'a été négligé pour donner à cet ouvrage sous le double rapport de l'art et de l'exécution, tout le mérite qu'on pouvait en attendre. (les Vues de l'Amérique du Nord, 1835)

Ces exemples proviennent de Rixheim (qui signe toujours et généralement date ses prospectus). Bien sûr, ces « artistes » ne sont pas allés sur les lieux, ils se sont contentés de travailler d'après des gravures ou des lithographies ; les confrères de Zuber ne sont pas moins hâbleurs et prétentieux ; par exemple, la manufacture Velay (qui ne signe pas son prospectus) écrit à propos des *Français en Egypte* (ill° 18. 1):

Désirant rendre cette tenture digne du sujet qu'elle représente, rien n'y a été négligé de ce qui pouvait offrir quelque intérêt : les monumens, arbres, plantes costumes, ainsi que les numéros des régimens et uniformes des troupes qui ont assisté à cette bataille, sont de la plus grande exactitude¹³⁴⁵.

Une exactitude sur laquelle il vaut mieux ne pas s'attarder : le paysage est interchangeable, la végétation n'a rien de bien égyptien à l'exception des indispensables palmiers, quant aux monuments, Deltil qui a signé ce panoramique, n'a pas même feuilleté l'ouvrage de Vivant Denon et se contente de quatre pyramides côte à côte... Le même Velay, vantant sa *Grande chasse au tigre dans l'Inde* (ill° 16. 4), célèbre l'exactitude de ses costumes et ses

monumens , exécutés d'après des dessins qui ont été faits sur les lieux...

mais à l'évidence pas par le dessinateur du panoramique : comme pour *l'Hindoustan* (ill° 26) de Zuber, ils sont empruntés à l'ouvrage des frères Daniell¹³⁴⁶.

- Un descriptif par tableau groupant quelques lés : Deltil parle généralement de « division du paysage » comme ici pour les Vues du Brésil (ill° 34) :

L'ensemble de ce décor forme un panorama de 50 pieds de développement ; il se divise facilement en tableaux de différentes dimensions et il se prête ainsi à toutes les localités. Les six divisions principales sont les suivantes (...)

Mais le texte ne suffit pas : dès l'élaboration des *Vues de Suisse* (ill° 25), Jean Zuber ressent la nécessité d'un support iconographique pour faciliter la vente : il écrit le 14 fructidor 11 à Spörlin¹³⁴⁷ :

J'avais déjà parlé à M^r Mongin de faire le croquis dont tu parles, ce sera même

¹³⁴⁵ Wisse 2001, p. 29..

¹³⁴⁶ Daniell 1801, planche II.

¹³⁴⁷ 2 septembre 1803, MPP Z 75

indispensable par la suite puisque ce serait trop volumineux à prendre en voyage tous les lais.

Mais l'entreprise se heurte alors à un problème technique : le prix relativement élevé d'une gravure sur cuivre fidèle : il ne semble pas que l'on ait réalisé des vues de panoramique gravées. En fait, il va falloir attendre la lithographie pour que le procédé devienne d'un usage courant dans les années 1820, quitte à ce qu'un certain nombre de ces lithographies soient rétrospectives, dans la mesure où elles reproduisent des panoramiques anciens, mais toujours imprimés. Dans les inventaires de la manufacture de Rixheim apparaissent pour la première fois en 1827 treize pierres lithographiques déposées chez Engelmann, ainsi que 200 « collections d'esquisses » à 2 francs ». Sans doute s'agit-il d'une première série de lithographies publiées sous la forme d'un album intitulé « Collection d'Esquisses » dont un exemplaire est conservé au Metropolitan museum de New York, et où d'ailleurs apparaît le panoramique alors le plus récent : *la Dame du lac* (ill° 32. 1)¹³⁴⁸ ; les autres manufactures ont dû suivre.

Quand elles ne sont pas rétrospectives, ces lithographies sont réalisées par le dessinateur tout à la fin du travail, comme l'explique ici Deltil à propos du Paysage à chasse (ill° 35) en décembre 1831¹³⁴⁹ :

Je ne vous avais pas envoyé plutôt les croquis de notre paysage parce que la composition en a été tellement changée sur les panneaux qu'on aurait peine à la reconnaître et que je pense qu'il faut en faire la lit(h)ographie d'après le dessin même.

Ces lithographies sont des objets de promotion comportant généralement la simple reproduction de quelques lés, le titre du panoramique, la division en lés, mais pas toujours, l'indication de la manufacture (mais Dufour ne précise rien) : le MPP en possède par exemple une du *Roland furieux* où apparemment un revendeur a listé les panoramiques disponibles chez lui (et pas uniquement ceux de Dufour qui a créé ce panoramique), indiqué leur nombre de lés et leur prix¹³⁵⁰.

Ces lithographies reproduisent le panoramique soit par moitié, dans les exemples conservés de Dufour, soit par série de lés groupés de façon à former un tableau de quelques lés¹³⁵¹. Le panoramique apparaît alors brut, mais dans certains cas, il peut aussi être complété par un décor: des colonnes, un lambris, un entablement et une corniche dans les années 1820, comme pour la Collection d'esquisses de Zuber¹³⁵², encore très néoclassiques (ill° 27. 4, 29. 3). Par la suite, des formules

¹³⁴⁸ Quelques reproductions dans Lynn 1980, p. 187-189.

¹³⁴⁹ Un dessin à a mine de plomb, probablement de la main de Deltil, représente le premier tableau des *Combats des Grecs* : « une vue générale de la plaine d'Athènes » et a dû servir à l'élaboration de la lithographie correspondante : c'est le seul dessin de ce type conservé (Coll° MPP).

¹³⁵⁰ MPP, inv. 001PP9.

¹³⁵¹ ***Nombreux exemples dans Nouvel-Kammerer 1990, passim.***

¹³⁵² ***La Grande Helvétie et les Jardins français sont l'objet de cette présentation (coll° MPP)***

plus élaborées avec tout ce que l'imagination des ornemanistes a pu créer se font de plus en plus courantes : Isola Bella (J. Zuber & Cie, 1842) est ainsi proposée avec le décor Alhambra (ill° 38. 3) et les Zones terrestres (J. Zuber & Cie, 1855) avec le décor Bananier (ill° 40. 3)¹³⁵³. Délicourt présente de même ses Grandes chasses de 1855. Certaines de ces lithographies étaient coloriées à la main¹³⁵⁴, mais en revanche, il ne semble pas que l'on ait réalisé des chromolithographies après 1838, même à Rixheim, pourtant lié à G. Engelmann, son inventeur.

Lorsqu'un manufacturier rachète les planches d'un panoramique d'un confrère, comme c'est le cas à la fermeture de Dufour & Leroy en 1835, il y rajoute ses références, comme Clerc & Margeridon pour les *Paysages pittoresques* (Dufour & Leroy, 1834-5).

Si ces lithographies n'ont qu'un objet utilitaire, il est cependant une exception : la manufacture Jacquemart édite son *Parc français* sous la forme d'un véritable album avec page de titre¹³⁵⁵ et cinq lithographies de grande taille¹³⁵⁶, signées d'Hippolyte Lecomte, qui, vu leur format, sont susceptibles d'être encadrées : mais l'expérience semble sans lendemain et son propos nous échappe.

Ces lithographies étaient soumises au dépôt légal au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, à Paris où elles se retrouvent groupées par imprimeur¹³⁵⁷.

2.4.8. Le prix de revient du panoramique¹³⁵⁸

A combien reviennent ces mois de travail pour aboutir à un panoramique? Des mentions éparses dans les livres de gravure, les livres de compte et un petit dossier concernant *les Zones* (ill° 40) en 1855¹³⁵⁹ nous permettent de répondre pour Rixheim. Tout d'abord, combien sont payés les dessinateurs ? Avec Mongin, Jean Zuber travaille avec quelqu'un avec lequel on semble ne pas discuter ce genre de question et avec lequel il se lie rapidement d'amitié, ce qui ne simplifie pas ce type de rapports: et pourtant Dieu sait si Zuber peut être âpre au gain dans ce domaine, les copies de courriers nous en donnent souvent la preuve. A la suite de l'envoi de la première esquisse des *Vues de Suiss*, Jean Zuber écrit sans tergiverser le 14 pluviôse 11 :

¹³⁵³ *Nouvel-Kammerer 1990, p. 133.*

¹³⁵⁴ *Idem, nombreux exemples, passim.*

¹³⁵⁵ Reproduit dans Lynn 1980, p. 213.

¹³⁵⁶ MPP, don Follot.

¹³⁵⁷ Malheureusement, elles n'ont jamais fait l'objet d'un inventaire.

¹³⁵⁸ Cette partie reprend en l'élargissant le chapitre 2, contribution de l'auteur à l'ouvrage de Nouvel-Kammerer sur les panoramiques.

¹³⁵⁹ Z 177.

Nous chargeons M^r. Imhoff & Raflin¹³⁶⁰ (...) de vous payer L. 120 que vous estimez cet ouvrage.

Lorsque les deux hommes se connaîtront mieux, et après semble-t-il une brouille sans lendemain, Jean Zuber écrit au dessinateur le 24 brumaire 12 :

Nous ne devons point craindre ni l'un ni l'autre de ne pouvoir nous entendre pour raison d'intérêt ; je vous laisserai le maître de fixer le prix de vos ouvrages, persuadé que vous ne demanderez rien d'injuste.

Les livres de compte montrent que Mongin est payé au mois de travail (auquel s'ajoutent ses frais de déplacement) et touche 400 francs dès 1804 puis en 1811 et par la suite 500 francs. Le 22 mai 1814, il reçoit 3000 francs pour son « nouveau paysage suisse » auquel s'ajoute un pourcentage sur les ventes de 6 francs par exemplaire vendu.

Avec Deltil, les rapports sont bien moins élégants et les échanges de courrier ne sont de la part du dessinateur qu'une longue récrimination sur ses talents mal rétribués : sans doute a-t-il affaire à forte partie... Nous ignorons ce qu'il en est des *Combats des Grecs*, en revanche, pour les *Vues du Brésil*, suite à une offre de Zuber, Deltil répond :

Quant au prix que vous me proposez et la diminution que vous me faites subir je vous avoue que je ne l'accepterais pas si c'était la 1^{ère} fois que je travaille pour votre maison et malgré mon regret, pour en finir, je préfère 5,000^f comptant à la seconde proposition et j'espère que vous ne me refuserez pas de me bonifier de 1,000^f sur les 1000 1^{ères} collections vendues (...) il faut que chacun y mette du sien.

Le 20 janvier 1831, à propos du *Paysage à chasses*, Deltil répond à Zuber :

(...) cela peut-il compenser la grande différence dans le prix que vous m'offrez ? Vous êtes trop juste appréciateur de l'importance d'un pareil travail pour ne rien changer à votre proposition et je suis persuadé que vous ne me refuserez pas 3,000^f pour l'entreprendre.

En réponse, Zuber propose 2700, tandis que Deltil tient pour ses 3000. Le 24 juillet 1833, Deltil réclame 4000 francs pour dessiner *les Vues d'Amérique du Nord* en ajoutant :

A une autre époque je ne l'aurais pas entrepris à moins de 6000^f

qui est le prix qu'il réclamerait à une fabrique de Paris.

Un projet de contrat dont nous ignorons s'il fut signé prévoit 2000 francs pour quatre mois de travail du dessinateur pour Rixheim chaque année : il faut préciser qu'à ses panoramiques s'ajoutent de nombreux « camées ».

Le dessin d'*Isola bella*, tel qu'il apparaît dans une note du livre de gravure, se monte à 1260 francs, mais pour 18 lés, au lieu des 32 lés habituels de Deltil ; il est possible qu'Ehrmann, le dessinateur, par ailleurs employé à plein temps de la manufacture, soit en même temps salarié. Ajoutons qu'Ehrmann n'a dessiné que des fleurs, alors que les panoramiques précédents étaient historiés, un genre toujours mieux payé que la fleur. Les 24 lés de *l'Eldorado* sont payés 4800 francs au grand spécialiste de la fleur Joseph Fuchs : mais les fleurs, ici, sont complétées par des éléments de paysage ; Georges Zipélius reçoit de son côté 1200 francs pour son encadrement.

En 1855, le coût des *Zones* se décompose ainsi¹³⁶¹ :

¹³⁶⁰ Qui représentent alors les intérêts de Zuber à Paris.

Dessin du paysage 31 lés par M. Ehrmann :	3 473,60 f
Concours de M. Schuler pour les vaches et pour les gazelles (y compris la pension chez Pauly)	526,40 f
Idem pour les biches	200,00 f
Admis le tout, y compris les esquisses, etc. pour	5000,00 f
Dessin de la frise et du lambris par Wagner	1400,00 f
Dessin de l'encadrement bananier par le même :	800,00 f

En 1861, le dessin du *Jardin japonais* est payé 4200 francs pour 10 lés seulement à Victor Potterlet, il est vrai un des plus célèbres dessinateurs ornemanistes de son temps.

On pourra comparer plus loin ces prix aux sommes dépensées pour les tableaux, proportionnellement bien plus coûteux : mais on s'adresse alors non à des dessinateurs, mais à des artistes. Il n'empêche que telles quelles, les sommes sont loin d'être négligeables pour la manufacture : dans une note de 1819¹³⁶², analysant les « frais généraux, année commune », Jean Zuber note que les dessins représentent 5000 francs : or Mongin vient de recevoir 3000 francs pour son panoramique ; il est vrai que la manufacture n'édite pas un panoramique chaque année et que ce coût peut être amorti sur plusieurs années.

Il s'agit de comptabiliser ensuite la gravure : il est possible d'être précis car le travail de gravure, codé, est systématiquement comptabilisé dans les « livres de gravure », encore que ne soit pas toujours précisé le prix de la mise sur bois. Précisons d'emblée que, dans son estimation de 1819, Jean Zuber estime que la planche de paysage d'un pied carré revient à 1.30 franc auquel s'ajoute 1.20 franc de mise sur bois et 1.20 de gravure, soit un total de 5 francs en moyenne.

Nous arrivons aux chiffres suivants pour la seule gravure :

Combats des Grecs	3660 f	1.82 f /planche
Vues du Brésil	3005 f	1.77 f /planche
Paysage à chasse	1550 f	1.24 f /planche
Vues d'Amérique du Nord	3593 f	2.13 f /planche
Eldorado	3813 f	2.45 f /planche
Zones terrestres	5200 f	2.54 f /planche

Le bas coût du *Paysage à chasses* peut s'expliquer par le caractère relativement

¹³⁶¹ MPP Z 177.

¹³⁶² MPP Z179.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

fruste du dessin, à des fins d'économie, attestée par les courriers de Deltil. En revanche, le caractère « pictural » des deux derniers exemples implique une gravure plus fine et donc plus coûteuse¹³⁶³.

A la gravure s'ajoutent le prix des planches et surtout les frais de mise sur bois : ainsi, pour *les Zones*¹³⁶⁴, on arrive aux chiffres suivants :

Bois pour 2050 planches à 0,60	1230 f
Mise sur bois	2400 f
Gravure	5300 f

soit 8930 f, ce qui représente près des 2/3 de l'investissement total, 14 600 f (dans lequel outre les frais de dessin et de lithographie – 5000 f – la manufacture inclut 670 f « d'intérêts des sommes immobilisées »).

Vient ensuite l'impression : la même source nous donne des chiffres pour les deux premières impressions des *Zones* : une première de 100 collections, du 25 octobre 1855 au 14 janvier 1856 puis une seconde de 150, du 4 mars au 27 mai 1856¹³⁶⁵

	1e exécution		2e exécution
papier	620 f	papier	900 f
fonçage	55 f	fonçage	80 f
faux-frais fonçage	138 f	faux-frais fonçage	200 f
couleur	55 f	couleur	80 f
impression	1656 f	impression	1600 f
	faux-frais d'impression 4140 f		faux-frais d'impression 4000 f
couleur	800 f	couleur	1200 f
total	7464 f		8060 f
1 collection	75 f	1 collection	54 f

Les faux-frais représentent la part des frais de l'entreprise prise en charge par l'atelier. Quant à la couleur, si elle est comptée deux fois, c'est qu'il s'agit de la couleur

¹³⁶³ Dès le 15 décembre 1818, Jean Zuber s'inquiétait des prix de la gravure à Paris, apparemment bien plus faibles parce qu'extériorisés : « je voudrais bien savoir combien coûte à Paris la mise sur bois et la gravure comparativement à chez nous (...). Tu sais que les fabriques donnent tout à graver en ville à des graveurs entrepreneurs. » (MPP Z 80)

¹³⁶⁴ MPP Z 177.

¹³⁶⁵ Au passage, remarquons la célérité de cette impression.

nécessaire au fonçage puis à l'impression.

A l'évidence, les longues séries s'avèrent nettement plus rentables que les courtes : les frais de matière première y sont plus lourds alors que les faux-frais sont quasi constants ; dans les deux cas, le coût de la main-d'œuvre, au demeurant peu élevé pour une activité qui, avec le recul du temps, nous apparaît comme faisant appel à un savoir-faire de haut niveau, reste quasi semblable, 21 % dans le premier cas, 23 % dans le second. Mais on remarque que dans les deux cas, la durée d'impression est pratiquement la même : l'imprimeur est alors payé 3 francs la journée¹³⁶⁶, ce qui nous donne dans le premier cas 552 journées, 533 dans le second ; au vu du nombre de jours, quasi semblable (66 et 69 jours ouvrables), cela suppose une équipe de huit imprimeurs (les tireurs étant à la charge de l'imprimeur)¹³⁶⁷. Cependant, il importe de faire la part de l'inexpérience dans la première impression, sans doute plus complexe, puisque les repérages sont loin d'être évidents pour l'impression des panoramiques.

Nous savons qu'au moment de la première impression, *les Zones* (ill° 40) se vendent à 120 francs pièce aux négociants : ce qui signifie qu'au cas où le prix de revient se monte à 75 francs pour prendre le cas le plus coûteux, il suffit de 325 collections pour que la manufacture rentre dans ses « frais d'installation ». Or, en réalité, c'est moins, au vu du coût de la seconde impression. L'étude des inventaires démontre que, dès 1860 au plus tard, quatre ans après la mise sur le marché, cet objectif est largement atteint : et avant 1878, plus de 300 collections sont réimprimées alors que sont amortis les « frais d'installation ».

Ce qui était vrai pour pratiquement le dernier des panoramiques, l'était déjà pour le premier, encore que nous ne disposons pas de chiffres aussi précis. Le 23 mars 1804¹³⁶⁸, Jean Zuber fait part au détaillant Orgeat de Turin d'un « prix de revient du paysage » de 24 000 L. pour les *Vues de Suisse* (ill° 25) : à cette date, la première édition est imprimée à 170 exemplaires, ce qui monte les frais à 141 livres l'exemplaire ; vendu 80 livres au revendeur ; il suppose donc une perte de 12 070 livres ; les 250 exemplaires suivants permettent apparemment d'amortir l'investissement.

Nous possédons à titre de comparaison une « évaluation de la coll° pays(âge) chinois¹³⁶⁹ » de la main de Frédéric Zuber : il s'agit d'un décor à la limite du panoramique reprenant en impression un papier peint chinois à motif d'arbres fleuris ; il a été créé en deux temps, six lés en 1832, quatre lés complémentaires en 1836 par Ehrmann et Zipélius.

frais d'établissement, 3 mois peinture 1200 francs mise s/ bois 300 gravures 160 pl. myenne 7 1000 planches 200 p. 540 coll° = 5 f ; p. coll° 2700 1 rouleau 20

¹³⁶⁶ *Hist doc*

¹³⁶⁷ Remarquons qu'imprimer 150 collections en 533 journées suppose l'impression d'un peu moins de 4 planches par ouvrier par jour, un peu moins de 600 manipulations dans la journée, moins de 50 par heure pour une journée de douze heures.

¹³⁶⁸ MPP Z 100.

¹³⁶⁹ Sous forme de photocopie, l'original a disparu, doc° MPP.

(pouces) (illisible) foncé 1,50 couleur d'impr° 0,50 impr° 160 pl. à 6 (illisible) 1 f. frais 2,50 établissement d'intérêts 5,50 11 30 % 3.30 14.30 (illisible) il faut vendre 300 coll° pour être remboursé des 2700 f.

Ces données démontrent que la création de panoramique est une opération à long terme, un véritable pari sur l'avenir, puisque seules plusieurs impressions peuvent rentabiliser l'investissement initial. A condition que l'appareil commercial suive...

2.4.9. La vente des papiers peints panoramiques

Dès l'élaboration des *Vues de Suisse* (ill° 25), la manufacture s'est évidemment posé la question de la commercialisation de cette création ; et cette question se repose à chaque nouvelle création de panoramique, compte tenu de l'ampleur de l'investissement. Et quand nous possédons des courriers documentant ces moments, revient sans cesse l'angoisse de la mévente : ce que nous regardons surtout avec un regard d'esthète est d'abord un produit commercial dont dépend une partie de la vie de l'entreprise. Dans les années 1850 s'ajoute, lancinante, la question de la reconnaissance morale de la valeur du produit et à travers lui, celle de la manufacture, à travers la question des médailles que l'on espère lors des Expositions ; certes, avant 1851, la question se posait déjà, mais la dimension internationale de la récompense pour un produit par nature destiné à une clientèle universelle en accroît désormais notablement l'enjeu.

Première question : que vaut un panoramique à la vente ? On aimerait répondre simplement, mais en réalité, c'est impossible. A l'évidence, le prix varie en fonction de divers critères, dont le client. Cependant, il importe d'éviter l'erreur du regard contemporain qui voit le panoramique comme un produit de luxe, conformément à ce qu'est devenu son image : un panoramique ne coûtait en réalité pas aussi cher que l'on pourrait l'imaginer de nos jours.

Nous possédons le prix de chaque panoramique au départ de la manufacture, nous possédons aussi des prix-courants destinés aux revendeurs qui donnent à des dates précises un prix de vente au négoce. En revanche, très rares sont les données concernant le prix de vente au public, par manque d'archives privées.

Au départ de la manufacture, le prix dépend tout d'abord de la nouveauté du panoramique : plus il est récent, plus il est cher, car c'est un article de mode ; en une ou deux années, le panoramique perd déjà 10 à 20 % de sa valeur et bien plus quand il s'agit de réimpression : ainsi, ces exemples, d'après archives et prix-coûtants, en francs :

DE LA MANUFACTURE AU MUR

	1832-33	1851	1890
Les Vues de Suisse	40	32	
L'Hindoustan	50	40	
La grande Helvétie	90	75	
La petite Helvétie	45	40	
Les Vues d'Italie	72	60	
Les Jardins français	72	60	
Les Lointains	12	12	15
Les Vues d'Écosse	32	4	
Les Combats des Grecs	80	60	
Les Vues du Brésil	100	75	
Les Vues d'Amérique du Nord	90 (1834)	72	
Le Paysage à chasse	70	60	
Les Courses de chevaux	36	2	
Isola Bella	54	45	
L'Eldorado	120	100	
Les Zones terrestres (1855)	120	120	

Tous les cas présentent une baisse de 10 à 20 % par exemple, à l'exception peu représentative des *Lointains* (ill° 31) imprimés en 1890 sur un papier « gobeliné » (imitant le grain de la tapisserie), plus coûteux.

Le prix dépend ensuite des pratiques commerciales. L'une des plus courantes consiste à abaisser le prix en fonction du nombre de panoramiques achetés par le revendeur, un procédé conçu dès les débuts du panoramique : généralement à Rixheim, huit panoramiques vendus se paient le prix de sept, voire quatre pour le prix de trois et demi ; pour des clients que l'on veut favoriser, les conditions peuvent même être plus avantageuses ; *la Grande Helvétie* (ill° 28a), au moment de sa mise sur le marché, passe ainsi de 110 francs à 96,25 francs pièce, avec des nuances d'un client à l'autre, de façon à encourager la vente ici ou là, encore que nous n'ayons pas retrouvé de volonté de

dumping. Cette pratique vaut surtout pour les nouveautés. Les prix varient aussi beaucoup selon la destination : plus elle est éloignée et plus le prix augmente, non pas à cause du coût du transport qui n'est jamais inclus dans le prix, mais à cause de l'avance de trésorerie que suppose tout envoi lointain, dont on sait que le retour sera lent. *Les Grandes Helvéties* envoyées à Philadelphie en 1817 sont cotées 120 francs au lieu de 110, celles qui partent en Russie en 1820 le sont à 150, contre 100 alors aux autres clients.

Quant au prix payé par le client, nous sommes moins bien renseignés, par manque de factures privées. Cependant, en 1806, la comtesse Bentheim, née Wittgenstein, à Rheda aux Pays-Bas, paie *les Vues de Suisse* (ill° 25) 160 francs (auxquels s'ajoutent 144,10 francs de décor), soit exactement le double du prix demandé aux revendeurs. Le 3 août 1808, le baron Fries à Vienne paie *l'Hindoustan* (ill° 26) 160 francs, contre 70-80 francs aux revendeurs (il s'y ajoute aussi 140 francs de décor). En 1817, la veuve Frison à Lodelinsart, près de Charleroi, paie 45 francs *l'Arcadie*, ill° 27 (plus 124 francs de décor) vendue 35 francs au négociants¹³⁷⁰. Enfin, en 1824, *les Jardins français* (ill° 30) sont payés 126 francs à Meereschwand en Suisse, alors qu'ils sont cédés autour de 75 francs au commerce¹³⁷¹. Aux États-Unis, les prix vont de 10 à 40 dollars, selon le modèle, en camaïeu ou en couleurs, soit de 52,50 à 210 francs, ce qui n'est guère éloigné des prix européens¹³⁷². Prenons le cas des panoramiques toujours en place à Prestwold (ill° 22. 3, 5 & 6), une plantation proche de Clarksville en Virginie : *le Parc français, les Jardins français et la Chasse de Compiègne*. Le 24 décembre 1831, ils donnent lieu à une facture d'un montant de 35 \$ chaque, soit 105 \$ pour l'ensemble (182 et 546 francs) auxquels s'ajoutent les bordures (14,25 \$ ou 74.10 francs) et la pose¹³⁷³. Il apparaît impossible de tirer de ces quelques exemples une loi stricte : les prix dépendent d'un contexte chaque fois différent ; du moins sommes-nous pratiquement toujours proches du double du prix d'achat payé par le revendeur.

Nous possédons par ailleurs un document intéressant, quoique non daté. Au dos d'une lithographie coloriée du *Roland furieux* de Dufour, créé dans les années 1820, figure la mention manuscrite suivante¹³⁷⁴ :

¹³⁷⁰ Tous ces prix figurent dans les copies de lettres et les livres de vente aux années dites.

¹³⁷¹ Baumer-Muller 1986.

¹³⁷² Lynn 1980, p. 225.

¹³⁷³ A raison de 25 cents le lé, soit 6,25 \$ ou 32,50 francs, Douglas 2002, p. 45-6.

¹³⁷⁴ MPP 001 PP 9.

Prix des paysages		
La chasse indienne	25 Lez	65 F
Roland furieux	30	75 F
Bataille d'Héliopolis	30	75 F
Panorama de Lyon	32	80 F
Fête maritime	30	52 F
Les environs de Paris	25	35 F

Sans doute s'agit-il de la mention d'un revendeur, puisque ces panoramiques proviennent de manufactures différentes : il ne s'agit cependant pas de prix de vente, mais plutôt de prix payé par le revendeur pour des exemplaires apparemment déjà anciens par rapport au *Roland furieux*.

Les panoramiques sont vendus en boutique : nous ne possédons guère que trois vues d'intérieur de boutique, l'une à Paris, anonyme (ill° 8a. 3)¹³⁷⁵, et deux autres américaines, le magasin luxueux de Sutphen & Breed à New York en 1855 (ill° 8a. 6)¹³⁷⁶ et celui, plus modeste, de Bumstead & Son à Boston en 1830 (ill° 8a. 4)¹³⁷⁷. Elles diffèrent fortement. La française (et sans doute parisienne) représente tout à la fois le « laboratoire » et le magasin, de façon sans doute artificielle, car on imagine mal les charmantes clientes entrevues soumises aux vapeurs chimiques de la cuisine aux couleurs ; car dans ledit laboratoire, on est en train de préparer des couleurs ; à côté, une jeune femme roule des papiers imprimés qu'un jeune homme groupe sur un chariot. Le magasin lui-même présente des rayonnages pleins de rouleaux dont on n'aperçoit que l'extrémité, mais une goulotte permet d'accrocher déroulés quelques papiers, mais aucun panoramique, au mieux une arcade troubadour s'ouvrant sur un paysage ; la présentation de rouleaux de panoramiques devait sans doute se faire de la sorte dans bien des magasins. A New York, il s'agit d'un véritable *store* à l'américaine, ample et surtout profond, de dimensions sans doute plus importantes que la plupart de ses équivalents européens et que le magasin parisien. Trois panoramiques sont présentés posés sous la forme d'un panneau de 4-5 lés, avec un bas de lambris et une frise. Deux d'entre eux se reconnaissent aisément, il s'agit de scènes d'*Isola bella* et de *l'Eldorado*, mais un troisième reste anonyme, alors même qu'une dizaine de lés qui est exposée. Entre ces panneaux sont disposés des casiers contenant des lés et des commis les déroulent à la demande des clients ou des clientes. Un tel *show-room* doit être l'exception. A Boston, des casiers, des dessus de porte, mais point de panoramique. Sans doute, ici ou là, des parties de panoramiques sont exposées en vitrine ; les seules vues d'extérieur de boutiques que nous connaissions en montrent exposés, ce qui ne saurait être un hasard, compte tenu du prestige de l'objet. A Philadelphie, en 1847, *les Monuments de Paris*, ill° 22. 4 (créés en 1812-14 et apparemment toujours imprimés alors que Dufour a depuis

¹³⁷⁵ Sur une assiette du « service des arts industriels » de Sèvres, daté de 1828. Reproduction dans Bruignac 1995, p. 11.

¹³⁷⁶ *American portrait gallery*, vol. 3, reproduite dans Lynn 1980, p. 219.

¹³⁷⁷ Nylander 1986, p. 20.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

longtemps fermé ses portes) forment le fond de la vitrine du magasin de John Ward, un magasin de proportions plus proches des boutiques européennes ; dans la même ville, et approximativement à la même date, les vitrines de Finn & Burton (ill° 8a. 5) exposent *les Huguenots* de Pignet, tandis qu'un commis, à l'intérieur, fait l'article devant un lé déroulé de ce qui est sans doute un panoramique¹³⁷⁸. A Paris, chez Barbedienne (ill° 8a. 7), la date tardive (après 1869) exclut les panoramiques, mais il semble bien qu'il y ait des tableaux ou des décors : on peut reconnaître dans la première vitrine à gauche la *galerie Louis XIV* de Hooek frères (ill° 42. 7), dans la seconde, un panoramique impossible à reconnaître et à droite un grand vase, peut-être de Desfossé. On peut sans hésiter imaginer l'équivalent de telles scènes dans tous les grands centres urbains¹³⁷⁹.

Si, à l'occasion, le voyageur de la manufacture transporte l'un ou l'autre lé pour donner une idée des créations de la maison, il ne semble pas que cette dernière en fournisse les revendeurs – ou alors, remis gratuitement, ils n'apparaissent pas dans les livres de vente et les échanges de courrier n'y font pas allusion. La règle semble le panoramique complet ou juste quelques lés. En revanche, le revendeur dispose des « esquisses », ces lithographies qui, comme nous l'avons vu, reproduisent de façon plus ou moins complète les panoramiques et en proposent différents montages. Ils disposent aussi des descriptions qui, selon les cas, accompagnaient ou non ces reproductions.

Pour faire connaître ce type de décoration, le bouche à oreille devait jouer un rôle majeur : il est évident que la découverte d'un panoramique dans un salon lors d'une réception ne pouvait laisser indifférent. Mais, pour renforcer cet effet, les négociants ont multiplié les annonces dans les journaux : elles ont dû être nombreuses, encore qu'un dépouillement systématique en reste à faire. La seule française ayant fait surface à ce jour, a été passée à Besançon en 1828¹³⁸⁰ : elle fait écho aux nombreuses autres, retrouvées Outre-Atlantique¹³⁸¹. Ces annonces présentent toutes le même schéma classique : elles font part de l'arrivée chez tel ou tel marchand de superbes panoramiques, désignés par leurs sujets¹³⁸² sans jamais la moindre mention de manufacture. Les prix n'y sont jamais indiqués, encore qu'il soit presque toujours précisés combien ils sont modérés... Un exemple parmi bien d'autres dans la *Kentucky Gazette* de Lexington, Kentucky, du 2 décembre 1816 et 6 janvier 1817 :

The suscribers (...) have just received an elegant assortment of French and American Paper Hangings. Which they offer for sale at very moderate prices, among them are a few sets of the Monuments of Paris, Views of the bay of Naples, with an elegant representation of Mount Vesuvius, Captain Cook's

¹³⁷⁸ Lithographie reproduite dans Lynn 1980, p. 314.

¹³⁷⁹ Lithographie reproduite dans Lynn 1980, p. 230.

¹³⁸⁰ *Les Tablettes franc-comtoises*, 2^e année, 1828, n° 26, p. 104, publiée par Petitjean 1984, p. 135.

¹³⁸¹ Douglas 2002 en donne une liste impressionnante, entre 1808 et 1853, p. 41-46.

¹³⁸² On a d'ailleurs la surprise de voir apparaître dans ces annonces des panoramiques actuellement inconnus : des *Vues de Russie* à Besançon ou une *Bataille de Waterloo* en Amérique...

***Voyage in the Pacific Ocean, and a representation of his death by the Owyhee nation, a View of the Chase, Paul & Virginia, and some Views in India*¹³⁸³.**

Nous n'avons aucune difficulté à reconnaître ces différents panoramiques : remarquons que le revendeur se contente de les nommer, au client d'en imaginer l'iconographie d'après le titre.

Qui sont ces clients ? Difficile de répondre, car la vente des panoramiques reste mal documentée, en dépit des travaux récents. Si l'on veut une étude statistique du marché, il n'est guère que les archives de Rixheim, malgré leurs lacunes importantes. Tenant compte de ces carences, nous avons choisi d'étudier les livres de vente pour la période qui s'étend du 12 janvier 1815 au 11 mars 1824 (annexe 11)¹³⁸⁴. Il était certes possible de travailler sur la période antérieure¹³⁸⁵, mais les panoramiques sont alors encore trop peu nombreux : ici, nous pouvons nous fonder sur un ensemble de neuf panoramiques, en y comprenant *le Paysage à fables, la Petite Helvétie et les Lointains*, en dépit de leur taille plus réduite. Par ailleurs, à cette date, le marché est redevenu normal, en dépit du court intermède des Cent jours, et il s'est ouvert à des pays jusqu'alors accessibles de façon intermittente. Enfin, les frontières vont rester stables de façon prolongée. Nous nous sommes centrés sur le nombre de panoramiques vendus, et non sur leur valeur, bien conscients cependant que leur prix est des plus fluctuants, selon une série de critères étudiés précédemment.

Première constatation : l'ampleur des ventes, surtout si l'on songe qu'à cette date, la manufacture de Rixheim était en concurrence avec un ensemble de manufactures parisiennes fort actives dans ce domaine, Dufour en particulier. Une quarantaine de modèles se partagent la clientèle et Jean Zuber & C^{ie} ne domine sûrement pas le marché, qu'il soit intérieur ou extérieur. Il est frappant, par exemple qu'à Öttingen, aux portes de Bâle et à une vingtaine de km de Rixheim, on ait retenu pour la décoration de l'auberge du village, au début des années 1820, *les Incas* (ill° 20. 4) de Dufour et non une production de Jean Zuber & C^{ie}¹³⁸⁶ ; et à Bâle même, l'occupant du Blumenrain n° 5 pose les *Vues de Lyon* (ill° 20. 2) de l'obscur Sauvinet de Lyon plutôt qu'une production de Zuber. Il n'est aucun marché « réservé » et la concurrence doit être rude, encore que nous en ignorions l'essentiel. Notons simplement que les revendeurs qui annoncent les panoramiques les mélangent, sans le moindre souci de provenance : Saint-Agathe à Besançon, par exemple, propose en 1828 dans *les Tablettes franc-comtoises*¹³⁸⁷ :

Plusieurs paysages nouveaux : représentant la guerre actuelle des Grecs, les fastes militaires des Français, des Vues d'Écosse, de Russie, de Versailles, etc., avec figures coloriées ou des teintes douces, qui flattent ou reposent la vue.

¹³⁸³ Douglas 2002, p. 42.

¹³⁸⁴ MPP Z 79-81. Les livres de vente s'arrêtent là, sauf la courte période 1830-31.

¹³⁸⁵ Un relevé existe pour les années 1810, 1820 et 1830, cf. Jacqué, in Nouvel 1990, p. 98.

¹³⁸⁶ Doc° MPP.

¹³⁸⁷ Cité par Petitjean 1984.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

Ce large assortiment propose tout à la fois des productions de Rixheim, de Dufour à Paris et de manufactures inconnues, mais sans aucune mention du fabricant : seul le thème compte – et, pour le client, sans doute, l'art avec lequel il est traité. Il conforte aussi l'idée que les chiffres concernant Rixheim peuvent être considérés comme une bonne indication pour l'ensemble de la production de ce type de tentures. Or, Jean Zuber & C^{ie} a vendu, à lui seul, 3068 panoramiques en 9 ans, soit 341 par an ; en 1810, avec seulement deux modèles, la manufacture réussissait déjà à mettre sur le marché 233 panoramiques, pour 17 866 francs, en 1820, alors qu'un gros effort commercial est fait à l'Est de l'Elbe, 369 sont vendus, de sept modèles différents, pour 24 915 francs ; dix ans plus tard, 513, de onze modèles différents, quittent Rixheim, pour 31 122 francs. Une fois de plus apparaît le caractère d'investissement à long terme du panoramique puisque la vente se fonde non seulement sur les panoramiques récents, mais aussi les anciens sans cesse imprimés.¹³⁸⁸ Et si les ventes portent d'abord sur le modèle le plus récent qui fait l'objet d'une promotion particulière, spécialement sous la forme d'un exemplaire gratuit pour un certain nombre acheté, les modèles anciens sont aussi proposés à un tarif dégressif qui les rend économiquement attractifs.

Nous retrouvons ces panoramiques dans l'ensemble du monde occidental, de Moscou à Philadelphie : mais tous les pays n'utilisent pas ce décor en même quantité, il en est même qui, nous le verrons, ne lui font qu'une place extrêmement réduite.

Le marché français domine. La manufacture vend en France plus des 2/5 de sa production (43 %), dont la moitié par l'intermédiaire des boutiques de Paris ; cette double dominante se retrouve par ailleurs aussi bien en 1810 qu'en 1830 : elle va même jusqu'à 64 % en 1810. Le second marché est allemand (dans les frontières de la Confédération germanique, à laquelle s'ajoute la Prusse proprement dite avec 20 %, complété par Vienne (seule ville de l'Empire d'Autriche représentée ici) avec 1,8 % ; cette place est moins évidente en 1810 comme en 1830 (plus ou moins 10 %). Viennent ensuite les Pays-Bas (du Congrès de Vienne) avec 14,7 %, la Russie (6,9 %), l'Italie (6,2 %), la Suisse (2,9 %) ; les autres pays européens sont négligeables, moins de 1 %. Outre-Atlantique, les États-Unis (2,2 %) et le Brésil (1,1 %) montrent l'émergence de marchés extra-européens : les États-Unis vont s'affirmer à la fin des années 1820 avec la mise en place de nouveaux réseaux commerciaux.

Des absences notables apparaissent : la Grande-Bretagne, plus que négligeable ici (0,3 %, malgré des tentatives sans lendemain au tout début de la Restauration), tout comme les terres des Habsbourg, pour des raisons qu'il faudra élucider, et la Scandinavie où pourtant abondent les panoramiques, achetés manifestement ailleurs¹³⁸⁹.

La France s'affirme comme le premier marché, avec le poids particulier de Paris. Mais ce marché s'avère en fait extraordinairement dispersé en une foule de revendeurs, ce qui en fait sa force : soixante-neuf en tout, qui vendent en moyenne neuf panoramiques. Il n'y a que deux revendeurs en province qui réussissent à en écouler plus

¹³⁸⁸ L'ampleur de ces ventes pose, dans un autre domaine, la question de la relativement faible quantité conservée.

¹³⁸⁹ Voir Tunander 1984, p. 90-94 pour une liste des panoramiques présents en Suède : on y trouve l'ensemble de la production du début du XIXe siècle.

d'une quarantaine, Fatou Taupin à Bordeaux (69) et Bernex Philippon à Marseille (49) auxquels s'ajoutent trois parisiens : Engelmann (68), Simon (107) et Zuber fils (253). Hors Paris, il n'est que huit villes qui réussissent à vendre pour un chiffre notable : Bordeaux (109), Lyon (80), Marseille (71), Metz, curieusement, au vu de sa taille (43), Lille (37), Strasbourg (36) et Toulouse (35) ; mais cette vente se fait à travers un réseau de boutiques très diffus, à l'exception de Lille où Pascal monopolise la vente ; à Toulouse, par exemple, ce sont six revendeurs qui se partagent un marché étroit. Des villes plus modestes comme Avignon (28), Boulogne (26) ou Valence (16) font des scores honorables. Normandie et Bretagne sont absentes, en dépit de leur population dense.

Le cas de Paris se présente comme tout à fait particulier : dix-neuf détaillants y revendent 635 panoramiques ; mais en réalité, trois d'entre eux dominent le marché avec 67 % des ventes : Simon, Engelmann et Zuber fils ; remarquons que ces trois revendeurs (auxquels s'ajoute en 1818 le Mulhousien Heilman) semblent se substituer dans le temps ; la manufacture privilégie l'un ou l'autre à un moment donné comme revendeur principal, encore que nous ne puissions le documenter davantage. A l'évidence, le marché parisien n'absorbe pas l'ensemble des ventes qui y sont faites, nombre d'entre elles partent ensuite en province, voire à l'étranger ; dans nombre de lieux, la tradition familiale, généralement incontrôlable, conserve le souvenir de l'origine parisienne de tel ou tel panoramique acquis lors d'un séjour dans la capitale¹³⁹⁰. Le panoramique semble avoir acquis le statut d'article de Paris que l'étranger acquiert lors d'un séjour. Notons qu'aucun panoramique posé au XIX^e siècle n'a été retrouvé à Paris.

Le second marché, proportionnellement au nombre d'habitants, est celui du nouveau royaume des Pays-Bas : 450 panoramiques y sont vendus. Trois centres majeurs : Amsterdam (62), Bruxelles (62) et Rotterdam (93) représentent à eux seuls la moitié des ventes, mais à côté de ces centres, on observe une large irrigation du pays à travers un ample réseau de boutiques dans 22 villes, conforme à la forte urbanisation du pays. Le cas de Rotterdam mérite que l'on s'y arrête : malgré l'importance de cette ville, il semble difficile qu'elle ait absorbé un si grand nombre de panoramiques. A l'évidence, nombre d'entre eux sont exportés, en particulier aux États-Unis : un papier peint à la marque de Bourrier (65 panoramiques) a par exemple été retrouvé à Boston¹³⁹¹.

En Allemagne, qui représente 18,7 % des ventes, la situation a fortement évolué depuis la fin du XVIII^e siècle : le réseau s'est extraordinairement ramifié avec 87 revendeurs, une situation comparable désormais à celle de la France et des Pays-Bas ; le quasi monopole de villes comme Francfort, Hambourg et Leipzig appartient désormais au passé alors que des villes comme Munich disposent de 6 revendeurs, Stuttgart de 5, Munster, de 4. La petite ville de Weimar, qui achetait ses papiers à Leipzig ou à Francfort a désormais un revendeur. Par ailleurs, un terrain jusqu'alors vierge dans le domaine du papier peint s'est désormais ouvert à ce commerce : les territoires à l'Est de l'Elbe jusqu'à la frontière russe et au-delà. Berlin, à partir de 1819, représente désormais le cinquième

¹³⁹⁰ Les cas abondent aux États-Unis ; le panoramique de Glaris en Suisse, ceux de la Casa Guimaraes au Portugal seraient de semblable origine

¹³⁹¹ Doc° MPP.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

des ventes allemandes, avec une forte concentration du commerce entre trois gros revendeurs. Cette approche commerciale ne diffère pas de celle des spécialistes du patrimoine qui ont relevé la présence de nombreux panoramiques dans les Schlösser du pays, à défaut de ceux détruits dans les villes¹³⁹².

S'ajoute à l'Allemagne le cas tout à fait particulier de l'Autriche et, plus généralement des territoires des Habsbourgs : alors qu'en Allemagne, les panoramiques en place sont encore courants, on n'en trouve pas dans ces territoires, sinon quelques rares exemplaires documentés mais disparus¹³⁹³. L'on en trouve ici l'explication concrète : un achat massif mais resté unique du manufacturier Spörlin & Rahn de Vienne de 56 panoramiques en 1819. Pour des raisons qui nous échappent, le panoramique ne pénètre qu'en quantité réduite dans ces régions où pourtant les liens entre les manufactures de Vienne et de Rixheim offraient d'évidentes possibilités ; la prohibition est l'hypothèse la plus vraisemblable.

Au contraire, la Russie offre de vastes débouchés : un démarchage intensif en 1820-21 puis en 1823 aboutit à d'importantes ventes, concentrées sur S^t Petersburg, Moscou et les villes baltes. Les chiffres sont d'autant plus impressionnants que les panoramiques sont proposés au prix fort : 150 francs par exemple pour *la Grande Helvétie*, contre 100 en Occident. Mais ce marché ferme rapidement ses frontières et reste sans lendemain¹³⁹⁴.

La Suisse écoule régulièrement de fort modestes quantités de panoramiques à travers les commerces de ses villes patriciennes, Zurich et Berne exceptées.

Les pays méditerranéens ont la réputation de ne pas s'intéresser aux panoramiques ; pourtant, les ventes sont nombreuses en Italie du Nord où elles se concentrent en 1817-18, à Venise en particulier ; on les retrouve d'ailleurs en nombre dans les villas qu'ont multipliées les notables dans la riche campagne de ces régions. Les tentatives à Naples et Rome demeurent sans lendemain. L'Espagne¹³⁹⁵ comme le Portugal représentent de tout petits marchés.

Les ventes américaines démarrent dès 1816 ; mais elles restent faibles et intermittentes alors même que la documentation américaine, les publicités dans les journaux en particulier, attestent la présence de panoramiques de Rixheim Outre-Atlantique. Il est donc d'autres sources d'approvisionnement, des ports sans doute, comme Rotterdam ou Bordeaux. Mais il faut attendre la fin des années 1820 et la mise en place d'un dépôt de Rixheim à New York pour que la vente s'intensifie, les États-Unis devenant le premier destinataire en dehors de la France, déjà 15 % en 1830.

Les ventes au Brésil se font par l'intermédiaire d'une entreprise de Solingen,

¹³⁹² Il n'en existe malheureusement pas de liste systématique.

¹³⁹³ Christian Witt-Döring, communication orale.

¹³⁹⁴ L'ouverture de 1820 a peu duré, la prohibition a été réintroduite jusqu'en 1841, cf. Zuber 1851, p. 25. A notre connaissance, aucun panoramique ancien n'a été repéré en Russie.

¹³⁹⁵ Où l'on retrouve des panoramiques entre autres dans les palais royaux.

Schimmelnusch. Elles vont croître jusqu'en 1830.

Reste le cas particulier de la Grande-Bretagne : à l'évidence, ce pays a développé des formules d'art décoratif à contre-courant du continent, même si la période de la Régence voit pourtant des formules fort proches dans les deux pays¹³⁹⁶. Au XIX^e siècle, le panoramique n'y rencontrera jamais le succès qui est le sien dans les autres pays européens¹³⁹⁷ : de ci, de là, un exemplaire apparaît, mais reste l'exception qui confirme la règle, comme plus tard *l'Eldorado* qui décore la buvette de l'Exposition de Manchester en 1857¹³⁹⁸. Le refus de la troisième dimension que les Anglais affirment progressivement au cours du siècle, le souci d'un art « honnête » refusant de trahir les matériaux utilisés ont sans doute des racines plus profondes, ce que conforte le refus du panoramique dès le début du siècle. Notons cependant des tentatives ponctuelles : 10 % des ventes en 1830, dont aucune trace ne semble avoir subsisté.

Quant au cas scandinave et surtout suédois où les panoramiques subsistent en grand nombre dans les manoirs du pays, il ne peut s'expliquer que par des achats à Paris ou dans le port de Hambourg ; Lübeck n'apparaît pas et quatre panoramiques seulement sont envoyés à Copenhague en 1815.

Nous manquons d'éléments statistiques pour les années postérieures : d'après ce qui reste en place sur les murs, la carte ne semble pas avoir connu de changements remarquables à l'exception de la part majeure prise par les ventes américaines. Le notable américain, Président compris, aime à installer un panoramique dans le hall de sa maison et à compléter ce panoramique par d'autres dans les principales pièces de la maison¹³⁹⁹.

2.4.10. La pose des panoramiques

Le panoramique s'intègre dans un intérieur dont les structures ont été redéfinies au début du XIX^e siècle. Sous l'influence du néoclassicisme, la pièce prend des formes régulières et les programmes de lotissement aboutissent à des pièces normalisées, sans grand décor. L'usage de la boiserie, de règle au siècle précédent dans les intérieurs aisés, se fait moins courant, ce qui donne des murs lisses, avec au mieux un bas de lambris. Le mobilier y est encore rare, bien loin de l'image que nous avons d'un XIX^e siècle uniforme, envahi par les draperies et le bibelot. Dans les salons et les salles à manger (une pièce devenue de règle dans tout intérieur aisé), les sièges abandonnent progressivement le mur pour rejoindre les tables qui se dressent au milieu de la pièce, large guéridon circulaire ou table rectangulaire destinée au repas. De plus, les meubles hauts restent l'exception. Conséquence, le mur est dégagé, disponible pour une décoration susceptible

¹³⁹⁶ Sur les arts décoratifs anglais, voir la récente mise au point de Snodin & Style 2001.

¹³⁹⁷ Ce que confirme l'ouvrage de Saunders 2002.

¹³⁹⁸ Aldrich 1990, p. 101. Les rééditions du XX^e siècle sont nombreuses en Angleterre.

¹³⁹⁹ Cf. Douglas 1976 et les exemples cités par Lynn 1980, p. 181-230.

de le recouvrir complètement. Et comme les pièces publiques ne sont pas obligatoirement de grande taille – que l'on songe aux immeubles de rapport parisiens ou viennois de la première moitié du siècle – il peut être tentant de briser ces murs trop présents pour s'évader. Remarquons que la lumière reste durant cette période médiocre : lustre rarement allumé à cause du coût des bougies, fenêtres donnant souvent sur des rues encore étroites ; des couleurs intenses se révèlent donc particulièrement bienvenues. C'est dans ce cadre que s'inscrit le panoramique.

2.4.10.1. Dans quelles maisons et dans quelles pièces ?

Pour juger des lieux où étaient posés les panoramiques, nous disposons essentiellement des exemplaires conservés *in situ* : ce qui ne va pas sans poser une série de problèmes. Si les exemplaires installés dans des résidences rurales¹⁴⁰⁰ ont subsisté en grand nombre, que ce soit en Europe ou aux États-Unis, il n'est que fort peu d'exemplaires anciens encore en place dans des intérieurs urbains : jusqu'à nouvel ordre, par exemple, aucun à Paris, qui fut pourtant le centre mondial de commercialisation de ces produits ! Ceci s'explique simplement : le décor urbain est fréquemment renouvelé au rythme des générations alors que les maisons de plaisance à la campagne le sont moins souvent parce que l'on y réside peu, que l'intérieur y joue un moindre rôle que l'extérieur et que la nostalgie y interdit les changements trop importants. Or, nous savons par les archives et la littérature que nombre de panoramiques furent posés en ville : ceux que décrit par exemple Balzac, tant à Paris qu'à Tours, sont tous urbains. Il serait intéressant de savoir s'il y a des différences entre ce que l'on observe dans une maison à la campagne et un appartement en ville : mais la documentation nous fait défaut.

Ces résidences rurales n'ont aucun caractère palatial : au mieux des manoirs, de petits châteaux, mais rien de princier, le plus souvent la grosse maison de maître à la sortie du village en Europe, la plantation aux États-Unis – non pas généralement la somptueuse maison à colonnes des riches planteurs de coton du Sud, mais des résidences rurales souvent modestes, comme par exemple Shandy Hall, à Unionville, dans l'Ohio (ill° 22. 7). De ce point de vue, par exemple, on n'a posé aucun panoramique à la Maison blanche au XIX^e siècle, alors même que trois de ses occupants, au moins, en ont installé dans leur propre maison, Jackson, Monroe et van Buren : la pose des *Vues d'Amérique du Nord* dans la Diplomatic Reception Room sous l'ère Kennedy ne s'explique que par le statut d'icône d'une certaine civilisation américaine que ce panoramique a acquis au XX^e siècle¹⁴⁰¹. Dans le cas de Nymphenburg (ill° 21. 3)¹⁴⁰², de Schloß Weilburg (ill° 21. 2)¹⁴⁰³ et de Schwetzingen (ill° 25. 3)¹⁴⁰⁴, trois résidences d'été de souverains allemands où des panoramiques ont été utilisés, remarquons qu'ils ont été

¹⁴⁰⁰ Jean Zuber & Cie avait expressément prévu *les Courses de chevaux* pour « des salons de campagne » (prospectus).

¹⁴⁰¹ Emlen 1997.

¹⁴⁰² Salon de compagnie des princesses Sophie & Marie, voir plus loin.

¹⁴⁰³ Salon de compagnie de la duchesse de Nassau ; les *Monuments de Paris*, de noble allure, sont cependant installés dans la buvette des grands appartements.

installés dans des pièces intimes, des salons de compagnie¹⁴⁰⁵, et non dans un des salons de parade des grands appartements où leur aspect d'imagerie leur aurait donné un caractère déplacé. Il en est de même dans les palais royaux espagnols (ill° 20. 4 et 7)¹⁴⁰⁶.

S'ajoute à cet usage privé un usage public : le panoramique a été utilisé comme décoration dans des lieux où tous pouvaient les voir : des auberges¹⁴⁰⁷ où les panoramiques forment le décor principal des pièces où l'on se retrouvait en société, des cafés¹⁴⁰⁸, voire, en Amérique du Sud, Brésil et Argentine, dans ce que Jean Zuber nomme pudiquement des « maisons publiques » qui seraient leur seul débouché. On peut imaginer aussi des cercles, des clubs faisant appel à ce type de décoration, mais rien ne semble en avoir subsisté. En 1863, le romancier Léon Gozlan reproche à quelqu'un qui souhaite installer des panoramiques dans un appartement leur caractère suranné et ajoute : « Mais ce sont là des papiers de restaurant¹⁴⁰⁹ ». Aux États-Unis, les panoramiques se rencontrent fréquemment dans les salons d'hôtel qui jouent alors un grand rôle dans la vie sociale¹⁴¹⁰ : en 1838, l'Anglaise Harriet Martineau voyageant dans le Nord-Est constate :

I observed that hotel parlours in several parts of the country were papered with the old fashioned papers, I believe French, which represent a sort of panorama of a hunting party, a fleet or some diversified scene. I saw many such a hunting party, the ladies in scarlet riding habits. At Schenectady, the Bay of Naples, with its fishing-boats on the water and groups of lazzaroni on the shore adorned our parlour walls¹⁴¹¹.

Et d'ajouter que les clients prennent un malin plaisir à placer des blagues dans les bouches des personnages, ce que nous n'avons jamais vu ailleurs.

Le caractère de nouveauté des panoramiques, leur statut « d'article de Paris », leur dimension de décor historié, autant de raisons pour qu'ils rencontrent le succès dans ce

¹⁴⁰⁴ Salon de compagnie de l'appartement de l'épouse morganatique du prince de Bade qui occupe le château après 1804.

¹⁴⁰⁵ Le cas de Schwetzingen est parlant : le décor des appartements princiers est à base de soie ; les *Vues de Suisse* sont posées dans le salon de l'épouse morganatique du prince qui n'a droit qu'au papier peint...

¹⁴⁰⁶ Deux exemples au palais d'Aranjuez, doc° MPP. Il y avait aussi *les Combats des Grecs* au Palais de Queluz au Portugal, Gere 1992, p. 66 : il a été détruit par le feu en 1934.

¹⁴⁰⁷ Deux exemples subsistent d'origine : le café Inka à Öttingen (Bade) en Allemagne, toujours en activité, l'auberge de Rechtenberg à la frontière des cantons de Bâle et de Soleure, en Suisse, devenue une maison de maître.

¹⁴⁰⁸ Le 14 décembre 1820, la manufacture de Rixheim essaie de vendre deux panoramiques à un cafetier belfortain (MPP Z 80)

¹⁴⁰⁹ Catalogue « Le Parisien chez lui au XIXe siècle », Paris 1976-77, p. 69.

¹⁴¹⁰ Boorstin 1991, p. 524-538

¹⁴¹¹ ***Martineau (Harriet) Retrospect of western travel, Londres et New York, 1838, I, p. 83-84. Remarquons au passage le mépris anglais pour ce qui, en 1838, n'a rien « d'old-fashioned. ».***

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

type de lieu. En 1857 encore, le fameux décorateur anglais Crace, chargé de décorer la buvette de l'Exposition de Manchester, y installe, semble-t-il, *l'Eldorado*¹⁴¹² qui y rencontre un vif succès.

Phénomène curieux : lorsque l'on utilise un panoramique, où que ce soit, on en utilise fréquemment plusieurs. Les exemples abondent de bâtiments en abritant deux, voire trois, de part et d'autre de l'Atlantique : en voici quelques uns¹⁴¹³. Le plus impressionnant est sans doute la Casa de Sezim à Guimaraes au Portugal : *l'Hindoustan, les Vues d'Amérique du Nord, les Combats des Grecs, la Bataille d'Austerlitz* et deux panoramiques peints, sans compter les soubassements obtenus avec des frises à personnages (ill° 20. 6)¹⁴¹⁴... A Noves, près d'Avignon dans un hôtel particulier, se côtoient dans les salons *l'Hindoustan* (ill° 21. 1), *les Paysages marins* et *les Plaisirs de la ville et de la campagne*, dans une bastide marseillaise¹⁴¹⁵ *la Grande Helvétie* (ill° 28a. 3), *les Jardins français* (ill° 30. 2), *les Vues d'Italie* (ill° 29. 2) et l'on a retrouvé en dessous un panoramique en grisaille... Au Schloß Weiburg en Hesse se côtoient *la Grande Helvétie* et *les Monuments de Paris* (ill° 21. 2), au Schloß Herrnsheim en Rhénanie-Palatinat, *les Monuments de Paris* et *les Rives du Bosphore*. Dans l'auberge de Rechtenberg, en Suisse (Bâle-Campagne), l'on retrouve de façon partielle *l'Hindoustan, la Grande Helvétie* et enfin un immense panoramique peint sur le thème de la *Dame du lac* de Walter Scott. Dans la plantation de Prestwould en Virginie (ill° 22. 3, 5 & 6), le hall est tendu du *Parc français*, le salon des *Jardins français* et la salle à manger des *Chasses de Compiègne*, au château de Klevnovik (ill° 21. 4), en Croatie, un salon associait *Isola bella* et *Eldorado*...¹⁴¹⁶ L'on pourrait multiplier à l'envi les cas : ce qui semble dire que lorsque l'on apprécie le panoramique, on n'hésite pas à en démultiplier l'usage...

La pose du panoramique implique pourtant des contraintes particulières. Il suppose tout d'abord, dans un intérieur normal, un espace ouvert au plus grand nombre : de tels paysages conviennent mal par leur ampleur mais aussi par leurs exigences en matière d'ameublement à des pièces trop intimes, des chambres en particulier. Et de fait, le lieu idéal n'est autre que la partie publique de l'intérieur : antichambre, salon, salle à manger, salle de billard, tous endroits de hauteur correcte, où le décor est vu par d'autres et où règnent des meubles bas : sièges, tables, consoles, dessertes... Aux États-Unis s'y ajoutent les halls (ill° 22. 6) qui traversent de part en part la maison ; le côté où il n'y a pas d'escalier se prête particulièrement bien à cet usage, au demeurant fréquent et spectaculaire. Les publicités en portent témoignage : en 1825, S.P. Franklin de Washington fait savoir qu'il tient à disposition des panoramiques à sujet historique « well calculated for halls and passages » ; en 1857 encore, W.H. Sackett de New York propose

¹⁴¹² Aldrich (Megan) ed. *The Craces : Royal decorators, 1768-1899*, Brighton, 1990, p. 101.

¹⁴¹³ Issus de la documentation du MPP.

¹⁴¹⁴ Berkeley 97.

¹⁴¹⁵ Aujourd'hui ces papiers sont déposés et conservés au Musée Grobet-Labadie..

¹⁴¹⁶ Le château, transformé en hospice en 1925 a perdu son décor intérieur : Scitaroci 1996, p. 110.

des « sceneries for halls¹⁴¹⁷ ». De nombreux exemples en sont illustrés¹⁴¹⁸ parvenus jusqu'à nous. De tous les exemples conservés, de fait, rarissimes sont les chambres : dans ce cas, il s'agit bien souvent de pose tardive, au XX^e siècle. L'exemple *a contrario* de Caroline King¹⁴¹⁹ décrivant *la Chasse au tigre* de Velay dans sa chambre à coucher d'enfant intrigue d'autant plus : peut-être dormait-elle dans un salon ?

Pour qui découvre un panoramique, sa pose ne peut être que d'une rare complexité : il s'agit non seulement de bien rabouter les lés latéralement, mais plus encore de l'adapter à des pièces de taille somme toute variée, tant en hauteur qu'en largeur. On imagine ces panoramiques dans des salles grandioses, sinon palatiales, alors que ce n'est pratiquement jamais le cas : leur faible coût relatif, par rapport à toute autre formule de décoration, leur statut d'image agrandie, à la limite de la naïveté, ne les destinent pas à des intérieurs somptueux, au XIX^e siècle du moins. S'il est vrai qu'ils gagnent à être posés dans des salles relativement hautes par rapport à nos critères modernes, on les rencontre aussi dans les pièces plutôt basses des intérieurs germaniques ou scandinaves. Mais on s'aperçoit surtout que le panoramique est remarquablement bien pensé dès le départ par les manufactures et qu'il est doté d'une très grande souplesse d'adaptation à des espaces divers. Finalement, rarissimes sont les cas de pose malheureuse dans les exemplaires parvenus jusqu'à nous : l'utilisation à Shandy Hall (ill° 22. 7) dans l'Ohio de la partie supérieure des lés des *Ruines de Rome* décorés de nuages comme bas de lambris en est un des rares exemples, encore qu'il puisse y avoir derrière une idée décorative qui nous échappe ; quoi qu'il en soit, l'effet est impressionnant et donne à celui qui est dans la pièce une extraordinaire impression de flottement¹⁴²⁰ !

Une autre erreur d'appréciation contemporaine, liée au terme de panoramique, jamais utilisé au siècle passé, c'est le respect d'une image continue : d'une part, comme nous le verrons, celle-ci est souvent découpée, mais les vues d'intérieur anciennes nous laissent entendre qu'en fait, on n'hésitait pas à poser sur les panoramiques des objets, voire à les cacher par des meubles. L'exemple le plus flagrant est celui des *Vues de Lyon*, posées autrefois à Bâle et analysées plus loin (ill° 20. 2) : non seulement une bibliothèque déborde sur le panoramique, mais on n'hésite pas à y accrocher des tableaux, un baromètre et un fusil... Une photographie ancienne du *Télémaque* de Danvers, Massachussets (ill° 22. 1), nous montre accrochés dessus de magnifiques bois d'élan¹⁴²¹. A Guimaraes au Portugal (ill° 20. 6), les portraits d'ancêtres cachent une partie du décor.

2.4.10.2. Les modes de pose

¹⁴¹⁷ Ces deux exemples sont cités par Lynn 1980, p. 239.

¹⁴¹⁸ Par exemple, parmi des dizaines d'autres, *le Télémaque dans l'île de Calypso* de Dufour dans le hall d'entrée de l'Hermitage, la maison où Jackson s'installe après sa présidence : voir une photo ancienne dans Hapgood 1992, p. 36.

¹⁴¹⁹ King 1937.

¹⁴²⁰ Lynn 1980, p. 176.

¹⁴²¹ Lynn 1980, p. 211.

Si l'on songe aux difficultés non négligeables liées à la pose d'un panoramique, on pourrait s'attendre à ce que les papiers peints panoramiques aient donné lieu à un manuel de pose professionnel : il n'en est rien, ce qui peut s'expliquer par la transmission de ce savoir par apprentissage. Résultat, les exemplaires encore en place sont pratiquement notre seule source de documentation avec ce que l'on peut glaner dans les archives et les rares vues d'intérieur où on les retrouve. Mais n'oublions pas qu'à la fin du XVIII^e siècle, les colleurs de papier peint font déjà preuve, comme nous l'avons constaté, d'un savoir-faire impressionnant qui va être utile pour la pose des panoramiques.

Du point de vue des manufactures, outre la conception adroite, les fabricants rajoutent quelques conseils dans les notices qui accompagnent les produits où, généralement, ils précisent comment en placer correctement les différentes parties. Ainsi, dès 1804-5, Joseph Dufour conseille ce

qu'il convient de suivre pour ne pas désassembler des parties (des Sauvages du Pacifique) qui sont indispensablement liées, et qu'on ne saurait déparer sans occasionner des contresens.

Il propose des découpages en ensemble de 5, 6 ou 10 lés et conseille « de ne pas interrompre les scènes historiques ». Ce conseil est repris par Jean Zuber qui écrit à propos de *la Grande Helvétie* :

Placé en deux grands tableaux de 10 lés chacun, ce paysage fera incontestablement l'effet le plus agréable ; mais il est également disposé (de façon) à pouvoir être divisé en un plus grand nombre de panneaux, et d'être adapté à toute espèce de localité. Un léger examen indiquera les lés qu'il conviendra de réunir, lorsque la disposition d'une salle nécessitera de former des tableaux de diverses grandeurs, et on trouvera facilement à composer des scènes intéressantes, en réunissant 2, 3 ou plus de lés, quelques uns présentant, même isolément, un tableau.

Même remarque trois ans plus tard à propos des *Vues d'Italie*,

pouvant aisément former des tableaux de différentes dimensions, (de façon) à adapter ainsi l'ensemble à toutes sortes d'appartements de grandeur et de formes diverses.

Pour résoudre le problème de hauteur, souvent trop faible dans les pays du Nord, Jean Zuber met au point quelques années plus tard la révolutionnaire *Petite Helvétie*, faite de deux lés horizontaux surmontés d'un ou deux lés de ciel : une tentative qui reste cependant sans lendemain.

Autre observation des prospectus : la présence de dessus-de-porte en suite. Comme le note par exemple le manufacturier Velay à propos de sa *Grande chasse au tigre dans l'Inde*,

ayant remarqué qu'il manquait en général aux tentures de paysages, des sujets qui leur soient analogues pour former des devants de cheminée, dessus-de-porte, etc... (...) on a jugé convenable d'exécuter deux sujets indiens, lesquels seront imprimés de manière à remplir le but qu'on s'est proposé, en plus de présenter des tableaux intéressants de 5 à 6 pieds de haut.

La pratique est courante dans les années 1820 et 1830 : Deltil, par exemple, complète ses panoramiques par des petites compositions de ce type. *Les Combats des Grecs* sont

complétés par deux dessus-de-porte : *les Grecs marins ou les Hydriotes* et *Lord Byron ou les Grecs de la Morée* (n° 2497 et 2498) ill° 33. 3a & b¹⁴²² ; il en est de même des *Vues d'Amérique du Nord* avec *Le lac Georges* (sic) et *L'Hudson* (n° 2997-98).

En fait, décorer un intérieur d'un panoramique suppose la solution d'une série de problèmes spécifiques. Il faut tout d'abord une pièce où les murs disponibles aient un périmètre de 10 à 16 m, ce qui compte tenu des ouvertures, portes et fenêtres, voire placards, de la présence d'une cheminée, implique une pièce beaucoup plus petite qu'on ne l'imagine, de l'ordre de 5 m sur 5 m, à moins qu'il n'y ait un très grand nombre d'ouvertures, une rangée de fenêtres sur rue, par exemple. Comme le déroulement du motif est conçu sous forme de scènes, séparées par des arbres, des rochers ou quelque bâtiment, le panoramique peut être adapté sans difficulté à des configurations variées : le fait que les deux extrémités se raccordent facilite grandement le montage puisque cela supprime l'impératif d'une fin du motif, sans lien possible¹⁴²³. Il importe aussi de tenir compte des « jours », c'est-à-dire des effets d'ombre que le fabricant a prévus : deux, généralement, lorsque c'est le cas, comme dans les *Vues d'Italie* de Zuber. Si la pièce est trop petite, on peut supprimer tel ou tel élément¹⁴²⁴, étant entendu qu'il y a volontairement toujours l'un ou l'autre élément de paysage qui n'est pas absolument indispensable à la compréhension de l'ensemble : des rochers, des bosquets dans lesquels on peut couper sans risque pour l'intelligence générale du motif. On peut aussi recouvrir les volets intérieurs comme pour *les Combats des Grecs* autrefois au château de Niederruppersdorf en Saxe (ill° 20. 5)¹⁴²⁵. Dans le cas d'une pièce trop grande, la solution la plus simple consiste simplement à répéter l'une ou l'autre scène en achetant avec le panoramique complet une ou plusieurs scènes supplémentaires que l'on répète une seconde fois¹⁴²⁶. Dufour & Leroy déclarent à ce propos :

Nous avons donné à (Renaud & Armide) l'étendue de 32 lés, sur grand papier, ce qui offre plus de facilité pour la pose et permet de couvrir des pièces de grande dimension sans être obligés de répéter les mêmes sujets.

Il arrive aussi parfois que l'on utilise un autre fragment de panoramique, voire un autre panoramique complet : c'est ainsi qu'à Brigue, en Suisse (Valais)¹⁴²⁷, les *Vues de Suisse* de J. Zuber & C^{ie} sont complétées par des *Vues d'Italie* de manufacture inconnue de façon à créer un ensemble cohérent, situé dans ce cas particulier... à la frontière de la Suisse et de l'Italie. Les cas de ce type, pas aussi symboliques cependant, sont

¹⁴²² Amandry 1984.

¹⁴²³ C'est l'erreur faite par Jean Zuber pour les *Vues de Suisse*.

¹⁴²⁴ A Dubrovnik, le lé 25 des *Jardins français* n'a pas été posé et nous est parvenu intact (doc. MPP).

¹⁴²⁵ Leiß 1961, planche 28. Ce panoramique, démonté en 1945, est actuellement installé dans le Schloß Weesenstein, cf. Bärnighausen 2003, p. 82.

¹⁴²⁶ Nombreux exemples : ainsi Schloß Schwetzingen, Bade-Wurtemberg, Fuchs-Reisinger 2001, p. 53.

¹⁴²⁷ Au palais Stockalper.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

fréquents : ainsi, les *Jardins anglais* de Dufour sont posés en plusieurs endroits avec *Les bords de la rivière* (ill° 22. 2)¹⁴²⁸ ; au château de Klenovnik (Croatie), *Isola bella* et *Eldorado* décorent le même salon (ill° 21. 4)¹⁴²⁹. Le colleur peut aussi faire usage de papier uni, placé par exemple entre deux fenêtres, et portant ou non un décor, comme un vase ou une statue : c'est le cas, par exemple, dans l'auberge d'Öttingen, au Pays de Bade : tout le mur de façade est couvert d'un papier uni bleu sur lequel se détachent des statues de Muses ; dans la salle de musique de l'hôtel de ville de Lenzburgen Suisse, c'est le *Trépied grec* de Jean Zuber & C^{ie} qui complète *les Vues de Suisse*¹⁴³⁰, comme au château de Schwetzingen (ill° 25. 2).

Le problème de la hauteur est plus complexe à résoudre. Tout d'abord, les panoramiques sont conçus pour avoir leur ligne d'horizon à hauteur du regard d'une personne assise : ce qui suppose qu'ils ne soient pas posés trop bas, mais au-dessus d'un lambris qui, ordinairement, se présente à hauteur d'appui, environ 0,80 m. Dans le cas d'une hauteur relativement importante, il sera largement fait appel au ciel : les rouleaux ont couramment plus de 3 m de long pour satisfaire à cette nécessité. Au besoin, des fragments de ciel supplémentaires peuvent être rajoutés, mais l'effet n'en est jamais heureux, les nuances de bleu étant rarement les mêmes. Dans les pièces basses, il est exclu de poser le papier au niveau de la plinthe¹⁴³¹ : mais au lieu de la hauteur d'appui normale, un lambris plus bas est mis en place, de l'ordre de 50 cm environ ; cet usage est fréquent en pays germanique où les pièces sont souvent plus basses qu'en pays latin. On n'hésitait cependant pas, si nécessaire, à couper le motif dans sa partie supérieure, ceci d'autant plus qu'il ne s'agissait que d'arbres ; c'est d'ailleurs ce que conseille Jean Zuber pour *l'Arcadie* dans son prospectus :

Sa hauteur le rend propre à décorer des appartements très élevés. Pour le placer dans des pièces basses, on peut, sans nuire à la composition, couper la cime des arbres les plus élevés, ainsi qu'on le voit dans les tableaux de paysage des grands maîtres.

Difficile de mieux dire ! Tout au long du panoramique, le plan de la pièce peut introduire des ruptures : cheminée, porte(s) et fenêtres. Le cas idéal est celui des pièces en enfilade : les fenêtres s'alignent d'un seul côté et les portes s'ouvrent à la perpendiculaire de ce mur, placées de façon similaire de part et d'autre, comme à Nymphenburg (ill° 21. 4) ; quant à la cheminée, elle occupe une place axiale, autour de laquelle on peut construire le décor. Mais ce système est remis en cause par les nécessités du confort qui imposent des couloirs de desserte ou par la recherche de plans pittoresques, ce qui réduit bien souvent la dimension des cloisons.

Depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, la cheminée devient relativement basse et elle est, en règle générale, surmontée sur le continent d'un grand miroir : ce qui ne la

¹⁴²⁸ Comme Bath dans le Maine, cf. Lynn 1980, p. 186.

¹⁴²⁹ Je dois cette information à Petar Puhmajer, Service de conservation des monuments, Zagreb. Qu'il en soit remercié.

¹⁴³⁰ Tous ces cas sont issus de la documentation du MPP et n'ont pas fait l'objet de publication, sauf si une mention le précise.

¹⁴³¹ Comme on l'a fait stupidement souvent au XXe siècle : ainsi au Musée Rietberg ou au Wohnmuseum de Zurich (doc° MPP)

différencie pas d'une ouverture. Mais comme elle est en avancée par rapport au mur, il s'agit d'en décorer les côtés ; selon les cas, le panoramique s'y prolonge ou l'on y pose un papier uni de coloration adaptée, le plus souvent de la couleur du ciel¹⁴³². En été, l'âtre est bouché au besoin par un dessus-de-porte qui fait alors office de devant-de-cheminée¹⁴³³. Aux États-Unis, plus rares sont les miroirs de cheminée et les manteaux sont plus hauts, ce qui entraîne des adaptations plus ou moins heureuses. Dans la George Shepard House de Bath (Maine), ill° 22. 2, *les Jardins anglais* sont continués au-dessus de la cheminée, mais en décalage en hauteur avec le reste de la pièce où le panoramique se déroule au-dessus du lambris en bois¹⁴³⁴. A Friendfield, en Caroline du Sud, *les Monuments de Paris* (ill° 22. 4) ne s'interrompent pas au-dessus de la cheminée mais sur le feuillage des arbres qu'on semble avoir privilégié pour éviter de se priver d'un des monuments, on a collé à la façon d'un tableau encadré un dessus-de-porte à sujet apparemment mythologique¹⁴³⁵.

Au-dessus des portes viennent se placer les dessus-de-porte dont, dans les meilleurs cas, l'iconographie s'intègre au thème général : mais c'est loin d'être général ; un simple morceau de ciel peut aussi être utilisé, assurant la continuité.

Rupture normale du déroulement du décor, la fenêtre s'intègre sans difficulté, surtout si le poseur a l'intelligence de tenir compte du rythme de l'ensemble. Il existe au moins un cas, au Schloß Niederruppersdorf, en Saxe, où, comme on l'a vu, le panoramique était posé sur les volets intérieurs, de façon à assurer, au moins la nuit, la continuité rompue par les fenêtres (ill° 20. 5)¹⁴³⁶.

L'intérieur du XIX^e siècle a parfois hérité du passé un strict découpage de la cloison, ce que remet en cause le développement du panoramique. Découpage en hauteur, tout d'abord : rares sont les pièces qui ne disposent pas d'un bas de lambris d'une hauteur habituelle de 0,80 m, comme on l'a vu, mais aussi parfois moins. Dans les meilleurs cas, le mobilier, bas, est légèrement plus haut que ce lambris et sert de terrasse à ce qui est présenté. A défaut d'un bas de lambris en boiserie, il peut y avoir un papier uni souligné ou non d'une bordure ou, plus sophistiqué, un papier peint imitant un lambris de bois, de pierre, voire de marbre, présent dans les collections de tous les fabricants et proposé sur certaines de leurs lithographies¹⁴³⁷ : c'est le cas dans le hall de Prestwold où un lambris très coloré de Dufour¹⁴³⁸ a été posé sous le *Parc français* (ill° 22. 6).

¹⁴³² Au château de Schwetzingen, on y a ajouté des colonnes, redoublant celles qui encadrent les scènes des *Vues de Suisse* posées de part et d'autre (ill° 25. 3).

¹⁴³³ Les lithographies publicitaires de la manufacture de Rixheim prévoient d'ailleurs les deux cas.

¹⁴³⁴ Lynn 1980, p. 186.

¹⁴³⁵ Lynn 1980, p. 210.

¹⁴³⁶ Leiß 1961, p. 80, ill. 28. Le fait de couvrir de papier peint une porte dérobée est chose courante.

¹⁴³⁷ On en retrouve plusieurs exemples dans la *Collection d'esquisses* de Jean Zuber & Cie de 1827.

Verticalement, le mur s'organisait traditionnellement en panneaux structurés, qu'il s'agisse de boiseries ou de stuc. Or le panoramique impose une vision globale, continue, sans la moindre interruption, les scènes se déroulant dans un ordre qui ne laisse rien au hasard. Cette conception est la plupart du temps acceptée. Dans les intérieurs modestes, maisons de fermiers en Suède ou aux Etats-Unis, le panoramique est posé tel quel, en continu, au-dessus d'un lambris de couleur unie (ill° 22. 1). Mais, en règle générale, on souligne horizontalement le panoramique d'une bordure, le long du bas de lambris et de la corniche ainsi que le conseille la manufacture de Rixheim pour *la Grande Helvétie* :

On peut toute fois encadrer ce paysage par une simple bordure, lorsque la pièce ou il doit être posé, n'est ni assez vaste, ni assez élevée, pour que le décor puisse y être adapté convenablement.

Un bon exemple de pose avec bordures nous en est parvenu sous la forme d'une vue d'intérieur¹⁴³⁹ particulièrement documentée qui donne une plus grande vérité au panoramique, tant du point de vue du montage que de la vision qu'en a son propriétaire. Nous sommes à Bâle (ill° 20. 2), dans la maison Blumenrain n° 5, (autrefois n° 119 sur la Blumenplatz), en face d'un célèbre hôtel de voyageurs, l'Hôtel des Trois Rois, dont on aperçoit par la fenêtre le balcon du 1^{er} étage. Si le bâtiment des Trois Rois subsiste à l'heure actuelle intact, celui abritant le panoramique a disparu pour laisser place en 1914 à un nouveau bâtiment.

Une inscription au dos de l'aquarelle nous précise:

Zimmer meines Vater Te. K. im Hause am Blumenrain (vis-à-vis 3 Könige) aus dem mütterlichen Besitz vom (...) Selbstgemalt ca. 1850 (1837 geboren).

Le peintre était donc probablement le D^r August Theodor Kündig (né le 4 octobre 1834), fils de Theodor Kündig (1796-1855), capitaine et rentier ; il a habité la maison de 1834 à 1855.

Nous sommes à l'intérieur d'une maison bâloise traditionnelle, sans doute construite au XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle d'après ses fenêtres et son volume ; le traitement du sol est particulièrement caractéristique. En revanche, elle a fait l'objet d'une transformation, sans doute au moment de la pose du panoramique dans les années 1820 : le plafond lambrissé a été remplacé par un plafond de plâtre, légèrement mouluré et le bas de lambris de menuiserie a été déposé sauf dans les embrasures de fenêtre.

Nous sommes ici dans une chambre : or les panoramiques sont très rares dans les chambres, on les utilise plutôt dans les pièces d'apparat : mais ici, la chambre semble plus qu'une simple chambre à coucher, la présence du piano, d'objets personnels comme le suppose la vitrine haute, les oiseaux sous cloche, le fusil suspendu sur le mur, lui donnent davantage un statut de *Stube*, un lieu de séjour intime.

Le panoramique est posé dans l'alignement des fenêtres, un peu plus bas que la

¹⁴³⁸ Guibert 1980, pl. II.

¹⁴³⁹ Cf. Catalogue *Le Stanze della Memoria, Vedute di ambienti e scene di conversazione dalla collezione Praz, dipinti ed acquarelli 1776-1870*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1987, n° 8; la même vue est reproduite inversée dans Nouvel-Kammerer 1990 p. 9.

hauteur d'appui des meubles, comme souvent en pays germanique, parce que la hauteur sous plafond est faible : nous sommes non pas à l'étage noble, mais au second. Le papier peint est en continu, interrompu par les seules ouvertures; il semble présent à gauche de la fenêtre près du lit, mais, en revanche, entre les deux fenêtres, il y a une console Louis XVI assez basse surmontée d'un miroir. On a utilisé un morceau de ciel au-dessus dudit miroir pour assurer la continuité. Pour marquer l'appui, on a collé une large bordure à motif de palmette mais, curieusement, d'un seul côté. A la limite du plafond, autour de la porte et des embrasures des fenêtres, une bordure plus étroite, plus difficile à interpréter, peut-être un motif de perles. Ces bordures, traitées dans une gamme d'ocre relevées de blanc de céruse, sont typiques des années 1820. En revanche le bas de lambris est anormalement nu : le plâtre a simplement été peint en beige. La partie située au-dessus des fenêtres semble curieusement traitée en faux-marbre. Comme on l'observe dans d'autres vues plus tardives, en particulier les photographies d'intérieur aux États-Unis datant de la seconde moitié du XIX^e siècle, il y a des tableaux sur le panoramique, ici des portraits de famille, et le baromètre comme le fusil sont accrochés à même le papier peint. La vitrine haute et le secrétaire interrompent de même le panneau : la notion de papier peint « panoramique », avec ce qu'elle suppose de mise en espace, ne date en fait que du XX^e siècle. L'ensemble respire une atmosphère informelle, fréquente dans ce type de pièce en pays germanique.

Ce panoramique se lit avec grande précision : il s'agit des *Vues de Lyon*, imprimées par la manufacture Sauvinet à Paris et présentées à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1824. On peut se poser la question de ce choix ; Rixheim est proche de Bâle et l'on pourrait imaginer plutôt un panoramique de Jean Zuber & C^{ie} dont on sait qu'ils ont fait l'objet d'un intense commerce dans la ville. En fait, le Rhin est tout proche de l'immeuble et le propriétaire pourrait le voir si l'Hôtel des Trois Rois ne lui bouchait pas la vue : à défaut du Rhin, auquel le panoramique ne s'est pas intéressé, il a alors choisi le Rhône, ceci d'autant plus que le pont de bois qu'on peut y voir ressemble beaucoup à la Mittlere Brücke de Bâle. Autre explication : le propriétaire était un descendant de huguenots lyonnais¹⁴⁴⁰ et peut-être a-t-il voulu retrouver sur ses murs la terre de ses origines...

Ici, la bordure souligne la pose : si elle est de règle en Europe, elle est le plus souvent absente aux États-Unis, tout comme la frise, comme le montrent par exemple la plupart des illustrations anciennes reproduites par Lynn¹⁴⁴¹ ou Nylander¹⁴⁴² (ill. 22. 1 & 2)

A la différence de ce que nous observons ici, il arrive pourtant que l'on abandonne la dimension de panorama et que les différentes scènes soient posées comme des tapisseries : sur chaque élément de cloison, du coin de la pièce jusqu'à une porte, une fenêtre, une cheminée ou entre deux ouvertures, on pose un élément de panoramique et on l'encadre avec une bordure large, voire, comme dans un hôtel particulier de Noves,

¹⁴⁴⁰ Communication écrite de Madame Berckmeyer-Favre.

¹⁴⁴¹ Lynn 1980, p. 187, 200, 211, 219.

¹⁴⁴² Nylander & al. 1986, p. 123.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

près d'Avignon, avec un ensemble de bordures se détachant sur un fond imitant la brèche sombre (ill° 211. 1) ; il arrive aussi que cette bordure soit remplacée par un papier uni d'une bonne vingtaine de cm de large, séparée du panoramique par un talon étroit ; si le papier peint y perd de sa continuité, la salle donne l'illusion d'être décorée d'une fresque encadrée ; cela permet aussi de gagner quelques précieux centimètres pour les pièces où le panoramique risque d'être trop court. Le système est porté à la perfection à Dubrovnik¹⁴⁴³ : dans le salon du palais Gutecic-Katice, endommagé pendant le récent conflit serbo-croate, ont été posés à la fin des années 1840 *les Jardins français* dans leur seconde version (ill° 30. 4) ; au-dessus d'une petite plinthe se déroule une mince bordure en tontisse que l'on retrouve sous la corniche de plâtre ; tout l'espace des murs disponible est recouvert d'un papier à motif néo-rococo ton sur ton, assez discret ; sur ce fond est collé sous forme de tableaux le panoramique lui-même, encadré d'une bordure ocre imitant un encadrement doré. Cette solution est par ailleurs la seule possible pour *Psyché & Cupidon*, conçu dès l'origine comme un ensemble de « tableaux-tentures ». Le principe est poussé à ses limites dans un des rares montages originaux encore en place à la Résidence d'Ellingen en Bavière redécorée entre 1815 et 1818 (ill° 21. 7) : le mur, au-dessus du lambris, est couvert d'un papier floqué uni d'un ton de vert très soutenu, aujourd'hui complètement passé ; des bordures à motif architectural le complètent en haut et en bas ; sur ce papier, les différents panneaux de Psyché sont posés comme des peintures, encadrés et complétés par une cordelette en trompe-l'œil, réalisée avec un morceau de bordure découpée et rejoignant la cimaise exactement comme pour une peinture¹⁴⁴⁴. Une variante de ce système n'est autre que l'emploi d'une moulure de bois doré, de préférence à son imitation en papier.

Les fabricants proposent aussi un décor, souvent coordonné, ce qui aboutit à une formule beaucoup plus élaborée. Dès *les Vues de Suisse*, Jean Zuber & C^{ie} offre à ses clients des cariatides dessinées par Mongin que, si la hauteur le nécessite, le poseur juche sur un morceau de fût de colonne, comme à l'actuel hôtel de ville de Lenzburg en Suisse. On peut comparer ce montage à celui que la manufacture de Rixheim fait parvenir le 19 avril 1806 à la comtesse Bentheim, née Wittgenstein, à Rheda, en Hollande :

¹⁴⁴³ Lossky 1938.

¹⁴⁴⁴ Bachmann 1993, p. 49 et planche 12.

Les Vues de Suisse	160 francs
12 cariatides	
24 bases et chapiteaux	72
corniche en or	12
architrave en or	6
frise violet	15
frise pour le bas	6
lambris en or	11
marbre noir pour le socle en dessous de lambris	4,10
un modèle pour ce décor	18
soit	304,10 francs

Des pilastres jouent un rôle semblable. Voici un exemple de ce que propose Jean Zuber à un client neuchâtelois en 1812¹⁴⁴⁵:

Vous désirez avoir des paysages colorés pour vos 2 appartemens (Jean Zuber propose les Vues de Suisse à 80 fr et l'Hindoustan à 120 fr.) Moyennant une belle corniche en haut une bordure en bas & autour des croisées ces 2 paysages suffiraient pour garnir v/ appartement... Vous ferez bien de nous envoyer un plan de vos chambres pour pouvoir calculer au juste ce qui vous est nécessaire pour l'encadrement de ces paysages. Les vues de Suisse n'ayant que 16 lés vous aurez besoin de quelques pilastres ou figures analogues pour remplir les vuides au cas où quelles ne couvriraient pas entièrement l'espace que vous indiquez & pour faire la distribution de cet objet il faut absolument que nous ayons un plan de l'appartement.

La manufacture propose donc ici cariatides et pilastres comme une solution au problème de la longueur, mais tout en recherchant une solution esthétique. Celle-ci a été acceptée, puisque, le 9 juillet 1812, la manufacture prévient ses clients de l'envoi des papiers avec les pilastres :

Nous venons d'expédier les papiers que vous ns demandez par v/ lettre du 9 juin & tel que vous le désirez nous avons joint les pilastres nécessaires pour remplir le vuide que laissent les vues de Suisse qui n'étant que de 16 lés ne suffisent pas pour décorer v/ salle & afin que vous saisissiez mieux comment cela doit être placé nous avons fait a la hâte un petit plan de v/ appartement sur lequel sont marquées les distributions des panneaux.

Une vue d'intérieur aquarellée par Friedrich Zierland dans les années 1810-20 d'une salle de billard dans le pavillon Sud du palais de Nymphenburg, résidence d'été des souverains bavarois, nous restitue un exemple de ce type de pose¹⁴⁴⁶.

Dans cette salle sobre, quoique parquetée, les murs sont traités du sol au plafond de papier peint. Au-dessus d'une plinthe traitée en noir repose un bas de lambris avec deux types de motif différents: à droite et à gauche, des vases de fleurs sont séparés par des

¹⁴⁴⁵ Z 101, Favarger Simon, Neuchâtel, 2 juin 1812.

¹⁴⁴⁶ Ce décor a disparu à une date inconnue. Ottomeyer 1974.

victoires dont les ailes semblent se rejoindre, alors que sur le mur du fond, on a un motif de coupes de fleurs encadrées de victoires plus éloignées. Une série de bordures superposées séparent ce lambris d'un papier peint panoramique, reproduit ici pour des raisons que nous ignorons dans des couleurs peu naturalistes : il s'agit d'une vue de ruines antiques dans un paysage arcadien, très proche des *Ruines de Rome* de Dufour, dont on retrouve l'étrange échelle des constructions. Le panoramique est divisé en panneaux : soit étroits de part et d'autre du miroir (qui fait face à un miroir similaire) sur le petit côté, soit larges sur le long mur de droite; en revanche, les cloisons entre les fenêtres, sur le mur de gauche, sont simplement couvertes d'un papier uni bleu.

Chaque panneau de panoramique est encadré de part et d'autre d'un pilastre à motif de goutte. Ce pilastre n'a pas été découpé sur le panoramique, mais on a gardé son fond imitant sans doute la pierre de façon à avoir des lignes verticales de la base au chapiteau. Ce même pilastre a été utilisé à Noves, près d'Avignon, pour encadrer *l'Hindoustan*, posé sans doute vers 1810¹⁴⁴⁷. Au-dessus, trois bordures différentes servent de socle à une large frise à motif de chevaux marins adossés de part et d'autre d'une victoire: manifestement, cette frise est coordonnée au bas de lambris.

Dans la lithographie de 1827 représentant *l'Arcadie* (ill° 27. 4)¹⁴⁴⁸, la manufacture de Rixheim ajoute par rapport à ce qui a existé à Munich un détail intéressant : à l'intérieur de l'espace déterminé par les pilastres, le lambris et la frise, le panneau de panoramique est posé sur un fond uni avec un encadrement à motif de perles, comme un tableau.

Par la suite, ce sont des colonnes de marbre en trompe-l'œil dont la hauteur est modulable et qui, susceptibles d'être coupées à la bonne hauteur, encadrent chaque élément de panoramique; elles sont aussi placées de part et d'autre de chaque ouverture et doublées dans les angles ; selon qu'elles sont posées dans un sens ou dans l'autre, on peut jouer sur les effets d'ombre, en fonction de l'emplacement dans la pièce; ces colonnes, avec base et chapiteau sont posées sur un lambris et complétées par un entablement et une corniche. Jean Zuber en offre plusieurs modèles dans les années 1810 et 1820 ; le prospectus de *la Grande Helvétie* en 1818 précise (annexe 10) :

Pour encadrer ce paysage, on y a adapté un nouveau décor en colonnes de marbre ; avec cet ajustement il convient à des sales de 12 à 14 pieds d'élévation et d'une grande circonférence.

C'est d'ailleurs sous cette forme que *la Grande Helvétie* et *les Vues d'Italie* sont présentées à l'Exposition des Produits de l'Industrie à Paris en 1819 :

1° un tableau composé de 8 lés pris dans un nouveau paysage suisse. Ce tableau est encadré par des colonnes en marbre gris surmontées d'un entablement avec une frise en bas-relief grisaille 2° un tableau qui offre des vues de l'Italie (...). Un autre genre d'architecture avec des colonnes en marbre lie de vin sert d'encadrement à ce tableau¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴⁷ Doc° MPP.

¹⁴⁴⁸ Reproduite dans Lynn 1980, p. 189.

¹⁴⁴⁹ ADHR 9M27.

Des lithographies le proposent non seulement pour ces deux panoramiques (ill° 29. 3) aussi avec les *Jardins français*.

Un même concept se retrouve dans cette vente au baron de Fries à Vienne, le 3 août 1808¹⁴⁵⁰ :

1 coll° Hindoustan	160
corniche	27
cintres	14
lambris	19,10
14 colonnes	70
12 bases et chapiteaux	9
soit	299,10 francs

Plusieurs exemples de la *Grande Helvétie* ont été conservés posés de cette façon : en Allemagne au château de Weilburg an der Lahn et à Havel, aux Pays-Bas à Hardewijk¹⁴⁵¹ ; enfin, nous en avons un exemple reproduit à l'aquarelle avec une infinie minutie en 1820 par le peintre Wilhelm Rehlen à Nymphenburg (ill° 28a. 4). Il s'agit du salon de compagnie des princesses Sophie & Marie de Bavière, filles jumelles du roi Maximilien-Joseph, au deuxième étage du pavillon Sud du château¹⁴⁵². Cette pièce a disparu, remplacée par les bureaux de la conservation des châteaux de Bavière. La somptuosité du décor mural y contraste avec le caractère spartiate de l'ameublement et du sol, avec ses planchers lavés à l'allemande. Si le plafond conserve ses moulures baroques, du sol au plafond, en dépit des apparences, tout le décor est fait de papier peint grâce à un large usage du trompe-l'œil. *La grande Helvétie*, forme l'essentiel de ce décor. Ce panoramique est accompagné d'un ensemble de papiers peints contemporains: un bas de lambris, des colonnes en faux marbre "à deux jours"¹⁴⁵³ (n° 1515 de Zuber, créé en 1815), une frise avec des putti chevauchant des cornes d'abondance (n° 1513, de 1815) et une corniche (n° 1512)¹⁴⁵⁴. Tout le mobilier de la pièce est bas, très légèrement au-dessus de la hauteur d'appui. Les bases ouvragées des colonnes reposent sur le bas de lambris et les colonnes, modulables et susceptibles d'être coupées à la bonne hauteur, encadrent chaque élément de panoramique, non seulement de part et d'autre de larges panneaux de panoramique mais aussi de part et d'autre de chaque ouverture, placard compris ; elles sont doublées dans les angles. Dans ce dernier cas, du côté extérieur au

¹⁴⁵⁰ MPP Z 77.

¹⁴⁵¹ Reproduit dans Baumer-Muller 1991, dépliant joint. Dans ce dernier cas, le panoramique est posé sur un fond de marbre blanc, sur lequel se détachent les colonnes.

¹⁴⁵² Cf Ottomeyer 1973.

¹⁴⁵³ 8 C'est-à-dire avec des ombres inversées en fonction de la position de la colonne par rapport à la lumière .

¹⁴⁵⁴ Une lithographie de la manufacture propose quelques années plus tard cet ensemble avec le panoramique *Les Jardins français*, encore qu'avec un lambris différent.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

panneau, l'étroit espace vide est comblé avec un papier uni de la couleur du ciel; il en est de même au-dessus de la porte ici visible : les chapiteaux se combineraient mal avec des dessus-de-porte, pourtant de règle.

Il est fait ici un large usage du vocabulaire néoclassique : ceci entraîne un étrange contraste entre la familiarité, la sentimentalité des scènes représentées et la grandeur des colonnades à l'antique.

Enfin, si le panoramique se présente comme une suite de tableaux, du moins un semblant de continuité est-il assuré dans la mesure où la pièce se transforme en une vaste loggia s'ouvrant sur une Suisse mythique ; et l'échelle des personnages se prête particulièrement bien à cette vision, à dire vrai peu éloignée de ce que l'on rencontre dans les Alpes, à quelques lieues au Sud de Nymphenburg : le panoramique n'en fait que rapprocher la vision.

Une formule moins somptueuse, parce qu'adaptée à une grisaille, transparaît dans cette vente de Rixheim à la veuve Frison à Lodelinsart près de Charleroi, en Belgique en 1817 :

1 coll° Arcadie	45
lambris fond chocolat	16
en or et gris	8
frise faux marbre lie-de-vin	12
en or et gris	3,25
10 colonnes en gris	20
en or	4,50
2 dessus-de-porte fond gris en gris	
2 r^x bleu royal uni	12
soit	128,75 francs

Jean Zuber & C^{ie} n'est pas le seul à faire appel à des colonnes : on connaît en France deux *Sauvages du Pacifique* encadrés de colonnes corinthiennes du plus bel effet, l'un encore conservé en place au château de Champlitte (Haute-Saône), l'autre passé en vente¹⁴⁵⁵; et, dès l'origine, les *Jardins anglais*, autrefois posés dans un château de la région toulousaine, ont droit à un encadrement de colonnes très élaboré (ill° 17. 1)¹⁴⁵⁶ que l'on retrouve ailleurs dans le Midi languedocien¹⁴⁵⁷ mais aussi en Hollande. Dans tous ces cas, l'effet est étonnant puisque, là aussi, la pièce se transforme en une somptueuse loggia ouvrant sur des paysages de rêve. Les colonnes sont remplacées par des pilastres classiques dans une lithographie représentant l'*Arcadie* de J. Zuber & C^{ie} en 1827 (ill° 27. 4). Par la suite, le système se raffine : pour *la Dame du Lac* (1827),

un lambris et une frise dans le style gothique ont été exécutés pour servir

¹⁴⁵⁵ Et reproduit dans Hoskins 1994, p. 106.

¹⁴⁵⁶ Jacqué 2002, n° 47, p. 120-121.

¹⁴⁵⁷ Doc° MPP.

d'encadrement à ce paysage (...): (ce décor) peut s'adapter aux appartements les plus élevés.

Un exemplaire, aujourd'hui disparu, à Peine (Rhénanie-Westphalie) en Allemagne montre l'utilisation partielle de ce décor (ill° 20. 3) : le lambris troubadour court sous le panoramique, en revanche, dans la partie supérieure, l'ample plafond de la salle d'honneur de la maison Amtmann-Ziegler est décoré d'ogives peintes¹⁴⁵⁸. Par la suite, les exemples de décor coordonné se multiplient et empruntent, conformément à l'esthétique de la période, à tous les temps et à tous les pays : *Isola Bella* est encadrée d'un *Décor Alhambra* qui subsiste à Riehen, près de Bâle dans un pavillon de jardin (ill° 38. 3) ; l'*Eldorado* a droit à un décor d'inspiration baroque ; l'exotisme règne en maître avec, autour des *Zones terrestres*, le *Décor Bananier* (ill° 40. 3)... Un exemple de ce mode de pose est reproduit dans une aquarelle précise représentant la salle de billard du château tchèque de Zofinentre 1852 et 1855 décorée avec *les Grandes Chasses* de Délicourt (ill° 21. 5¹⁴⁵⁹). Le panoramique est un élément de décor fréquent de la salle de billard : il s'y prête remarquablement bien ici où le motif s'adapte au caractère éminemment masculin du lieu. Le lustre fait de bois de cerf, les dépouilles de gibier accrochées aux murs et au lustre confirment le parti décoratif choisi. Le panoramique a été divisé en panneaux : ce à quoi il s'adapte bien, ne serait-ce qu'à cause de sa parenté avec la tapisserie. Au-dessus d'un bas de lambris légèrement en dessous de la hauteur d'appui, chaque panneau se détache apparemment sur un mur en bois clair, dont il est séparé par une bordure de même matériau. Le panoramique est complété sur les panneaux intermédiaires par des trophées de chasse, soit isolés comme au fond ou dans ce qui est reflété par le miroir, soit superposés avec des nœuds de ruban pour les relier entre eux, à droite de la porte de gauche. Le fond de ce décor n'est en fait pas en bois, mais en papier peint imitant le bois, façon chêne clair, complété par des trophées d'un même matériau, conçus d'emblée pour ce panoramique¹⁴⁶⁰. L'échelle des animaux, le traitement pictural de l'ensemble n'est pas sans rappeler qu'un tel décor pourrait être obtenu avec des tapisseries, voire même des peintures à la façon d'Oudry.

Aussi nombreux soient-ils, ces décors sont cependant loin de représenter la règle puisque sur cinquante-deux panoramiques anciens repérés en Suisse, deux seulement font appel à un encadrement¹⁴⁶¹. On les retrouve très rarement en place ailleurs, : mais il est vrai que nous manquons de statistiques semblables dans les autres pays pour élargir le constat.

Un dernier cas, unique, se présente en Espagne au palais d'Aranjuez¹⁴⁶² : dans un des salons voûtés, la lunette de forme demi-cylindrique sous la voûte, au-dessus du mur

¹⁴⁵⁸ Mick 1984.

¹⁴⁵⁹ Krizova 1993, p. 186.

¹⁴⁶⁰ On les retrouve avec les Grandes chasses dans un intérieur marseillais, doc° MPP

¹⁴⁶¹ Baumer-Müller 1989.

¹⁴⁶² Doc° MPP.

abrute *la Petite Helvétie*, à la manière d'une fresque, encadrée d'une bordure de fleurs (ill° 21. 7)¹⁴⁶³.

Telle qu'elle apparaît à travers cette typologie, la pose du panoramique va de la formule la plus sobre (aucun encadrement, pas même une bordure) à la plus élaborée, avec les décors proposés par les manufactures. Mais quelle que soit la formule adoptée, les fabricants ont prévu la solution et proposent le matériel nécessaire : nous sommes loin du système de pose du siècle précédent où le « décorateur » disposait d'une importante marge d'improvisation, alors qu'ici, le système de pose est à mettre en rapport avec l'industrialisation du produit dès sa conception.

Odile Nouvel-Kammerer intitulait son introduction au monde des panoramiques « la logique du silence », constatant que le panoramique, en dépit de l'emprise qu'il a eue sur ceux qui, dans leur intérieur, en étaient entourés, restait un mystère. De fait, ce silence se perce difficilement : certes, nous avons pu préciser nombre de données concrètes, voir que les origines des panoramiques s'inscrivent dans un mouvement plus large d'intérêt pour l'horizon que le papier peint s'est efforcé d'exploiter, nous comprenons mieux leur chronologie puisque le panoramique, au-delà de son apparente unité, a profondément évolué au cours du siècle ; nous cernons leur mode d'élaboration et la place de leurs créateurs, nous réussissons à faire une carte de leur marché, à définir des typologies de mode de pose, plus ou moins « panoramiques ». Par ailleurs, le panoramique, image majeure, est porteur de messages forts et signifiants : l'analyse systématique de la production de la manufacture Jean Zuber & C^{ie}, particulièrement bien documentée, permet, sinon de décrypter ces messages, du moins de comprendre les intentions de leurs créateurs, attentifs à satisfaire leur marché.

2.5. Les panoramiques de Jean Zuber & C^{ie}

La manufacture de Rixheim a été une des premières à produire des panoramiques et, tout au long du XIX^e siècle, elle en a créé dix-neuf¹⁴⁶⁴, ce qui en fait une des principales manufactures dans ce domaine, sinon la principale. Qui plus est, elle a conservé ses archives et continue à imprimer certains panoramiques du XIX^e siècle, ce qui permet de mieux documenter sa production. Notre propos dans cette partie est de présenter une monographie de chacun de ces panoramiques de façon à rassembler un maximum de données à leur propos et d'illustrer ce que nous avons précédemment étudié.

2.5.1. Les Vues de Suisse¹⁴⁶⁵

Les *Vues de Suisse* sont pour Jean Zuber un acte fondateur : n'écrit-il pas dans ses

¹⁴⁶³ Un autre panoramique, *les Monuments de Paris*, à Crest dans la Drôme est curieusement installé dans une pièce voûtée.

¹⁴⁶⁴ Nous excluons les cinq panoramiques à figures peintes. Nous préférons aussi classer le *Décor chinois* de 1832-36 dans les décors.

Souvenirs :

Cette entreprise dépassait mes moyens, mais j'étais devenu audacieux et le succès répondit à mes espérances¹⁴⁶⁶.

Le monde du panoramique ne lui est certes pas inconnu mais la manufacture dont il vient de reprendre la direction n'en a pas l'expérience. En homme de métier expérimenté, il sent bien que le panoramique, jusque là médiocre, a un immense avenir devant lui. Et alors que règne dans ce domaine le camaïeu ou la formule bâtarde du camaïeu complété de quelques éléments en couleurs comme *les Jardins anglais*, connus sous le nom de *Jardins de Bagatelle* (ill° 17. 1)¹⁴⁶⁷, il prend d'emblée la décision d'investir de façon coûteuse dans un panoramique entièrement en couleurs. La décision n'a pas dû être simple à prendre puisque la manufacture ne dispose pas d'un capital important alors que l'investissement, en gravure en particulier, ne peut que l'être.

Jean Zuber est servi par un dessinateur qui combine à la fois l'expérience et le talent : Mongin (ill° 24), qu'il a su trouver et peut-être débaucher. Il serait intéressant de connaître la chronologie des *Sauvages du Pacifique*, apparemment mis au même moment en chantier, mais les archives de la manufacture Dufour ne semblent pas avoir été conservées. En revanche, il nous est possible de suivre pas à pas l'élaboration des *Vues de Suisse*, et curieusement, mieux que pour aucun autre panoramique ! Nous possédons les courriers envoyés à Mongin quand il n'est pas à Rixheim, les échanges avec certains revendeurs mais surtout les courriers envoyés à Michael Spörlin, voyageur de la maison et de plus beau-frère de Jean Zuber, à qui il se confie volontiers¹⁴⁶⁸. Comme la réalisation d'un panoramique est une expérience totalement nouvelle, les difficultés rencontrées quotidiennement sur le plan matériel tout comme les tentatives commerciales se révèlent particulièrement intéressantes.

Mais posons-nous d'abord la question du choix du sujet : il semble venir de Jean Zuber qui déclare le 28 septembre 1802 :

nous voulions choisir des vues de Suisse afin de donner à ce décor un intérêt plus général.

Le manufacturier connaît bien la Suisse : il est né suisse, comme tout mulhousien, il l'a souvent parcourue au cours de la décennie précédente comme on l'a vu et il a su l'apprécier ; il sait aussi l'ampleur de l'intérêt qui se porte alors sur ce pays, au tournant du XVIII^e siècle, depuis Haller et Rousseau mais aussi Goethe – et bientôt Schiller, Madame de Staël et Senancour. Les guides de l'époque insistent sur quelques paysages choisis parmi les plus romantiques des Alpes : l'Oberland avec la vallée de Grindelwald, Lauterbrunnen et la cascade du Staubach, le massif du Gothard et son pont du diable ; on demande à ces sites exaltants de retremper l'âme du voyageur ; d'autre part, la

¹⁴⁶⁵ Nouvel-Kammerer 1990 n° 52, 1804, n° 720-735, 16 lés, 1024 planches, colorié, 98 couleurs. III° 25.

¹⁴⁶⁶ Zuber 1895, p. 55.

¹⁴⁶⁷ Jacqué 2002, n° 45, p. 121-122.

¹⁴⁶⁸ MPP Z 99, du 18 mars au 1^{er} décembre 1802, Z 100, du 8 décembre 1802 au 13 août 1804.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

campagne bernoise, son humanité simple et ses superbes chalets semblent sortis de quelque âge d'or oublié¹⁴⁶⁹. A l'intention des voyageurs qui visitent le pays sont éditées en grand nombre des gravures qui reproduisent les sites naturels et habités, les mœurs et les costumes des populations : une documentation que Jean Zuber connaît, comme on le verra, et qu'il saura mettre à la disposition de son dessinateur. Ce choix fait antérieurement à la rencontre entre les deux hommes, suivons les étapes de l'élaboration du panoramique et de son mode de commercialisation.

5 vendémiaire 11 (28 septembre 1802)

A la suite d'une rencontre à Paris entre Jean Zuber et Pierre-Antoine Mongin, non datée, Jean Zuber explique clairement ses intentions : « exécuter un paysage en coloré », « des vues de Suisse » et il demande à Mongin de faire un essai.

18 brumaire 11 (9 novembre 1802)

Jean Zuber envisage une rencontre entre Spörlin et Mongin à Paris : un de ses essais serait indispensable pour « raisonner (...) sur l'exécution de vos dessins ».

4 février 1803

Jean Zuber écrit enthousiaste à Spörlin à Hambourg :

J'ai reçu depuis peu le dessin de Mongin et je le trouve si beau qu'à l'instant je l'ai chargé de peindre 2 lais pour être exécutés et pour pouvoir le présenter l'année prochaine à nos pratiques. Il y aura 12 peut-être 18 lais et ce sera j'espère le travail le plus parfait qui aye encore paru – malheureusement la dépense pour la gravure sera énorme, chaque lai coûtera au moins 600 L.-

Pour l'instant, comme le montreront les courriers suivants, Mongin n'a envoyé que la maquette d'un seul lé.

14 pluviôse 11 (4 février 1803)

Jean Zuber confirme à Mongin « la satisfaction que nous éprouvons tant de la composition que par rapport aux soins que vous avez mis à l'exécuter. » et lui paye 120 L. Jean Zuber engage le dessinateur à combiner « toute la perfection possible » à « tous les moyens d'économie », de « ménager le nombre de teintes et (...)de n'employer que les tons absolument nécessaires pour produire l'effet désiré ». Le manufacturier constate la méconnaissance de Mongin des « formes caractéristiques de notre belle nature suisse » et se propose de lui fournir une « collection (...) de bonnes estampes colorés ». Il demande à Mongin « un simple croquis (d'ensemble) au crayon ou à l'encre de la Chine » et lui offre de séjourner à Rixheim pour achever le travail. Quant au coût, « nous nous remettons entièrement à votre honnêteté pour la fixation de vos honoraires et ayez la bonté de nous répondre à ce sujet ». S'y ajoutent des remarques d'ordre technique sur l'usage de couleurs bien collées pour éviter des désagréments lors de la mise sur bois.

26 février 1803

Jean Zuber peut annoncer à son beau-frère que « Mongin viendra exécuter la suite des paysages ».

¹⁴⁶⁹ Baumer-Müller 1990, p. 10-20 fait le point sur la question et donne une bibliographie de base.

16 ventôse 11 (7 mars 1803)

Jean Zuber fait parvenir un ensemble important d'estampes au dessinateur : « nous avons fait choix des sujets qui nous ont paru les plus propres à notre objet ». Il ajoute : « il vous sera facile d'assembler en tableaux délicieux (ces sites) ». L'ouvrage de Verena Baumer-Müller¹⁴⁷⁰ qui a fait un point précis de l'iconographie utilisée montre que Mongin a eu d'autres sources que celles fournies par la manufacture. Jean Zuber donne toute liberté au dessinateur pour la composition à condition que « chaque lai présente les objets caractéristiques ».

2 floréal 11 (23 avril 1803)

Mongin fait parvenir à la manufacture une esquisse d'un ancien projet : ce qui ne satisfait pas Jean Zuber qui lui recommande « de vous écarter le moins possible du caractère des estampes (...) tant pour la paysage que pour les fabriques et figures ».

16 prairial 11 (6 juin 1803)

Les deux lais sont terminés mais pas encore à Rixheim. « Nous sommes de l'avis de ne pas y mettre de nuages » estime le manufacturier.

19 juillet 1803

Dans une lettre à Spörlin, Jean Zuber envisage pour la première fois l'aspect commercial : « Tu pourras parler aux amis de Milan des vues de Suisse, il sera le plus beau produit qui ait encore été fait – je compte vendre le lé à 5 L., il y en aura 12 ou 16 et tout marchand qui prendra à la fois six collections n'en paiera que 5 et recevra la 6^e gratis » : c'est la première trace de ce système de promotion qui sera retenu par la suite.

2 thermidor 11 (21 juillet 1803)

Les deux lais sont parvenus et « un des 2 lais (...) a été de suite mis en exécution, on en imprime les premières épreuves en ce moment et le soussigné vous en apportera un échantillon, de vive voix alors nous nous expliquerons sur ce qu'il y aura à faire ».

12 thermidor 11 (1^{er} août 1803)

C'est le début de la campagne de promotion : « la collection sera livrée dans un an, ceux qui souscriront avant cette époque pour 6 collections recevront la 6^e gratis, en payant 6 L. le lai, nous les fournirons également avec des nuages peints à la main à 8 l. 10. » Le prix reste encore fixé au lé, dans la mesure où la manufacture ignore pour le moment le nombre de lés définitif. En revanche, en l'absence de nuages imprimés, les nuages seront peints au prix de deux livres et demi le lé, plus du tiers de la seule impression.

4 fructidor 11 (23 août 1803)

Mongin travaille à Rixheim.

14 fructidor 11 (2 septembre 1803)

Spörlin a conseillé à Zuber une esquisse en vue de la vente. A cette date, le 4^e lé est en cours d'élaboration ; mais Jean Zuber ignore encore si l'ensemble fera 12 ou 16 lés : il

¹⁴⁷⁰ Baumer-Müller 1991, p. 22-36.

envisage cependant une construction en deux tableaux en deux « jours »¹⁴⁷¹ différents. La livraison est envisagée pour mai-juin l'année suivante.

20 fructidor 11 (8 septembre 1803)

Jean Zuber conseille à Spörlin de ne pas montrer le nouveau produit à Mâcon « car je ne voudrais pas que Dufour en sache quelque chose avant que le tout paraîtra ». La concurrence est réelle entre les deux manufactures et Dufour n'est peut-être pas au courant que son confrère a débauché Mongin.

16 vendémiaire 12 (10 octobre 1803)

Mongin est de retour pour quelques semaines à Paris.

26 vendémiaire 12 (20 octobre 1803)

Jean Zuber confie à Landon, un de ses revendeurs à Paris, combien il a été satisfait du travail et de la compagnie de Mongin qu'il attend avec impatience : l'amitié qui caractérise les rapports des deux hommes est née.

24 brumaire 12 (18 novembre 1803)

« Je ne fais aucune réflexion sur votre nouvelle composition, nous en causerons à votre retour » déclare Jean Zuber à Mongin. La gravure du 3^e lé commence mais la mise sur bois est difficile à cause de l'épaisseur de la couche de couleur.

30 brumaire 12 (24 novembre 1803)

Mongin doit être de retour à Rixheim pour le 12 frimaire.

Novembre 1803

Jean Zuber se plaint à Spörlin qu'il ne fasse pas mention de commandes de « paysages ». Au revendeur Dumas de Valence, il décrit de la sorte (et non sans forfanterie...) les *Vues de Suisse* : « Il y aura 16 lez, le tout est peint d'après nature et renferme des figures dans les costumes divers de la Suisse, le groupe ci-joint peut vous donner une légère idée de la perfection dont cet ouvrage sera fait – le prix de chaque collection de 16 lez est de 80 L. si l'on souscrit d'ici le mois de floréal, pour 8 collections, on n'en paiera que 7 en recevant la marchandise ». A peu de choses près, nous avons l'offre qui sera désormais faite à la clientèle potentielle.

17 décembre 1803

Jean Zuber confie à Spörlin que « la composition de 8 derniers lez est de beaucoup supérieure à celle des premiers ; ils seront d'un effet harmonieux et grandiose, outre plusieurs groupes des animaux sur le premier plan, il y a la belle maison bernoise – plus loin une scène d'épouvante causée par un ours qui descend la montagne¹⁴⁷² - le tout face au Staubach et un paysage du St Gothardt avec le pont du Diable, et tout au pied de cette montagne se trouve la belle procession du baptême. » La structure de l'ensemble est donc désormais fixée, ce qui a permis de définir le nombre de lés : alors que la première

¹⁴⁷¹ On entend ici par jour le côté de l'ombre, ce qui conditionne la pose.

¹⁴⁷² Une scène qui ne sera finalement pas retenue : il s'agit déjà de ne pas inquiéter le client potentiel. L'ours est toujours là dans le lointain, mais il ne provoque guère la panique, qui plus est, un chasseur veille...

partie semble avoir été réalisée à partir de juxtapositions de scènes un peu pauvres rythmées par des arbres, on a ici affaire à une véritable composition, même si la zone montagneuse se révèle déséquilibrée ; et Mongin ne relie pas son dernier lé au premier, ce qui se révélera un vrai problème lors de la pose. Mais peu importe : le 26 frimaire, Jean Zuber assure un de ses correspondants que « c'est l'ouvrage le plus parfait, le décor le plus riche qui ait jamais été fait ».

2 janvier 1804

« Les 8 premiers lez seront bientôt gravés et M. Mongin finira les autres dans cinq à 6 semaines ». Jean Zuber ajoute « j'ai fait imprimer les prospectus » mais en allemand seulement, il songe à en faire une version française. Et il envisage une campagne de publicité dans la presse allemande : « j'engagerai aussi Leo à le faire insérer dans les journaux de l'Allemagne les plus accrédités¹⁴⁷³ ».

7 février 1804

« Les paysages demeureront inconnus à Paris jusqu'à ce que l'été je les porte moi-même » : en fait la manufacture privilégie le marché allemand où à défaut de monopole, elle possède une large clientèle à cette date, alors qu'à Paris, la concurrence est plus dure et l'entreprise moins présente.

20 pluvieuse an 12 (11 février 1804)

La manufacture ne peut rien envisager de neuf pendant quatre mois, les ouvriers étant tous concentrés sur l'achèvement du panoramique.

10 ventôse 12 (3 mars 1804)

90 panoramiques sont déjà commandés et les 80 restant de la première édition ne devraient pas poser de problème de vente : l'avantage du système de souscription est de permettre le financement d'un travail à la fois coûteux et de longue haleine. Une seconde impression est prévue en fin d'année à l'intention du marché français.

26 ventôse 12 (18 mars 1804)

« Mongin travaille après la cariatide, il faudra je crois que nous fassions cet encadrement de 2 jours, la dépense sera de 400 L. de plus ». La manufacture pense d'emblée à un système d'encadrement du panoramique par le biais de statues destinées, si nécessaire, à séparer les scènes¹⁴⁷⁴.

15 germinal 12 (6 avril 1804)

La première exécution est quasiment vendue par souscription. A la même date, le manufacturier fait part à Spörlin de sa volonté de ne point faire de « croquis » du paysage pour des raisons de coût : de fait, il faudra attendre la généralisation de la lithographie dans les années 1820 pour abaisser le coût de ces reproductions que seul le cuivre rendait alors possible. Enfin, le manufacturier est inquiet de ne pas pouvoir tout livrer tant les commandes sont importantes : il faudra attendre jusqu'en septembre prochain.

¹⁴⁷³ Leo à Leipzig est à la fois marchand de papiers peints et éditeur d'une revue de décoration, voir *supra*.

¹⁴⁷⁴ Ce système est utilisé dans l'actuel hôtel de ville de Lenzburg (canton d'Aarau en Suisse).

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

23 germinal 12 (14 avril 1804)

« le prix de n/(otre) décor à vues de Suisse est de 160 L. la collection pour des particuliers. »

6 floréal 12 (27 avril 1804)

Jean Zuber justifie auprès d'un client bordelais la réalisation de son panoramique non pas en grisaille mais en couleurs et déclare : « nous sommes bien persuadés qu'aucune autre fabrique ne l'imitera » tant à cause de l'investissement nécessaire : il ignore que Dufour est en train de marcher sur ses brisées, s'il ne l'y a pas précédé.

18 floréal 12 (9 mai 1804)

Jean Zuber déclare méditer « un autre ouvrage conséquent », sans doute *l'Hindoustan* qui apparaîtra sur le marché en 1807.

28 mai 1804

Première livraison des *Vues de Suisse*, 20 mois après le premier contact avec Mongin : par la suite, ce temps de réalisation sera plutôt un minimum. Certains exemplaires sont livrés avec des nuages peints.

13 prairial 12 (3 juin 1804)

50 collections sont déjà commandées sur une impression de 200.

3 messidor 12 (23 juin 1804)

Le prix de revient d'une pièce comportant les *Vues de Suisse* avec les cariatides se monte à 240 L. : le décor représente la moitié du prix du panoramique.

3 messidor 12 (23 juin 1804)

Premiers contacts avec la préfecture, sans doute en vue de l'exposition de 1806.

27 thermidor 12 (16 août 1804)

La seconde impression « est exécutée dans les tons les plus harmonieux et en général mieux soignée que la 1^e ».

L'interruption des copies de lettres le 13 août 1804 ne nous permet pas de suivre plus longuement les *Vues de Suisse* : mais, déjà apparaissent clairement quelques traits spécifiques à la conception, à la réalisation et à la commercialisation du panoramique. Le dessin a été l'objet de tâtonnements pour la première moitié, alors que la seconde donnera lieu à un croquis d'ensemble de façon à aboutir à une vraie composition tout en évitant l'effet de juxtaposition ; Mongin a travaillé à partir d'estampes combinées entre elles ; la mise sur bois et la gravure suivent le dessin, lé par lé, tout comme l'impression, le dessinateur surveillant l'ensemble des opérations. Un décor d'encadrement est réalisé de pair avec le panoramique. Ce dernier est d'abord vendu en Allemagne, un marché plus aisé que le marché parisien, sous la forme de souscription, pour éviter de peser sur la trésorerie de l'entreprise. La commercialisation passe par le biais d'un prospectus, mais pas encore d'une reproduction, trop coûteuse.

Pour l'essentiel, les autres panoramiques suivront les mêmes règles, la souscription mise à part : en dépit de sa relative nouveauté, le panoramique, résultat de tentatives déjà anciennes et héritier d'un métier parfaitement au point, ne pose pas de problèmes

techniques particuliers à l'entreprise, en revanche il pèse lourdement en terme de capital investi.

Il faut cependant reconnaître que ce panoramique est loin d'être parfait. Un premier défaut saute aux yeux : les deux extrémités ne se raboutent pas, ce qui n'en simplifie pas la pose ; de plus, la présence de montagnes très élevées dans les trois seuls derniers lés déséquilibre l'ensemble. Pour y remédier, en 1938, alors que le panoramique reste en fabrication, la manufacture prévoit de raccorder le lé 4 au lé 13, ce qui supprimerait d'un coup les deux difficultés, mais la guerre empêchera la réalisation de ce projet¹⁴⁷⁵. Mais plus encore, sans même parler des montagnes, il existe un problème d'échelle des personnages, beaucoup trop petits, ce qui les rend peu lisibles ; et ceux-ci sont très peu nombreux, nettement moins que dans les *Sauvages du Pacifique*. Dès le panoramique suivant, *l'Hindoustan*, Zuber et Mongin corrigeront tous ces défauts en multipliant les personnages, très colorés, plus grands, en équilibrant l'ensemble et en raboutant les extrémités.

Ces défauts n'empêchent pas que le panoramique, présenté à l'Exposition des produits de l'industrie à Paris en 1806, y soit remarqué : le jury déclare : « Zuber (...) a fait exécuter des paysages qui présentent des difficultés vaincues d'une manière utile à l'avancement de l'art ». Résultat, « le jury lui décerne une médaille d'argent de 2^e classe¹⁴⁷⁶ ».

Dès les premières tentatives de souscription, *les Vues de Suisse* se révèlent un succès¹⁴⁷⁷ puisque la première souscription est close avant même l'impression et qu'une seconde rencontre le même succès. La première livraison se présente de la sorte :

- - France 57 (dont 24 à Lyon, mais volontairement rien à Paris Conformément à une stratégie commerciale qui nous échappa.)
- - Allemagne 44 (dans la vallée du Rhin et à Hambourg)
- - Suisse 9 (en Suisse alémanique)
- - Italie 14
- - Pays du Nord 18
- - Espagne 2

Jusqu'en 1815, ce seront 1109 s qui seront vendues en neuf éditions successives qui varient de 50 à 200 exemplaires. Par la suite, le panoramique sera remis sur le métier neuf fois jusqu'en 1882 avant d'être réédité à nouveau des années 1930 à nos jours.

Ce seront les mêmes pays que pour la première livraison qui se partageront les 1109

¹⁴⁷⁵ Livre de gravure, MPP Z 182.

¹⁴⁷⁶ *Exposition des produits de l'industrie française*, p. 91.

¹⁴⁷⁷ La commercialisation de ce panoramique a fait l'objet jusqu'en 1815 d'une communication restée inédite de Philippe de Fabry en 1990 : « les marchands de papiers peints panoramiques », lors du colloque *Décors et paysages de papier peint*, Paris, 17 novembre 1990 (Documentation MPP).

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

collections, à l'exception d'un exemplaire qui parviendra en Pologne. La répartition se fait de la sorte :

France	641 ^{1/2}	58 %
Allemagne	119 ^{1/2}	11 %
Suisse	70	6 %
Italie	118	11%
Pays-Bas	85	8 %
Belgique	62	5,5 %
Danemark	10	1 %
Espagne	2	0,2 %
Pologne	1	0,1 %

La France domine largement le marché et plus encore Paris avec 155^{1/2}, soit 14 % du total, suivi de Lyon, 107 (10 %), de Bordeaux, 62 (6 %) ; mais cette carte montre un vaste espace vide entre Seine et Garonne. En Allemagne, au lieu des centres de revente observés au XVIII^e siècle, le marché se concentre sur les villes rhénanes, à l'exception notable de Kassel où prospère Arnold (27 collections) ; Francfort (Nothnagel n'achète que 4 collections !) et Hambourg (16 collections) ont perdu leur primauté. En Italie, Milan tient désormais le haut du pavé avec 87 collections, 74 % des ventes italiennes et 8 % du total. Les Pays-Bas septentrionaux et méridionaux ont retrouvé leur dynamisme : 147 collections, 13,5 % des ventes. Les ventes suisses (6 %) se partagent entre les grands centres : Bâle, Genève et Zurich. Copenhague, de par sa situation portuaire, fournit sans doute la Suède où les *Vues de Suisse* sont nombreuses¹⁴⁷⁸.

Il est frappant de constater qu'en dépit de l'intense concurrence sur la marché français et plus encore parisien, le marché s'y concentre désormais : le panoramique apparaît comme un produit de luxe parisien et s'y vend à l'intention sans doute d'un marché international.

La vente se poursuit dans les années suivant à un rythme moindre : au lieu d'une centaine par an, on passe jusqu'en 1823 (au-delà, notre documentation devient lacunaire) à 35. Mais le nombre de panoramiques disponible aussi bien à Rixheim que chez ses confrères s'accroît régulièrement, créant une concurrence intense.

2.5.2. L'Hindoustan¹⁴⁷⁹

Alors que *les Vues de Suisse* sont exceptionnellement documentées, nous n'avons que fort peu de choses sur *l'Hindoustan*, le second panoramique créé à Rixheim parce que le livre de copies de lettres couvrant la période août 1804 – mars 1810 a disparu. Dans un

¹⁴⁷⁸ Tunander 1984.

¹⁴⁷⁹ Titre actuel : il se nommait au XIXe siècle : *les Vues de l'Indostan* ; NOUVEL-KAMMERER n° 73, 1807, n° 961-980, 20
lés, 1285 planches, coloré, 85 couleurs. III° 26 et 21. 1.

courrier du 18 floréal 12 (9 mai 1804) Jean Zuber déclare méditer « un autre ouvrage conséquent », nous l'avons vu. Si l'on songe que la manufacture livre les premiers exemplaires de *l'Hindoustan* en mars 1807, nous sommes dans les délais des *Vues de Suisse*. Le manufacturier place dans ses souvenirs la composition du panoramique courant 1806¹⁴⁸⁰. Peut-être le manufacturier a-t-il été sensible au pittoresque exotisme de son confrère de Mâcon, Joseph Dufour, qui met sur le marché *les Sauvages du Pacifique* en même temps que ses *Vues de Suisse*, peut-être Mongin a-t-il été de son côté séduit par le charme des planches du superbe ouvrage de William et Thomas Daniell *Oriental scenery*, publié de 1795 à 1803¹⁴⁸¹ que la réouverture des frontières avec Londres, à la suite de la Paix d'Amiens de mars 1802, a permis d'importer sur le continent.

L'Orient fascine les Européens du XVIII^e siècle : dans le dernier tiers du siècle, la vision d'un monde de féerie fait progressivement place à une approche réaliste, grâce une documentation de plus en plus précise qui privilégie un regard ethnographique : le mythe fait place à la réalité et, de ce point de vue, l'ouvrage des Daniell joue un rôle majeur.¹⁴⁸²

Outre l'ouvrage des Daniell, Mongin a eu entre les mains, pour les bâtiments, le livre illustré franco-anglais de William Hodges, *Choix des Vues de l'Inde*, publié à Londres en 1780-83. Quelques personnages sont aussi empruntés à Balthazar Solvyns, *Collection of two hundred and fifty etchings, Description of the manners, customs & dresses of the Hindoos*, Calcutta, 1794¹⁴⁸³.

Mais l'approche que fait Mongin de ces sources est révélatrice de sa méthode et de ce que souhaite son commanditaire. Le dessinateur a choisi soigneusement ses gravures, chez les Daniell en particulier. Il a tout d'abord éliminé tout ce qui concerne la présence anglaise, ce qui pendant la période napoléonienne n'étonnera personne. Il a évacué avec soin toutes les visions à résonance plus ou moins inquiétante, les cavernes ou les ruines, en un mot tout ce qui relève de la catégorie du « sublime » pour en rester au seul « pittoresque » ; de plus, les hommes sont rares et purement décoratifs, à la manière de figurants sur une scène d'opéra et, tout Indiens qu'ils soient, ils empruntent autant aux statues antiques qu'à la vérité indienne, comme les deux pêcheurs du lé 18, empruntés à Solvyns mais occidentalises dans un style tout davidien. La nature, à l'exception de quelques palmiers empruntés aux Daniell, ressort d'une vision tout exotique de l'Inde, sans grand rapport avec la réalité, en dépit de la précision des sources dans ce domaine. Quant aux bâtiments, Mongin n'en transcrit que le pittoresque immédiat : Hodges et surtout les Daniell les replacent scientifiquement dans leur environnement, Mongin, lui, les idéalise avant de les utiliser comme un décorateur de théâtre ou, mieux, un créateur de jardin pittoresque. Prenons l'exemple du mausolée de Mucdom Shah Dowlut, à Moneah, au lé 16 (ill° 26. 2 & 3) : ce lieu de pèlerinage musulman du Nord-Est de l'Inde se

¹⁴⁸⁰ Zuber (Jean) 1895, p. 57.

¹⁴⁸¹ Encore que Mongin n'ait eu entre les mains que les deux premiers volumes, achevés en 1801. Sur les Daniell, voir Archer (Milfred) 1980.

¹⁴⁸² Catalogue *China und Europa*, Berlin-Charlottenburg 1973.

¹⁴⁸³ Pour les sources, voir Jacqué 1986.

transforme en un élégant kiosque au milieu d'un lac et il côtoie le temple hindouiste de Tanjore près de Madras, à quelque 3000 km de là, dans un syncrétisme purement décoratif confirmé par la présence du bateau emprunté à la vallée du Gange, au Nord-Ouest du sous-continent...

Le résultat est une Inde des plus séduisantes, des plus florissantes aussi, proche des mythes orientaux des Lumières¹⁴⁸⁴ plutôt que de la réalité qui affleure à la fin du siècle. De ce point de vue, *l'Hindoustan* de Mongin se rapproche étroitement des îles du Pacifique dépeintes par Charvet pour Dufour à l'époque des *Vues de Suisse* : que la manufacture ait vu le produit de la concurrence ne fait aucun doute ; ce qui est sûr, c'est qu'elle en a retenu la leçon, à une exception près, l'absence de descriptif qui, même s'il a été publié, ce que nous ignorons, n'a sûrement pas pris la forme de l'ample livret didactique de Dufour.

On aimerait savoir si les tâtonnements matériels des *Vues de Suisse* ont servi à quelque chose : les copies de lettres nous manquent pour répondre avec précision. Du moins constate-t-on que *l'Hindoustan* a quatre lés de plus que *les Vues de Suisse*, encore que le nombre de planche soit comparable, 64 par lés pour l'un, 63 pour l'autre. Le nombre de couleurs a été réduit de 10, de 95 à 85, sans que le motif n'en souffre, loin de là : la couleur est mieux maîtrisée et leur nombre aboutit à un effet coloré plus intense que dans le cas précédent. Pourtant, Jean Zuber raconte que lesdites couleurs avaient provoqué la « folie » du « mélangeur » Dollfus qu'il dut remplacer avec Mongin¹⁴⁸⁵. Quoiqu'il en soit, à l'évidence, après l'essai heureux des *Vues de Suisse*, la maîtrise est désormais atteinte : les deux extrémités se raboutent, la composition atteint à l'équilibre des masses tant en hauteur qu'en largeur, l'usage des arbres, indispensables à la découpe du paysage, s'intègre avec élégance à l'ensemble, sans rien de ce caractère artificiel que le panoramique possédait auparavant.

Le succès semble à la hauteur de cette maîtrise désormais conquise : en 1808, 289 exemplaires sont vendus, puis 214 en 1809, 160 en 1810 et encore 140 en 1811, soit 803 en quatre ans contre 740 pour *les Vues de Suisse* dans le même laps de temps. Par la suite, il est régulièrement réimprimé : en 1812, en 1826, 1829, 1843, 1845, 1854, 1858, 1861, 1863, 1866, 1871 puis à nouveau à compter de 1930 à nos jours sans interruption. Ce sont des milliers d'*Hindoustan* qui sont sorties des presses de Rixheim, même si, étrangement, on ne le retrouve que de façon exceptionnelle sur le mur en édition ancienne.

2.5.3. L'Arcadie¹⁴⁸⁶

Avec *l'Arcadie*, Jean Zuber et Mongin ouvrent une nouvelle page puisqu'il s'agit de la

¹⁴⁸⁴ Voir par exemple Deleury (Guy) 1991.

¹⁴⁸⁵ Curieusement, Zuber place l'épisode au cours de l'été 1808, alors qu'au moins une édition de *l'Hindoustan* a déjà été fabriquée, voir Zuber (Jean) 1895, p. 58.

¹⁴⁸⁶ **Nouvel-Kammerer, n° 3, 1812, n° 1241-1259, 20 lés, , camaïeu, 9 couleurs, ill° 27.**

première grisaille produite à Rixheim : un genre que les premiers créateurs de panoramiques ont privilégié, mais que Jean Zuber voulait surpasser avec ses *Vues de Suisse* polychromes. Il y revient pourtant pour des raisons commerciales ; le 2 janvier 1811, Jean Zuber écrit à son beau-frère Feer :

Nous nous sommes décidés à exécuter le nouveau paysage dans la manière dont je vous ai parlé dernièrement et j'en suis bien aise à présent. Sous tous les rapports ce sera un ouvrage bien supérieur à tous les paysages grisaille qui se sont faits et nous pourrons le donner au même prix des autres, c'est-à-dire dans les proportions de la largeur de notre papier qui sera toujours de 26 (pouces¹⁴⁸⁷).

D'un point de vue artistique, le choix de la grisaille est loin d'être gratuit, puisqu'on est frappé d'emblée par la parfaite adéquation entre le style et le sujet, la grisaille servant bien le caractère néoclassique du propos.

Nous manquons cependant de sources pour l'étude : certes, nous possédons le prospectus, le premier semble-t-il créé à Rixheim, une lithographie plus tardive, la maquette, mais pratiquement aucune lettre à son sujet.

Dans son prospectus non daté, la manufacture précise que « toutes les scènes qui l'animent sont tirées des *Idylles* de Gessner ». Ce choix ne doit rien au hasard : le poète zurichois Salomon Gessner¹⁴⁸⁸ (1730-1788) rencontra avec ses *Idylles* un des succès littéraires majeurs du XVIII^e siècle ; publiées d'abord en allemand en 1756 puis traduites rapidement en français, elles envoûtèrent un vaste public international par leur sentimentalité en plein accord avec la demande de l'époque. Jean Zuber lui-même ne pouvait pas ne pas les connaître, familier qu'il était avec la littérature germanique de son temps¹⁴⁸⁹. Il devait en être de même des acheteurs puisque le prospectus ne donne aucune précision sur Gessner : il se contente de spécifier quelles *Idylles* sont illustrées et de donner la description de la scène choisie.

Pour dessiner ce panoramique (signé en grec « peint par Mongin » au lé 9, sur le pont, ce qu'indique le prospectus, sans pour autant donner de détails sur le dessinateur) Mongin a sans doute utilisé des gravures illustrant une édition des *Idylles*, mais il n'a pas eu entre les mains les gravures de Gessner lui-même. Il n'attache cependant qu'une importance toute relative aux figures, quel que soit leur contenu anecdotique. Ce n'est pas un hasard si le 21 mai 1812¹⁴⁹⁰, le revendeur genevois Mestral, tout en admirant « la composition et le dessin, très beaux », reproche « les devants pas assez vigoureux ». Mongin, dans la tradition du « paysage composé¹⁴⁹¹ », magnifie la nature, peuplée de figures en étroite symbiose avec elle, au point de quasiment les faire disparaître. Le tholos, la vigne italienne, les ruines en colonnade, le tombeau, les villas des lointains

¹⁴⁸⁷ MPP Z 77.

¹⁴⁸⁸ Bircher-Weber 1982.

¹⁴⁸⁹ Zuber 1964, *passim*

¹⁴⁹⁰ MPP Z 78.

¹⁴⁹¹ Mais le prospectus préfère parler d'un « tableau composé dans le style héroïque ».

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

appartiennent au vocabulaire propre au paysage composé hérité du Lorrain. Mongin y ajoute au lé 1 le « Vase de Médicis » ainsi qu'il est nommé dans le prospectus : en réalité, il s'agit de la forme du Vase Médicis mais du décor du Vase Borghèse, acheté par Napoléon I^{er} en 1808 et exposé au Louvre en 1811¹⁴⁹².

La démarche de Mongin est à rapprocher du travail de Jean-Victor Bertin¹⁴⁹³ (1775-1842), « son intime ami et le plus habile paysagiste¹⁴⁹⁴ » et un peintre alors fort prisé : une même sensibilité, de semblables références, mais ici développées chez Mongin sous la forme d'un ample « paysage » pour reprendre le terme utilisé par le prospectus. Mais au-delà de Bertin, il est clair que Mongin rejoint un courant plus vaste, illustré par exemple par les constructions du parc de Lagarenne-Lemot à Clisson, exactement contemporain : les mêmes bâtiments s'y retrouvent, depuis le temple monoptère inspiré de Tivoli jusqu'au tombeau, issu du même modèle que chez Mongin¹⁴⁹⁵.

Le traitement de ce panoramique est nettement plus néoclassique que ceux qui l'ont précédé et que ceux qui le suivront : personnages raides, fabriques aux références antiques, caractère monochrome... Pourtant, la comparaison entre la maquette originale et l'impression révèle que le premier choix de Mongin était tout autre. Cette maquette¹⁴⁹⁶, traitée au crayon et au lavis, possède un caractère élégiaque en total contraste avec le rendu sec de l'impression. Il ne peut s'agir que d'un choix délibéré de la manufacture : les panoramiques à cette date sont encore rares sur le marché, une petite dizaine, et la manufacture souhaite sans doute prendre une place dans un style résolument nouveau, qui n'est encore que médiocrement représenté par la production concurrente. Si Dufour a déjà assimilé ce style¹⁴⁹⁷, il ne l'a pas encore mis en pratique sous la forme d'un panoramique ; en revanche, lorsqu'il le fait, il bat Rixheim sur son terrain et Jean Zuber le reconnaît franchement ; le 12 mars 1816, le manufacturier a entre les mains *Psyché & Cupidon* de Dufour et il écrit clairement à son propos : « c'est sans contredit la plus belle production de papier peint¹⁴⁹⁸ ». Et à propos des *Fêtes grecques*, le 15 décembre 1818, Jean Zuber, dans un courrier à son fils, reconnaît que « l'exécution (en) est parfaite¹⁴⁹⁹ » ; le même jour il confie à Feer « le nôtre (*l'Arcadie*) est insupportable à côté par les teintes !

¹⁴⁹² Haskell-Penny 1988, p. 347-349 Mongin s'est aussi inspiré au lé 2 du célèbre *Faune à la flûte* acquis avec la même collection : arrivé à Paris entre 1808 et 1811, il n'est exposé au Louvre qu'en 1815, d'après Haskell-Penny 1981, p. 232-233 ; Mongin a pu le connaître par des gravures ou des moulages.

¹⁴⁹³ Mongin l'a lithographié, cf. Lang 1977, p. 66. Pour Bertin, voir catalogue Paris 1974, p. 315-318.

¹⁴⁹⁴ Lettre à Jean Zuber, 5 mai 1816, Lang 1977, p. 39.

¹⁴⁹⁵ Couapel-Duflos 1991, passim.

¹⁴⁹⁶ Coll° MPP, illustrée dans Nouvel-Kammerer 1990, p. 84.

¹⁴⁹⁷ Comme le montrent ses draperies et sa série des mois de 1808, catalogue Paris 1967, n° 122, 113, 114.

¹⁴⁹⁸ MPP Z 80

Il a 9 tons comme pour notre Arcadie mais il produit un effet infiniment plus agréable , c'est un modèle à suivre »... En décembre 1819, la manufacture en tire les conséquences et en réalise une nouvelle impression « dans les teintes pareilles des fêtes grecques (...) et ainsi notre Arcadie fera ainsi un bien meilleur effet que dans les nuances faites jusqu'ici¹⁵⁰⁰ ».

Le public corrobore l'opinion de Jean Zuber : si la première édition part normalement, en dépit d'une médiocre coloration que le manufacturier, le jour de sa mise sur le marché, est le premier à juger « barbouillée de manière pitoyable¹⁵⁰¹ », les rééditions sont rares et semble-t-il peu abondantes : 1817, 1821, 1824, 1829, 1835 et une dernière en 1846 ; les planches sont détruites à une date inconnue, sans doute en même temps que celles des autres panoramiques dégravés, dans les années 1880. Dès le 26 mai 1812, dans une lettre à Feer, son voyageur, le manufacturier regrette son choix : « nous aurions mieux fait de ne point faire de grisaille, mais comment faire pour deviner ?¹⁵⁰² » Pourtant, si l'on compare les ventes de 1812 à 1823, dates auxquelles elles sont documentées, *les Vues de Suisse* partent à 385 exemplaires, *l'Hindoustan* à 556 et *l'Arcadie* à 691 (554 si l'on enlève l'impact de la première année). Apparemment, le panoramique se révèle une bonne affaire à court terme, mais non à long terme. Deux facteurs peuvent l'expliquer : au départ son bas prix, 35 francs pour 20 lés contre 56 francs les 16 lés des *Vues de Suisse* et 70 francs les 20 lés de *l'Hindoustan* et l'absence de forte concurrence dans ce style ; par la suite, la réussite des grisailles *Psyché & Cupidon* (1815) et *les Fêtes grecques* (1818) de Dufour représente une réelle source de rivalité, même si les prix de Dufour sont plus élevés que ceux de son confrère : le 15 décembre 1818, Jean Zuber écrit d'ailleurs à son fils pour s'interroger : « après tant d'autres ouvrages grisailles, nous convient-il d'en faire aussi un nouveau ?¹⁵⁰³ » Qui plus est, sur le long terme, les sujets néoclassiques ne semblent pas avoir rencontré un long succès, si l'on excepte *Psyché* : la seconde moitié du siècle les méprise¹⁵⁰⁴ avant le renouveau classique du début du XX^e siècle.

C'est d'ailleurs à cette époque que Zuber & C^{ie} relance *l'Arcadie*, sous une forme nouvelle. En 1912, juste cent ans après la création de ce panoramique, la firme met sur le marché un nouveau panoramique en dix lés, *le Paysage Italien* (ill° 27. 5 & 6) ; ce paysage n'est rien d'autre que la version réduite des 20 larges lés de *l'Arcadie*, dont par ailleurs les personnages sont supprimés ; toute référence littéraire aux *Idylles* du poète suisse Salomon Gessner est ici éliminée au profit de la seule approche décorative, au moment où l'influence néoclassique revient à la mode sous différentes formes¹⁵⁰⁵ après

¹⁴⁹⁹ MPP Z 80

¹⁵⁰⁰ MPP Z 80 3 décembre 1819.

¹⁵⁰¹ MPP Z 78, 4 avril 1812, lettre de Jean Zuber au voyageur Feer

¹⁵⁰² MPP Z 78.

¹⁵⁰³ MPP Z 80.

¹⁵⁰⁴ Cf les opinions de Rioux de Maillou 1883 ou de Havard 1887, par exemple.

l'intermède Art nouveau. Ce panoramique rencontre un énorme succès tout au long du siècle, en particulier aux États-Unis¹⁵⁰⁶ sous le nom de *Classic landscape* et continue à être imprimé.

2.5.4. Le Paysage à fables¹⁵⁰⁷

Le 7 novembre 1812, Jean Zuber annonce à Mongin, avec qui il est décidé de créer ce qui s'appellera la *Grande Helvétie*, que rien ne presse :

Cette latitude nous est donnée par un intermezzo que nous faisons à vos tableaux à fables et c'est votre élève Jahn¹⁵⁰⁸ qui s'acquitte très bien de la besogne. Vous savez que ce décor ne se vend pas quelque joli qu'il soit et déjà à votre dernier voyage je vous ai parlé du besoin où nous étions de trouver quelqu'ajustement heureux pour le rendre vendable, c'est ce que Feer a trouvé par l'idée qu'il m'a donné de lier les tableaux de manière à en faire un paysage suivi, à l'exception du bûcheron et du sculpteur. Les 6 autres sont ainsi transformés en paysage par les n^{eaux} lés dont chacun se rapporte entre deux des anciens et de cette manière nous espérons tirer encore un bon parti des fonds que jusqu'ici nous avons du regarder à peu près comme perdus. Dès que le 1^{er} lez sera gravé nous vous l'enverrons avec les deux qu'il réunit pour que vous ayez la bonté de nous en dire votre avis¹⁵⁰⁹.

Les « Tableaux à fables » auxquels Jean Zuber fait allusion sont le *Décor à fables* créé en 1809 dont quatre panneaux subsistent au Deutsches Tapetenmuseum de Kassel¹⁵¹⁰. Décrit par un prospectus, « ce décor se compose d'un lambris qui supporte des pilastres, sur lesquels vient s'appuyer un entablement » de façon à encadrer les tableaux, réalisés par Mongin. Comme le courrier ci-dessus le laisse entendre, ce décor ne semble pas avoir rencontré le succès : d'où l'idée de le transformer en y introduisant des lés de raccord dessinés par Jahn entre les tableaux de Mongin : Jahn, d'après le prospectus, semble essentiellement avoir privilégié des « lointains agréables ». Le résultat est le *Paysage à fables*, en 12 lés, une formule courte, rare, à l'exception des *Lointains* de 1822, avant les années 1860.

Ce panoramique à petit prix (24 francs seulement, lors de sa création en 1813, alors qu'il est polychrome), n'a rencontré qu'un bien médiocre succès : 289 exemplaires vendus

¹⁵⁰⁵ En particulier en papier peint : Desfossé réédite en 1910 des décors néoclassiques de Dufour : décor Carnot, par exemple, cf. Fauconnier 1936.

¹⁵⁰⁶ 497 pour la seule année 1929 ! (MPP Z 90).

¹⁵⁰⁷ 1813, 12 lés, colorié, non reproduit.

¹⁵⁰⁸ *Théodore Jahn, né à Gotha en 1788, mort à Mulhouse en 1826 (communication écrite de Serge Chassagne).*

¹⁵⁰⁹ MPP Z 78.

¹⁵¹⁰ Et d'autres dans une collection privée à Cluny, sous forme de paravent (doc° MPP).

entre 1813 et 1823 ; il semble avoir été réimprimé seulement quatre fois, ce qui est inhabituel. Il disparaît des stocks en 1856. Nous n'en connaissons aucun exemplaire conservé.

2.5.5. La grande Helvétie¹⁵¹¹

En dépit de leur succès, *les Vues de Suisse* sont un essai, avec ses limites, comme on l'a vu : personnages trop petits et sommets trop élevés, absence de continuité. Jean Zuber et Mongin, parvenus avec *l'Hindoustan* à la pleine maîtrise, devaient en être conscients. Très vite, ils conçoivent l'idée d'un nouveau panoramique sur le même thème et Jean Zuber écrit dans ses *Souvenirs* que, dès 1806, « nous pensions à faire une seconde vue de Suisse. A cet effet, Mongin retourna¹⁵¹² dans l'Oberland avec Jahn¹⁵¹³ ». Mais la volonté de créer d'abord un panoramique en grisaille, *l'Arcadie*, puis les difficultés de la fin de l'Empire empêchent la rapide réalisation du projet qui n'est finalement mis sur le marché qu'en mars 1815.

Même si Mongin est allé travailler sur le terrain dès 1806, la décision de la réalisation ne date que de 1812 : le 7 avril, Jean Zuber écrit à Mongin :

J'ai vu avec bien du plaisir par votre lettre du 8 mars que nos idées sur le nouveau paysage suisse se soient aussi merveilleusement rencontrées.

Le 22 juillet, le manufacturier annonce à son voyageur Feer :

Je désire que vous reveniez ici (vers la mi-août), nous tiendrons grand conseil sur le nouveau décor à paysage que nous nous proposons de faire et j'irai ensuite aussitôt à Paris pour en arrêter avec Mongin l'exécution.

Le grand conseil a dû se prononcer en faveur d'un projet de panoramique à sujet de chasse : mais celui-ci entre en concurrence avec *les Chasses de Compiègne* de Jacquemart & Bénard. Le choix définitif n'est fait que le 10 octobre, comme le montre ce courrier à Mongin :

Nous (nous) décidons pour un paysage suisse tel que nous en avons eu l'idée vous mon cher frère tout comme nous, c'est-à-dire que dans une belle composition de paysage faite d'après vos études de la Suisse des scènes champêtres et des jeux nationaux enrichissent le tableau au point que les figures ne soient point accessoires comme dans nos vues de Suisse et qu'au contraire ce soient elles qui offrent le principal intérêt ; nous pensons qu'il convient que vous fassiez de suite une esquisse lavée que vous nous enverrez aussitôt par le

¹⁵¹¹

Nouvel-Kammerer 1990, n° 53, 1815, n° 1400-1419, 20 lés, coloré, ill° 28a et 21. 3. Le titre est d'abord, ainsi qu'il figure dans le prospectus : *l'Helvétie* ; il deviendra ensuite *la grande Helvétie* pour la distinguer de sa variante, la petite, à partir de 1818. Voir aussi annexe 10.

¹⁵¹²

Le mot « retourna » semble de trop : Mongin n'y est jamais allé, en particulier pas pour *les Vues de Suisse*, réalisées complètement à partir de gravures.

¹⁵¹³

Jahn est l'élève alsacien de Mongin. Zuber 1895, p. 57.

courrier et nous de notre côté nous tâcherons entre temps de nous procurer en Suisse autant de matériaux que possible pour vous mettre à même de rendre avec beaucoup de vérité les scènes historiques que vous ferez entrer dans votre composition. S'il se peut, j'irai trouver pour cet effet quelqu'artiste de nos connaissances et nous vous enverrons alors les dessins que j'aurai pu me procurer en vous retournant votre croquis ; nous y joindrons nos observations et vous indiquerons le changement que nous pourrions désirer que vous y fassiez pour l'exécution en grand s'il y a lieu. Mais mon cher frère, vous allez être content d'une chose, c'est que plusieurs raisons nous déterminent à faire ce paysage à 25 pouces¹⁵¹⁴ et non sur carré et nous nous arrêtons à 16 lez qui se joindront au bout et qui seront éclairés de 2 jours.

Le projet est clair : il s'agit bien de remédier aux défauts des *Vues de Suisse* et d'insister sur les personnages. Mais, à l'évidence, les croquis de Mongin ne suffisent pas, il faut y adjoindre des gravures : celles-ci portent essentiellement sur les costumes, empruntés à différentes séries de Nicolas König¹⁵¹⁵. Déjà, le 10 avril 1812, Jean Zuber avait acheté pour 185,60 francs les *Vues de la Suisse* de Bleuler¹⁵¹⁶.

Le 7 novembre, l'esquisse est renvoyée : Jean Zuber exprime son contentement à son beau-frère :

Nous (l')avons trouvée d'une composition charmante aussi bien dans son ensemble que dans tous ses détails

tout en regrettant « que ce sera un ouvrage fort cher ». Jean Zuber exprime le même contentement au dessinateur :

Le talent et le savoir-faire que vous possédez maintenant nous sont de sûrs garants que la peinture répondra à l'attente qu'inspire le croquis.

La manufacture n'attend les premiers lés à graver que pour février : Mongin promet la moitié pour fin mars ; les lés arriveront en avril et en mai, Jean Zuber engage Mongin à concevoir non 16 lés comme prévu, mais 20 lés, d'autant plus qu'il est impensable de mettre les deux panoramiques suisses bout à bout comme il l'avait d'abord envisagé. Mais les menaces militaires dues aux combats de plus en plus rapprochés après Leipzig et la perte de l'Allemagne, puis l'invasion (Rixheim est occupé du 22 décembre au 19 juin, la manufacture chôme du 18 décembre au 12 février).retardent le projet :

Vu les circonstances, notre nouveau paysage suisse n'a pu être fait cette année et nous ne (le) ferons paraître qu'au printemps suivant

déclare Jean Zuber en avril 1814 à un client, ce qu'il confirme à Mongin le 24 mai :

Nous allons maintenant pousser la gravure afin de pouvoir le produire pour la campagne prochaine.

Il s'y ajoute une offre de 6 francs par collection sur les premières 400 vendues. Le 5 juillet,

¹⁵¹⁴ 0,6925 m.

¹⁵¹⁵ Baumer-Müller 1991, p. 56-60.

¹⁵¹⁶ Les Bleuler sont une famille d'éditeurs de vues de Suisse de Schaffhouse ; les *Vues de Suisse* en question sont difficiles à identifier car leurs recueils ont pris des noms très divers ; cf. Dermond (Beno) *Malerische Reisedurch die schöne alte Schweiz*, Zürich 1982.

le 13^e lés est en gravure , l'impression doit commencer à la mi-août : Jean Zuber compte sur Mongin pour se

charger de la direction du mélangeur au moins jusqu'à ce que ce travail difficile sera bien mis en train.

Mais Mongin ne peut venir avant l'hiver. Finalement, l'impression est terminée en mars 1815 et la première livraison a lieu le 25 mars ; une seconde impression est prévue pour juillet : les bruits de botte des Cent jours repousseront cette impression au mois d'octobre et novembre ; une troisième impression est envisagée pour mai 1816 mais immédiatement épuisée, une quatrième impression est alors programmée pour la fin de l'année. La vente remporte donc un très grand succès : 807 exemplaires de mars 1815 à décembre 1824 ! C'est certes un peu moins que *les Vues de Suisse*, mais l'attrait de la nouveauté n'est plus le même, le marché devient de plus en plus concurrentiel et l'ensemble enfin est plus important et plus coûteux. Le panoramique est régulièrement réimprimé jusqu'en 1865, avec des pics dans les années 1825-35. Huit lés en sont présentés avec succès à l'Exposition de 1819 « encadrés de colonnes en marbre gris surmontées d'un entablement avec une frise en bas relief grisaille¹⁵¹⁷. »

Il est vrai que le résultat est superbe : le prospectus ne ment pas lorsqu'il dit :

Jamais dans ce genre on n'a poussé aussi loin les moyens qui pouvaient rendre l'effet d'un tableau ; les fonds exécutés avec des teintes qui ne servent que dans cette partie, s'aperçoivent dans un grand éloignement, tandis que dans les devants, ornés de figures assez grandes, présentent tout ce que la richesse du coloris peut offrir à la fois de plus vigoureux et de plus agréable.

Si l'on oublie le ton emphatique, force est de reconnaître que le choix fait de soigner les avant-plans à personnages donne une vie particulière à ce panoramique où les scènes du quotidien helvète sont élevées au niveau du mythe. Peu importe que les paysages, évoquant pourtant clairement la Suisse, en particulier l'Oberland, ne renvoient pas comme dans *les Vues de Suisse* à quelques uns des sites les plus célèbres : les lacs, les chalets d'alpage et les sommets enneigés suffisent à renvoyer à la vision de la Suisse qu'apprécie l'Europe depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous son aspect le plus riant. La référence au tableau ne tient pas du hasard : le nombre de couleurs utilisés, apparemment bien plus élevé qu'auparavant, permet un rendu plus pictural – et plus séduisant – qu'auparavant. Un nouveau pas vient d'être franchi.

Jean Zuber en est conscient : le 12 mars 1816, de retour de Paris, il écrit à Feer :

L'Helvétie a fait plaisir à toutes nos pratiques et on n'en a pas trouvé le prix trop élevé. Vous trouverez ici le nouvel ouvrage de Dufour, Psyché en 12 tableaux grisaille : c'est sans contredit la plus belle production en papier peint et si elle ne dispute pas le rang à notre Helvétie, elle est du moins très digne de figurer à côté.

2.5.6. La petite Helvétie¹⁵¹⁸

¹⁵¹⁷ ADHR 9M6.

¹⁵¹⁸ Nouvel-Kammerer 1990, n° 54, 1818, n° 1547-1550, 4 lés superposés, colorié, ill° 28b.

Le 26 mai 1812, Jean Zuber fait part à Feer d'une idée qui lui est venue à propos des panoramiques :

Nous allons faire un décor pour lequel j'ai une idée originale ; en voici un léger trait. a est une frise à paysage imprimée sur deux rouleaux de largeur ordinaire, elle sera exécutée dans des teintes de lointain comme les lez 965 et 966¹⁵¹⁹. Les figures et les colonnes seront imprimées par dessus en or, le fut en couleurs vives, la draperie den velouté et généralement les ornemens en or, mais ce décor étant destiné pour des appartemens bas, sa plus grande hauteur sera quatre largeurs de 20 pouces, soit 6 pieds 8 (pouces)¹⁵²⁰ et nous l'imprimerons en quatre frises, les n° 1 & 2 contiendront la paysage, le n° 3 qu'on pourra diminuer en hauteur suivant le besoin de la chambre n'aura pas du ciel avec des futs et colonnes imprimés en travers, le n° 4 enfin sera la bordure du haut, le moyen donne beaucoup de latitude au dessinateur et je ne vois pas d'inconvéniens pour le marchand ni le colleur¹⁵²¹.

L'idée de Jean Zuber tire son inspiration d'une production déjà ancienne : la frise à paysage, que la manufacture, comme on l'a vu, pratique depuis la fin du XVIII^e siècle ; ici, l'idée consiste à juxtaposer à l'horizontale deux lés de frise à paysage se complétant l'un l'autre, de façon à avoir un motif plus haut : mais pas trop haut. Jean Zuber, qui connaît le monde germanique, sait fort bien que les *Stube*, traditionnellement, ne dépassent guère les 2 m de haut dans les intérieurs bourgeois¹⁵²², ce qui rend difficile la pose d'un panoramique ; il est en particulier malaisé d'y respecter la hauteur d'appui, d'environ 0,80 m, ce qui abaisse la ligne d'horizon de façon désagréable. Les pays latins disposent généralement d'une hauteur sous plafond nettement plus élevée.

Pour mettre en pratique ce projet, Jean Zuber met à profit *la grande Helvétie* dont il crée une variante (ill° 28b. 6), plutôt que de se lancer dans une nouvelle production. En fait, les fonds paysagers sont différents, mais nombre de personnages sont semblables : ce qui a supposé de redessiner l'ensemble. Il est en revanche impossible de dire si les mêmes planches sont utilisées : elles ont dans les deux cas disparu.

Le dessin et la gravure se font au cours des années 1815-16, après l'achèvement de *la grande Helvétie* : le 5 janvier 1816, Jean Zuber fait part à Feer de l'avance du travail du metteur sur bois et du retard de Mongin :

Notre petite Helvétie est entre les mains de Bochter, nous l'imprimerons en 4 parties. Mongin n'y a rien fait depuis plusieurs semaines, s'étant occupé à dessiner sur pierre (...)¹⁵²³

¹⁵¹⁹ Deux lés de l'Hindoustan.

¹⁵²⁰ 2,16 m.

¹⁵²¹ MPP Z 78.

¹⁵²² Le tableau de Sebastian Gutzwiller *Concert de famille à Bâle*, de 1849, représente une *Stube* bâloise mais l'exemple peut-être étendu à tout l'espace germanique ; il a souvent été reproduit, en particulier par Praz 1981, p. 329.

¹⁵²³ MPP Z 79 ; Mongin expérimente alors les possibilités de la lithographie, cf. Lang 1977.

Apparemment, l'opération prit du temps puisque la première vente n'a lieu que le 2 mars 1818 : sans doute, par delà les impératifs matériels de la production, la manufacture a voulu éviter une concurrence trop directe avec *la grande Helvétie*, puisque son prix n'est que de 40 francs, au lieu de 100 francs. Jusqu'à la fin 1823, il ne s'en vend que 252, avec une réimpression en 1821. La réimpression et la vente vont durer jusqu'en 1871 : mais les réimpressions restent rares, quatre en tout. Quelles que soient ses qualités esthétiques, proches de celles de *la grande Helvétie*, ce panoramique souffre de sa particularité : des lés horizontaux. Certes, ce type de lé est courant pour les lambris et les frises, souvent de la largeur d'un rouleau, mais sous la forme d'un panoramique, il a dû déboussoler les poseurs et l'existence de *la grande Helvétie* représentait toujours une option certes plus coûteuse mais possible. De fait, nul n'imita cette technique et la manufacture en restera là en matière d'expérience.

2.5.7. Les Vues de l'Italie¹⁵²⁴

Le 25 août 1819 s'ouvre au Louvre l'Exposition des Produits de l'Industrie, la première depuis 1806. Les manufactures de papier peint ont à cœur d'y présenter le meilleur de leur production, les panoramiques en particulier, qui sont en très grand nombre¹⁵²⁵. La manufacture de Rixheim ne fait pas exception et Jean Zuber y expose *la grande Helvétie* et *les Vues de l'Italie*, dignes de soutenir la concurrence avec la production de ses confrères¹⁵²⁶. Mais Louis XVIII n'a décidé formellement la tenue de cette exposition qu'en janvier : il est évident que le projet de panoramique est plus ancien. Il est malheureusement mal documenté en l'absence des *Copies de lettres* pendant le période d'élaboration. Qui plus est, rarissimes en sont les exemplaires complets conservés.

La plus ancienne mention apparaît le 1^{er} décembre 1818 :

Nous sommes occupés de la confection d'un nouveau paysage colorié représentant des costumes et fabriques de l'Italie, il est de 20 lés sur 26 pouces à fr. 100 la collection pour le printemps¹⁵²⁷.

A la même date, la gravure des 10^e et 11^e lés est en cours. Mais Jean Zuber se plaint à Feer :

Le nombre de planches que ce paysage exige est prodigieux & nous avons été loin du compte en croyant qu'il coûterait moins que l'Helvétie. Le 12^e lés a paru très léger, mais il n'a pas fallu moins de 130 planches pour le rendre. Tout calcul fait, ce paysage ne pourra être livré qu'en may ou au commencement de juin, quelque célérité que nous y mettions¹⁵²⁸.

¹⁵²⁴ Nouvel-Kammerer n° 62, 1819, n° 1660-1679, 20 lés, colorié, ill° 29.

¹⁵²⁵ C'est sans doute à cette Exposition qu'ils ont été les plus nombreux, catalogue *L'âge d'or des arts décoratifs*, Paris 1991, p. 24.

¹⁵²⁶ ADHR 9M6.

¹⁵²⁷ MPP Z 80.

Mais en juin, un incident révélateur du pragmatisme des méthodes de conception retarde la fabrication, ainsi que Jean Zuber en fait part à son fils :

J'ai monté notre Italie dans le sallon où pour la première fois nous avons bien pu juger de l'ensemble ; nous avons été frappés alors du mauvais effet que fait le groupe des figures devant le Collisée où les détails de l'architecture se confondent avec le brillant coloris des figures, au point que un objet embrouille l'autre ; j'ai proposé alors de continuer la masse de verdure qui se trouve dans le 13^e lez & de le faire passer derrière le groupe de figures. J'en ai fait peindre le géométral¹⁵²⁹ par Jahn & comme nous croyons ce changement indispensable, nous avons adressé ces 2 lez par la diligence pour que tu engages M. Mongin de le faire lui-même, de la manière qu'il jugera la plus concordante avec ce qui existe. Je pense qu'il faudra faire ce massif dans une teinte moyenne, entre les verts foncés et gris qui sont employés sur le monument même, à peu près telle qu'il l'a peint & moi j'avais pensé que le Collisée serait mieux renvoyé à sa place en n'en employant toutefois que le vert clair (...) Je m'en remets toutefois au jugement éclairé de l'ami Mongin & le prie de s'en occuper de suite¹⁵³⁰.

Ce que fait Mongin, comme le montre ce courrier du 5 juillet suivant :

Je vois avec plaisir par votre lettre du 27 passé que vous allez faire le changement dans le lez du Collisée à peu près comme je l'ai proposé (...) Je vous engage seulement à ne pas perdre un moment pour nous l'envoyer afin que nous ne soyons pas arrêté dans la fabrication¹⁵³¹.

Le lé corrigé arrive le 8 juillet au moment où Jean Zuber envisage une baisse du prix de 100 à 90 francs

si nous voulons vendre avant l'apparition de cette foule de nouveaux paysages qui sont sur le chantier¹⁵³².

Finalement la livraison commence peu après.

Le titre retenu sur le prospectus daté de 1818 parle de *Vues de l'Italie, paysage tableau en papier peint* :

Le paysage, représentant quelques uns des sites et des monuments les plus remarquables de l'Italie, ainsi que les scènes prises dans les habitudes et les mœurs des peuples qui habitent aujourd'hui les différentes provinces de cette belle contrée (...)

Le descriptif insiste sur la vie quotidienne. De fait, les sites et les monuments sont quasi absents : il n'y a guère que le Colisée qui soit aisé à reconnaître ; quant à la baie de Naples, elle se devine à peine sur un seul lé. Beaucoup plus qu'un panoramique consacré

¹⁵²⁸ *Idem.*

¹⁵²⁹ *Les grandes lignes qui forment la structure de la gravure.*

¹⁵³⁰ *Idem.*

¹⁵³¹ *Idem.*

¹⁵³² *Idem.*

à l'Italie, ce dessin de Mongin fait penser à un parc orné de ruines à l'antique où se retrouvent des personnages un tant soit peu pittoresques. De ce point de vue, en particulier si l'on tient compte de la grande abondance de la végétation, on n'est guère éloigné des futurs *Jardins français*. Pour obtenir ce résultat, Mongin a utilisé les ouvrages qui apparaissent dans la liste des ouvrages conservés dans la bibliothèque des dessinateurs en 1824¹⁵³³ :

Vues pitt. de l'Italie par Dies, Reinhardt & Meihan Gutemolin & Thurner C. de mon. de Rome Raccolta di 50 Costumi pitt. da Bart. Pinelli. 1809 Romano.

De ce point de vue, la représentation de l'Italie que propose Jean Zuber diffère profondément de celle de ses confrères tentés par le thème dans les années précédentes¹⁵³⁴ : la vision retenue jusqu'alors rappelait beaucoup l'approche de Joseph Vernet et de ses imitateurs, soit quelques ruines, l'un ou l'autre palais, un port, des personnages d'Italiens de comédie dans une végétation rare ; les couleurs y étaient par ailleurs discrètes, de la grisaille à peine relevée de quelques couleurs : tout ce dont Mongin prend le contre-pied avec sa vision de parc opulent et densément coloré.

Cette vision de parc est renforcée par la présence d'une fabrique dont, dans ce contexte, la présence nous échappe : au 7^e lé,

pour servir d'opposition et de contraste, un monument funèbre est placé dans l'ombre. Sur ce tombeau de granit, une statue de bronze ainsi qu'une inscription latine, indiquent que ce mausolée fut érigé à une jeune fille. L'inscription qu'on lit sur un cartouche soutenu par deux génies signifie : Objet de mes regrets, elle est tombée comme une fleur, avant la fin du jour.

Ce type de tombeau ou de mausolée appartient typiquement au jardin paysager de l'époque mais n'a pas grand sens ici, d'autant qu'il ne possède aucune référence italienne. Pour comprendre cette présence, il faut revenir aux mémoires de Jean Zuber.

En mai 1818, après un séjour à Paris, le manufacturier est de retour à Rixheim :

Une grande douleur m'y attendait. Notre Lise, encore très éprouvée par la mort de son enfant¹⁵³⁵, était très affaiblie (...) Le 15 mai, nous dûmes nous séparer de cette fille chérie (...) dont le départ nous plongea dans le deuil le plus profond. Nous fîmes mettre une plaque de pierre à côté du banc sous le marronnier que celle que nous pleurions avait planté vingt années auparavant (...) L'ami Mongin écrivit les vers suivants, expression de sa sympathie : Nous ne la verrons plus, celle à qui ton feuillage Devait longtemps prêter un ombrage riant ; Elle fût moissonnée au printemps de son âge, ne vit plus maintenant. Assis sous tes rameaux, quand notre rêverie Elèvera nos cœurs vers un Etre immortel, Nous ne plaindrons plus Lise, arrachée à la vie ; Elle repose en paix au sein de l'Eternel !

A l'évidence, « l'ami Mongin » a rappelé là ces moments dramatiques, en une manière d'hommage émouvant à la fille du manufacturier, lui construisant sur le papier le monument que ses parents n'ont pu lui édifier.

¹⁵³³ MPP 997PP4.

¹⁵³⁴ Voir Nouvel-Kammerer-Kammerer 1990, n° 59, 60, 61.

¹⁵³⁵ Elle a épousé le 17 juin 1816 Frédéric Feer, le voyageur de l'entreprise.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

Le titre comprend aussi l'expression *Paysage tableau*, déjà utilisée pour *la grande Helvétie*. Comme nous l'avons déjà vu, ce n'est donc pas un hasard si nous trouvons au lé 18, au milieu de rochers et de plantes méditerranéennes, l'inscription *Mongin fecit in Rixheim 1818*, une signature de peintre, encore que Mongin ait préféré le terme *fecit* à *pinxit*¹⁵³⁶. L'existence d'un encadrement à colonnes, utilisé à l'Exposition de 1819, conforte le titre.

De 1819 à 1823, *les Vues de l'Italie* partent à 390 exemplaires dont près de la moitié (187) la première année. Elles se vendent régulièrement mais sans enthousiasme particulier jusqu'aux années 1850 et semblent réimprimées modestement pour la dernière fois en 1870. Elles sont dégravées par la suite. Ce médiocre succès s'explique sans doute par l'arrivée sur le marché vers 1820-25 du panoramique de Dufour sur le même thème¹⁵³⁷ ; réalisé en camaïeu, il multiplie aussi les personnages de façon très vivante, et surtout les place dans de magnifiques paysages amples et ouverts qui donnent au panoramique, non pas l'aspect d'un parc, mais celui de véritables vues d'Italie, de celles qu'un voyageur souhaiterait rapporter en souvenir chez lui : le dessinateur a d'ailleurs pris soin de représenter certes des scènes de genre inspirées de Vernet et du peintre Casanova, mais par une habile gestuelle, il a étroitement mis en rapport les personnages avec les sites et les monuments. Le grand nombre d'exemplaires conservés attestent de son succès tant en Europe qu'aux États-Unis, un succès qui a sans doute taillé des croupières dans les marchés de Rixheim.

2.5.8. Le Paysage égyptien¹⁵³⁸

Le 26 octobre 1819, Jean Zuber confie à son fils :

Voyons d'abord l'esquisse dont l'ami Mongin s'occupe maintenant avant de songer au sujet de jardin paysage qu'il propose. Il est une chose certaine (...) nous ne nous déciderons à faire un nouveau paysage qu'autant que nous trouverions à faire quelque chose d'extraordinaire et qui présentât un nouvel appas aux amateurs¹⁵³⁹.

A l'évidence, à la suite de l'Exposition de 1819, le marché est saturé et il semble que jamais on n'ait édité autant de panoramiques que dans ces années-là. Mongin semble déjà songer aux *Jardins français* qui ne verront le jour qu'en 1822. Le projet ne semble pas enthousiasmer le fabricant, peut-être parce que ce thème est très présent sur le marché et que, peut-être, *le Parc français* de Jacquemart est en cours de conception.

¹⁵³⁶ Le Jury de l'Exposition de 1819 pose d'ailleurs la question du rapport du panoramique avec la peinture : « (l'art des manufacturiers) ne (leur) permet de rivaliser avec la peinture que dans les imitations qui présentent peu de difficultés », cf. catalogue Paris 1991, p. 24.

¹⁵³⁷ Nouvel-Kammerer-Kammerer 1990, n° 63.

¹⁵³⁸ Nouvel-Kammerer n° 91, coloré.

¹⁵³⁹ MPP Z 80.

Mongin, qui a eu entre les mains des volumes de la *Description de l'Égypte* en cours de publication songe à un *Paysage égyptien*. La maquette grandeur nature de cinq lés, signée Mongin 1819 nous est parvenue¹⁵⁴⁰ : devant des ruines antiques mais aussi une mosquée, des Égyptiens contemporains qui devisent calmement, à la manière des personnages de *l'Hindoustan*.

Jean Zuber n'apprécie pas le projet : il écrit à son fils le 5 janvier 1820 :

Nous avons reçu (...) l'ébauche de Mongin et nous trouvons qu'un paysage traité de la sorte remplirait bien à peu près nos vues quant à l'économie de l'exécution, mais nous doutons qu'il trouverait des acheteurs nombreux si l'on ne réussit à le rendre moins aride, il n'est pas assez riant et peut-être par trop baroque¹⁵⁴¹.

Sans doute s'agit-il là d'une esquisse de petite taille. Le 5 juin 1820, Jean Zuber écrit plus diplomatiquement à Mongin :

Votre esquisse vient d'arriver et je m'empresse de vous dire que cette composition me plaît beaucoup et nous ne doutons pas qu'exécutée de la manière que vous indiquez, ce paysage ne remplira notre but. Elle renferme quelques détails qu'un goût sévère pourrait critiquer et sur lesquels nous nous entendrons bien facilement lorsque nous pourrons en raisonner de vive voix¹⁵⁴²

Et Jean Zuber invite son ami à le rejoindre rapidement à Rixheim. Mais en fait, les deux hommes ne réussissent apparemment pas à s'entendre et le projet ne devait jamais aboutir. Rien ne nous indique précisément pourquoi : peut-être faut-il chercher la cause de cet échec dans le succès du panoramique de Velay, dessiné par Deltil, *les Français en Égypte* qui vient de sortir sur le marché ?

Pourtant les deux panoramiques diffèrent : celui de Deltil relève de l'héroïsme militaire, traité avec un dynamisme en rupture avec les autres créations de son époque, comme on l'a constaté. Mais son paysage n'a d'égyptien que la présence de tel ou tel élément de ruine hautement symbolique. Au contraire, Mongin emprunte à la *Description de l'Égypte* le temple de Denderah ensablé du plus grand réalisme¹⁵⁴³ et comme le remarque Jean-Marie Humbert¹⁵⁴⁴, il fait preuve d'une « composition audacieuse ». Mais cela n'a pas suffi à convaincre le manufacturier... Mongin reçoit en avril 1821 200 francs pour ses « esquisses égyptiennes »¹⁵⁴⁵.

2.5.9. Les Jardins français¹⁵⁴⁶

¹⁵⁴⁰ Coll° MPP. Nouvel-Kammerer-Kammerer 1990 n° 91, p. 70-71. Catalogue *Egyptomania*, Paris 1994, n° 187, p. 320.

¹⁵⁴¹ MPP Z 80.

¹⁵⁴² MPP Z 80.

¹⁵⁴³ *Antiquités*, volume IV, planche 4, 1809.

¹⁵⁴⁴ Catalogue *Egyptomania*, Paris 1994, n° 187, p. 320.

¹⁵⁴⁵ MPP Z 48.

Le 26 octobre 1819, Jean Zuber, nous venons de le voir, écrit à son fils :

Voyons d'abord l'esquisse dont l'ami Mongin s'occupe maintenant avant de songer au sujet de jardin paysage qu'il propose¹⁵⁴⁷.

Ce « jardin paysage », l'ami Mongin réussit finalement à le réaliser puisqu'il est mis sur le marché en avril 1822. Mais en fait, de panoramique en panoramique, depuis *l'Hindoustan*, Mongin propose des variations sur ce thème¹⁵⁴⁸ : un jardin paysager habité de fabriques, de quelques étendues d'eau, d'arbres divers et de quelques personnages. D'année en année, le sujet devient un prétexte à la création d'un nouveau jardin dont on sent qu'il est issu du même concept. Malheureusement, ici, le panoramique reste peu documenté en l'absence de *Copies de lettres*, ce qui élimine toute connaissance du travail d'élaboration. Nous manquent aussi le prospectus et une lithographie complète¹⁵⁴⁹.

Mongin a-t-il comme dans les cas précédents travaillé à partir de gravures ? Il ne semble pas qu'il y ait vraiment des sources précises : les nombreux recueils de fabriques de jardins de l'époque ont pu l'inspirer ; le tholos, la ruine gothique ou le pont de bois sont des classiques du genre ; quant à la tour de Malborough, issue du Petit Trianon, elle a eu une ample descendance, Mongin lui-même l'a gravée sous le Premier Empire¹⁵⁵⁰ ; François Pupil¹⁵⁵¹ a identifié un ensemble de statues et de fabriques provenant du jardin des Tuileries que Mongin a lui-même peint sous la Révolution dans des aquarelles frémissantes¹⁵⁵². Le dessinateur a sans doute rassemblé études et souvenirs pour donner naissance à cet ensemble.

Mais si l'on regarde les œuvres anciennes de Mongin (ill° 24. 2) et ce dessin, tous les composants sont là, mais rien n'est plus pareil : l'ambiance vaporeuse, la touche émue, l'apparent abandon des lieux, tout ce qui contribuait grandement à ce bonheur quelque peu nostalgique a laissé la place à un parc paysager où le caractère artificiel des fabriques ne se nimbe plus de rêverie, mais semble directement issu de catalogues de modèles ; le parc aristocratique, empreint de douceur de vivre et intemporel, est devenu une promenade bourgeoise où les couples s'imposent des attitudes plus retenues, où les fausses ruines empêchent des baliveaux de se transformer en futaie ombreuse. Les couleurs denses de la détrempe n'ont plus rien des transparences de l'aquarelle ou des glacis de l'huile. Pourtant, le tout est loin d'être sans charme, en particulier dans les

¹⁵⁴⁶ Nouvel-Kammerer n° 20, 1822, n° 1901-25 lés, coloré, ill° 30 et 17. 3, .

¹⁵⁴⁷ **MPP Z 80.**

¹⁵⁴⁸ Jacqué 1980.

¹⁵⁴⁹ Dans la première série de lithographies de Zuber, la *Collection d'esquisses* de 1827, une partie en apparaît avec un encadrement de colonnes (coll° MPP).

¹⁵⁵⁰ Coll° du Musée de Versailles.

¹⁵⁵¹ Nouvel-Kammerer 1990, p. 273.

¹⁵⁵² Catalogue *Jardins 1760-1820*, Paris 1977, p. 28

détails de la première édition, car Mongin sait de quoi il parle : le groupe de musiciens et de chanteurs restitué à merveille, et avec quel pouvoir de séduction, cette intimité familiale propre au XIX^e siècle (ill° 30. 5) ; on se plaît à imaginer la même scène dans le parc de Rixheim où Mongin accompagnait pour quelque sonate le flûtiste Zuber¹⁵⁵³. Et cela vaut pour chaque groupe. Mais plus encore, ce sont les détails accumulés, toujours bien vus et transcrits avec élégance qui font le charme du panoramique, laissant le regard divaguer de découverte en découverte : quelques pots posés sur l'herbe au pied du bassin avant qu'on y replante une annuelle, des outils de jardin abandonnés harmonieusement au pied de la statue (ill° 30. 5), tout transforme ce qui pourrait n'être qu'une composition au mieux astucieuse en un merveilleux décor où le vécu, très sentimental, justifie et fait oublier tout à la fois la composition très présente.

Une série de nouveautés caractérise aussi ce panoramique. Son ampleur tout d'abord, 25 lés, un chiffre jamais atteint, qui donnent à l'ensemble un développement de près de 19 m. Mais aussi l'usage de l'irisé dans le ciel : cette technique ajoute à la grâce de l'ensemble en jouant le contraste entre cet espace hors du temps – aurore ou crépuscule ? – et le rendu très réaliste des détails. Ce caractère est accentué par la présence de personnages contemporains en habits de bourgeois : certes la Suisse ou l'Italie nous présentaient des contemporains, mais leurs costumes traditionnels leur donnaient une dimension intemporelle ; ici au contraire, n'importe quel homme, n'importe quelle femme de l'époque pouvait se projeter dans ces personnages élégants vêtus d'habits de promenade. La manufacture prenait un risque : le panoramique pouvait se démoder rapidement¹⁵⁵⁴. Ce qui ne manqua pas d'arriver : aussi, en 1836-7, après cinq réimpressions, les planches des personnages sont-elles regravées ; on en profite pour remettre au goût du jour les vêtements, pour repenser les personnages dans un esprit très différent de celui de Mongin : le couple qui, au lé 5, joue avec un enfant, se mue, non sans vulgarité, en un militaire qui tente de faire la conquête d'une bonne d'enfant, le couple qui badine sur un banc au lé 8 se transforme en deux jeunes femmes plus sages, quant à la jeune femme qui traverse le ponceau du lé 16, elle est désormais accompagnée... L'esprit s'en est métamorphosé et ce qui subsistait de la galanterie du siècle précédent a fait place à une approche petite bourgeoise qui a beaucoup perdu en élégance : le monde de Stendhal a fait place à celui de Balzac...

Ce panoramique s'est révélé de bonne vente, régulièrement réimprimé jusqu'en 1860 : mais il est clair que même avec des personnages renouvelés, il a vieilli plus vite que d'autres et sa carrière s'est achevée en 1860, la dernière édition cette année-là s'est même vendue très lentement. Il est par ailleurs évident que l'évolution des jardins au milieu du siècle en rendait très vieillotte la représentation. Aux États-Unis, ce panoramique semble avoir rencontré un succès particulier : il figure parmi les cinq les plus fréquemment rencontrés et dans cette liste, le seul de Rixheim¹⁵⁵⁵.

¹⁵⁵³ Zuber 1895, p. 56.

¹⁵⁵⁴ Les années 1820 voient en particulier la taille des vêtements féminins descendre de la poitrine aux hanches.

¹⁵⁵⁵ Douglas 1970, p. 62.

En 1827, Mongin disparaît : s'il a continué à peindre pendant ses dernières années, il ne semble plus travailler pour Rixheim, pour des raisons que nous ignorons. Mais finalement, la réussite des *Jardins français*, si représentatifs de ce qu'il a créé, clôt magnifiquement sa carrière.

2.5.10. Les Lointains ¹⁵⁵⁶

Au même moment que *les Jardins français*, en mars 1822, la manufacture de Rixheim met sur le marché un décor mural que l'on peut hésiter à classer dans les panoramiques puisqu'il n'a que 6 lés de 0,54 m de large, ce qui permet de réaliser seulement un tout petit paysage de 3 m de large. Qui plus est, cette décoration ne fait pas appel à des personnages contrairement à l'usage d'alors, au moins jusqu'en 1842. Malheureusement, on reste sur sa faim dès que l'on cherche à en savoir davantage, dans la mesure où nous ne disposons d'aucun document d'archive à ce propos, ni de prospectus, ni de lithographie originale ; nous n'en connaissons aucun exemplaire ancien, en dépit de sa vaste diffusion.

Autre différence : son style. Ce panoramique est imprimé en camaïeu de 11 couleurs, ce qui est beaucoup pour un camaïeu ¹⁵⁵⁷ mais permet de traiter les feuillages avec réalisme : un réalisme quelque peu charnu qui détonne avec les paysages néoclassiques alors courants, dans la production d'un Dufour par exemple.

Le panoramique associe un ensemble d'arbres – un saule pleureur et un peuplier d'Italie se reconnaissent mieux que d'autres aux silhouettes plus banales – traités quasiment en premier plan, encore que des buissons cachent la base des troncs. Ces arbres sont suffisamment espacés pour ouvrir des « lointains » qui appartiennent à un jardin : une prairie avec une fabrique à l'italienne, un vase Médicis simplifié sur une gaine avec un agave, des pins maritimes en silhouette, un jet d'eau... Les extrémités sont dessinées de façon à se rabouter.

Tel quel, ce panoramique pose de nombreuses questions auquel un document autrichien permet en partie de répondre. Les collections du k.k Nationalfabrikproduktenkabinett de Vienne, déposées au Musée technique de la ville conservent des échantillons de la production de la manufacture Spörlin & Rahn de la même ville : parmi ceux-ci, la gravure en taille-douce ¹⁵⁵⁸ d'un *Jardin persan* (en français) en 6 lés, daté de 1822, ainsi qu'un lé de ce *Jardin*. Le principe est exactement le même, avec pour seule différence les essences d'arbres où une manière de palmier donne la note orientale qui, manifestement, tient davantage d'un exotisme de serre que de la réalité. Une série de colonnettes, de bas de lambris, de draperies proposent diverses possibilités de montage de façon à encadrer, voire à découper ce décor. Mais l'innovation

¹⁵⁵⁶ Non catalogué par Nouvel-Kammerer, 1822, n° 1960-1965, 6 lés, 149 planches, camaïeu, 11 couleurs, III° 31.

¹⁵⁵⁷ *L'Arcadie*, par exemple, en a 9.

¹⁵⁵⁸ D'après Witt-Döring, 1995, p. 205 : nous n'avons pas vu l'original mais d'après la reproduction, on peut sérieusement songer à une lithographie.

majeure, c'est le lé conservé qui nous la livre : le ciel, pour la première fois, est traité en irisé ; les arbres se détachent sur un fond ocre qui, lentement se nuance de bleu à mesure que l'on remonte vers le ciel qui lui est d'un bleu pur. Le ciel d'aurore ou de crépuscule, caractéristique des panoramiques de Jean Zuber puis de ses confrères dans la seconde moitié des années 1820, apparaît ici pour la première fois.

Cette production concomitante pose une série de questions. Tout d'abord, les liens étroits qu'entretiennent les deux manufactures qui, par exemple, échangent motifs, procédés, voire planches, laissent supposer qu'il s'agit d'une recherche commune ; le style d'ailleurs, le nombre limité de couleurs permettent de supposer un travail de Mongin aussi bien à Rixheim qu'à Vienne¹⁵⁵⁹. D'autre part, le montage proposé par la manufacture viennoise montre clairement les possibilités offertes par ce panoramique encadré susceptible de transformer un espace fermé en une loggia s'ouvrant sur la nature ; la présence des encadrements fait d'ailleurs plus facilement oublier le caractère répétitif de l'ensemble.

Le succès des *Lointains* est immense : des ventes importantes dès le début, 171 exemplaires la première année, 97 la seconde. Mais plus étonnant encore est le succès sur la durée : les réimpressions sont régulières et abondantes jusqu'à la fin des années 1870, même si elles s'espacent à la fin des années 1850. Au début du XX^e siècle, le panoramique demeure en vente : 146 exemplaires aux États Unis en 1905 ! Après 1918, *les Lointains* continuent sur leur lancée et en 1929, le marché américain en absorbe à lui seul 220 exemplaires. Ce succès ne se démentit pas jusqu'à l'heure actuelle.

2.4.11. Les Vues d'Écosse ou la Dame du Lac¹⁵⁶⁰

Ce panoramique est daté selon son prospectus de 1825 mais il n'apparaît sur le marché qu'en 1827 : la manufacture de Rixheim est restée cinq ans sans nouvelle création, sans doute parce que le marché est désormais très encombré (au moins une trentaine de panoramiques sur le marché) et que Jean Zuber dispose lui-même d'un large échantillonnage.

Ce nouveau panoramique, élaboré sans Mongin, est depuis longtemps attribué à Jean-Michel Gué¹⁵⁶¹ : rappelons qu'il s'agit un homme de spectacle dont les décors mettent en pratique un style troubadour échevelé¹⁵⁶². Mais le prospectus précise que ce panoramique est dû

aux talents réunis de deux artistes les plus distingués de la capitale.

Si Gué est l'un des deux, quel est l'autre ? On peut imaginer quelqu'un qui à la différence

¹⁵⁵⁹ Mongin est par ailleurs un spécialiste du dessin d'arbre : il a fourni à Engelmann débutant des études lithographiées sur ce thème en 1816 : Lang 1977, catalogue 49-52 et 60-63. On peut rapprocher ces études des *Lointains*.

¹⁵⁶⁰ **Nouvel-Kammerer n° 11, 1827, n° 2311-2342, 32 lés, camaïeu, 7 couleurs, ill° 32.**

¹⁵⁶¹ Aucune trace du nom en archives, nous ignorons quand cette attribution est apparue.

¹⁵⁶² Voir *supra*.

de Gué, serait un professionnel du papier peint de façon à transcrire en aplats son travail. Mais ce ne sont là qu'hypothèses en l'absence d'archives.

La manufacture renoue avec un type de panoramique oublié depuis 1811 et *l'Arcadie* : le panoramique à sujet littéraire, traité en camaïeu. Le thème n'en appartient plus au domaine classique mais à un ouvrage contemporain, profondément marqué par le romantisme naissant, quasi caricatural : *the Lady of the lake*, un poème de Walter Scott publié en 1810 ; ce poème rencontra un large succès et donna même lieu à sa transposition en opéra par Rossini en 1819. Comme pour *l'Arcadie*, il y a symbiose entre le thème traité et l'usage du camaïeu¹⁵⁶³ : l'exemplaire en camaïeu de gris conservé à Dubrovnik (ill° 32. 2)¹⁵⁶⁴ montre combien l'atmosphère écossaise façon troubadour est particulièrement bien rendue par les contrastes colorés de la grisaille (7 nuances). Comme par ailleurs les motifs sont repris des gravures monochromes de la première édition du poème, la transposition s'est faite sans difficulté.

La manufacture utilise ici pour la première fois les effets spéciaux liés à la technique de l'irisé, non seulement pour le ciel, mais pour jouer de la lumière, dans l'ambiance romantique spécifique au panoramique : dans les premiers lés, la scène du serment des guerriers se déroule alors qu'un

violent orage se forme et augmente l'intérêt de cette scène par des effets de lumière, entièrement nouveaux dans le genre du papier peint.

Un peu plus loin, la vue sur les lacs est embellie

par le coucher du soleil derrière l'immense rocher Ben Lomond.

Le changement stylistique important amorcé ici, la recherche non seulement d'un nouveau dessinateur, mais d'un changement dans les thèmes aussi bien que dans leur traitement s'explique par le poids de la nouvelle génération, Jean et Frédéric, qui, s'ils n'ont pas encore la direction de l'entreprise, pèsent chaque jour davantage.

Dans la production des panoramiques de Rixheim, une approche aussi franchement romantique¹⁵⁶⁵ reste l'exception, en particulier sous la forme troubadour – et elle restera unique. Le brutal tournant que prend la manufacture de Rixheim est accentué par

un lambris et une frise dans le style gothique (...) exécutés pour servir d'encadrement à ce paysage (qui) forment ainsi un décor d'un genre approprié au paysage.

Jusque là, les panoramiques, depuis *l'Hindoustan*, sont dotés d'un lambris classique et de colonnes d'un ordre antique.

L'expérience demeure sans lendemain : le travail avec Gué cessera aussitôt après, la référence à la littérature, à Rixheim du moins, sera abandonnée. Cependant, ce panoramique semble rencontrer le succès : il se vend bien dès le départ, est régulièrement réimprimé jusqu'en 1864. Comme nombre d'autres panoramiques, il sera

¹⁵⁶³ Proposé en « teintes grisailles, casimir vigogne et olive ainsi qu'en demi colorié gris et bistre et olive et bistre ».

¹⁵⁶⁴ Lossky 1967, dossier MPP.

¹⁵⁶⁵ Le terme « romantique » est d'ailleurs utilisé dans le prospectus pour décrire un paysage (lé 26).

dégravé dans les années 1880¹⁵⁶⁶.

2.5.12. Les Combats des Grecs¹⁵⁶⁷

En 1826, circulait dans Mulhouse un « Appel aux Mulhousois pour une souscription en faveur des Grecs »¹⁵⁶⁸ : dans le cadre de la guerre d'indépendance grecque, les industriels mulhousiens s'investissent fortement, Jean Zuber-Karth en particulier, qui a organisé le comité local qu'il préside jusqu'à sa dissolution au début 1829, la cause l'ayant emporté. Nous ignorons de façon détaillée les raisons qui ont poussé le fils Zuber et ses confrères à s'engager particulièrement pour cette cause : mais nous savons par ailleurs qu'elle est spécialement populaire chez les protestants, les maçons et les libéraux, ce qui caractérise notre industriel.

Quoi qu'il en soit, le sujet est alors particulièrement à la mode, dans les arts décoratifs ou en peinture¹⁵⁶⁹ qui, de 1825 à 1829, deviennent philhellènes¹⁵⁷⁰.

Nous ignorons la date à laquelle la manufacture a pris contact avec Jean-Julien Deltil : les courriers ne nous sont pas conservés mais des échanges plus tardifs ne laissent aucun doute sur la paternité du panoramique¹⁵⁷¹. La manufacture, à travers lui, fait appel à un professionnel qui a auparavant travaillé chez Velay et peut-être ailleurs ; Gué n'a réalisé qu'un seul essai, *les Vues d'Écosse*, la décision va se révéler d'importance puisque, comme pour Mongin avec *les Vues de Suisse*, ce panoramique annonce le début d'une longue collaboration.

L'évolution annoncée par les *Vues d'Écosse* se poursuit ici : l'abondance des personnages (le prospectus en annonce généreusement 500 !), la coloration vive, spécialement les taches de mine-orange, le rythme de la composition mais aussi un découpage rigoureux des scènes à coup d'arbres et de rochers, autant d'indices d'une approche nouvelle, beaucoup moins arcadienne que chez Mongin. L'ampleur aussi, 30 lés, le nombre de planches, 2008, offrent des possibilités inconnues jusqu'alors. En revanche, la technique d'élaboration reste la même : bien sûr, le prospectus, selon un

¹⁵⁶⁶ Quelques lés connaîtront une fin amusante : ils seront utilisés comme décor par un photographe de la région des Finger lakes, dans l'État de New-York à la fin du XIXe siècle... (Douglas 1996).

¹⁵⁶⁷ **Nouvel-Kammerer n° 44, 1828 ou 1829, n° 2431-2460, 30 lés, coloré, 2008 planches, ill° 33.**

¹⁵⁶⁸ Ce panoramique a été étudié en détail par Madame Angélique Amandry qui n'a malheureusement pas publié le résultat de ses recherches ; on lui doit cependant « Deux sujets grecs chez Jean Zuber & Cie », *BSIM* 2/1984, p. 153-156.

¹⁵⁶⁹ Catalogue Bordeaux 1996

¹⁵⁷⁰ La future épouse de Frédéric Zuber, Amélie Frauger, en voyage à Lyon, visite par exemple le 24 novembre 1826 « l'exposition des grecs » à la bibliothèque de la ville : Zuber 1954, p. 17.

¹⁵⁷¹ Les seules dates précises concernant ce panoramique sont celles de la gravure : elle a duré de septembre 1827 à avril 1828 pour 2080 planches et a coûté 3660 francs.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

principe bien établi, annonce que « les matériaux ont été recueillis sur les lieux mêmes », ce n'est pas le fait du dessinateur mais de différents graveurs et lithographes dont l'œuvre, comme l'a montré Angélique Amandry, a été largement utilisée. Nous ignorons cependant où Deltil est allé chercher une Acropole aussi cocasse, avec ses Propylées ne faisant qu'un avec le Parthénon... En revanche, la cabane du stylite sur l'entablement du temple de Zeus est conforme à la tradition.

Les épisodes représentés sont disparates, ne serait-ce que pour des raisons décoratives : il s'agit de multiplier des paysages divers. Si les faits d'armes sur mer de Canaris datent du début de la guerre, les combats du colonel Fabvier devant Athènes datent de 1827. L'accent mis sur ce dernier tient sans doute compte du marché français : le soutien de Byron, par exemple, n'est mis en valeur que dans un dessus-de-porte, le marché anglais n'étant guère porteur dans le domaine du panoramique.

Le procédé de l'irisé, déjà utilisé dans *les Vues d'Écosse*, est ici aussi utilisé mais dans un contexte polychrome ; le prospectus précise :

il a encore fallu inventer de nouveaux appareils et procédés pour rendre d'une manière satisfaisante les effets de mer, d'incendie, d'explosion d'armes à feu, etc... effets qu'il avait été jugé impossible jusqu'ici de pouvoir être bien rendus en papier peint et dont la réussite parfaite rivalise cependant avec ce que peut produire le plus habile pinceau.

La tendance à l'hyperbole, souvent observée en matière de prospectus, ne fait pas ici exception, même si, de fait, le rendu de la mer en particulier doit beaucoup à l'irisé, au summum de son succès (ill° 33. 2).

La commercialisation des *Combats des Grecs* se révèle pourtant le plus grand échec de la manufacture de Rixheim dans le domaine du panoramique. Dès le départ, il se vend mal : nous possédons la trace des ventes à partir de mai 1829, mais peut-être a-t-il été mis sur le marché plus tôt¹⁵⁷² : la première édition ne sera écoulée qu'en 1834, soit cinq ans plus tard. Les rééditions sont rares : quatre seulement, et la dernière au début des années 1850 (une centaine d'exemplaires) ne sera épuisée qu'après 1870. Pourtant, les personnages en ont été supprimés, de façon à en faire un paysage, sans connotation politique.

A l'évidence, le sujet, très politisé, n'est plus d'actualité au moment où il arrive sur le marché, puisqu'en 1829, le problème est pour l'essentiel réglé. Dans ces conditions, le mouvement d'opinion qui engendrait des achats d'œuvre sur ce thème dépérit rapidement et le panoramique se vend mal. Une recherche en cours de Denys Barau¹⁵⁷³ pour la période 1829-31 montre par ailleurs que les lieux de vente ne sont pas particulièrement liés aux centres philhelléniques : pas un seul exemplaire à Genève par exemple, 12 exemplaires seulement à Paris, moins qu'à Lyon, 6 exemplaires au Brésil... En fait, le marché est le marché normal des panoramiques, en dehors de tout choix idéologique¹⁵⁷⁴.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que ce panoramique ait été dégravé dans les années 1880.

¹⁵⁷² L e prospectus porte la date de 1828.

¹⁵⁷³ Doc° MPP : qu'il soit vivement remercié de nous avoir communiqué ses résultats provisoires.

2.5.13. Les Vues du Brésil¹⁵⁷⁵

Le panoramique *les Vues du Brésil* est, avec *les Vues de Suisse*, le mieux documenté de tous les panoramiques créés à Rixheim. Nous possédons les lettres échangées entre le dessinateur Jean Julien Deltil et la manufacture tout au long de son élaboration ; elles sont complétées par un échange de correspondance entre Frédéric Zuber-Frauger et son frère¹⁵⁷⁶. Par ailleurs, l'esquisse à la gouache nous est parvenue (ill° 34. 2) ainsi que l'ensemble des sources (ill° 34. 4). S'y ajoute le projet original du prospectus, à défaut de celui-ci.

Après l'échec des *Combats des Grecs*, il s'agissait de ne pas se tromper de sujet. De ce point de vue, le Brésil est un sujet alors totalement inédit, à un moment où, devenu progressivement indépendant de 1808 à 1824, le pays s'ouvre de plus en plus aux Occidentaux, commerçants puis émigrants, et suscite la curiosité des voyageurs mais aussi, plus généralement, du public européen¹⁵⁷⁷ : le Brésil avait fait particulièrement parler de lui à plusieurs reprises au cours de la décennie, d'abord en 1820-21, lorsque le prince de Wied-Neuwied publie ses somptueux *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815-1817* et, bien sûr, en 1822 lorsque l'héritier du trône portugais se fait couronner empereur. Notons aussi que, dans notre cas concret, les liens anciens de Deltil avec le peintre Debret, son premier professeur, qui a émigré en 1816 à Rio de Janeiro à la demande de la cour brésilienne pour y développer les Beaux-Arts explique peut-être son intérêt, si tant est qu'il soit resté en contact avec lui, ce que nous ignorons¹⁵⁷⁸. De son côté, Jean Zuber est en rapport étroit avec le lithographe Godefroy Engelmann qui était alors en train de mener à bien la publication des dessins et du récit que le Bavaois Johann Moritz Rugendas (1802-1858)¹⁵⁷⁹ avait rapporté en 1825 d'un voyage d'exploration au Brésil. La publication, sous le titre *Le voyage pittoresque dans le Brésil* ne commence pas avant 1827 et ne sera achevée qu'en 1835, mais Engelmann conservait sans doute dans son atelier les dessins appelés à être progressivement reproduits. Or Jean Zuber était depuis 1816 commanditaire de l'affaire de son compatriote mulhousien et, à ce titre, parfaitement informé de ses projets¹⁵⁸⁰. Sans doute a-t-il

¹⁵⁷⁴ Il n'en est pas de même à l'heure actuelle : les rares exemplaires anciens qui font surface voient leur prix flamber et gagnent les riches intérieurs athéniens.

¹⁵⁷⁵ **Nouvel-Kammerer n° 79, 1830, 2601-2630, 30 lés, 1693 planches, coloré, ill° 34.**

¹⁵⁷⁶ MPP Z 123.

¹⁵⁷⁷ Catalogue *Brasilien, Entdeckung und Selbstentdeckung*, Zurich, 1992, *passim*.

¹⁵⁷⁸ Le catalogue *Brasiliana*, Fribourg 2000 présente largement la vie et l'œuvre de Debret.

¹⁵⁷⁹ Richert 1952 et 1959.

¹⁵⁸⁰ Lang 1977.

proposé à Deltil d'utiliser ce fonds original qui, manifestement, parlait à son tempérament. Le 8 avril, Frédéric écrit à son frère :

J'ai parlé de n/ idée de paysage à Deltil & il entre dans nos vues et paraît disposé, mais je n'ai pas encore voulu parler du prix avant qu'il aye réfléchi à la chose & qu'il établisse un projet bien déterminé¹⁵⁸¹.

Le lendemain, une seconde lettre fait mention « d'une longue discussion avec Deltil » et donne une première description des scènes envisagées, assez éloignée du projet finalement adopté et Frédéric de conclure :

Voici donc la base arrêtée selon ma manière de voir (...) en attendant, Deltil fera un croquis provisoire d'un des tableaux et s'occupera ensuite d'une esquisse arrêtée aux petits détails près¹⁵⁸².

Finalement, Deltil, le 29 mai 1829, écrit à la manufacture une longue lettre :

Au reçu de votre lettre, je terminais la composition de notre paysage des Vues d'Amérique. Je crois avoir à peu près tout médité et tout prévu après avoir fait beaucoup d'esquisses et de projets, je vous envoie le résumé de toutes mes recherches auquel je ne prévois point devoir faire de changemens sauf peut être ceux qu'on fait toujours dans le détail et qui ne peuvent être qu'indiqués dans une esquisse. Je crois avoir par la disposition des masses et des grandes lignes de paysage, vaincu une très grande difficulté qui était de rassembler sans invraisemblance dans un même tableau des sujets très opposés et de pouvoir introduire par ce moyen un grand nombre de figures et d'animaux. Je vous invite à examiner cette partie de la composition et j'ai lieu de croire que vous en serez satisfait. J'espère tirer parti de la vue d'une forêt vierge où les arbres les plus rares se détacheront sur un fond irisé de 5 à 6 lés dans le genre de celui du camé de Vénus & les amours que je vous envoie et qui devra produire le plus bel effet. Je ne vous ferai pas ici une longue description du paysage et des sujets par tableaux divisés en un plus ou moins grand nombre de lés et me réservant les changements à faire en grand dans les figures dont l'ensemble cependant restera tel que je vous le présente. Voici actuellement mon opinion sur ce paysage tel que j'en conçois l'exécution et d'après la présente esquisse. J'en crois le choix du sujet extrêmement heureux en ce que c'est encore comme les Vues de la Grèce un sujet (on peut dire dans notre langage) Européen et qui peut avoir cours dans les quatre parties du monde. Ensuite, il n'est pas sujet de fantaisie, lesquels ordinairement passent comme les modes et il est indépendant des événemens politiques en ce qu'il ne blesse personne et qu'il peut être intéressant pour tous. Ce sujet doit d'après mon avis qui je crois est déjà le vôtre avoir le plus grand succès. Une seule difficulté existait et je vous avance qu'elle m'a longtemps embarrassé et que je ne m'en suis pas tiré sans peine, c'était comme je vous l'ai dit de réunir un grand nombre de figures et de costumes variés, des animaux féroces et des animaux domestiques, des anthropophages et des Européens, des vaisseaux à la voile et des forêts vierges, des combats, des chasses et des plantations où l'on verra des négresses et des nègres occupés à des travaux

¹⁵⁸¹ MPP Z 123.

¹⁵⁸² MPP Z 123.

paisibles. Il ne suffit plus au temps où nous sommes de représenter des vues de paysage et de monuments, il faut parler à l'imagination, il faut de l'action, du mouvement et que tout l'intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal malgré le titre de l'ouvrage qui n'annonce que du paysage.

Conformément à vos intentions, j'apporterai dans l'exécution de ce paysage toute l'économie que mon expérience pourra m'indiquer, néanmoins il ne faudra pas aller trop loin car il ne faut pas comme on dit se lier les mains et on ne peut rien faire avec rien, du reste fiez-vous à moi et je vous répons qu'il n'y aura pas une teinte inutile. Quant au prix que vous me proposez et la diminution que vous me faites subir, je vous avoue que je ne l'accepterai pas si c'était la première fois que je travaille pour votre maison et malgré mon regret, pour en finir, je préfère 5000 f. comptant à la seconde proposition et j'espère que vous ne me refuserez pas de me bonifier de 1000 f. sur les 1000 1^{ères} collections vendues ; je crois que ce moyen conciliatoire arrangera tout et il faut que chacun y mette du sien.

Tout y est dit : l'enthousiasme du dessinateur pour le sujet, les difficultés rencontrées, sa théorie du panoramique et, *the last but not the least*, ce qu'il en attend matériellement.

Le sujet tout d'abord : Deltil fait naturellement allusion à l'échec des *Vues de Grèce*, à mettre en liaison avec leur dépendance des « événements politiques », ce qui ne peut être le cas ici. Quant aux difficultés rencontrées, à savoir rassembler tout ce que la documentation lui proposait de différent, l'esquisse jointe (et conservée) nous montre qu'il s'en est fort bien tiré, même si à dessein, il en exagère les données de façon involontairement comique. Son choix, fondé sur des oppositions dramatiques de zones calmes et d'autres agitées est à mettre en rapport avec son approche romantique exaltant l'action à base de figures nombreuses. Et s'agissant du prix demandé, il donne lieu comme toujours chez Deltil à des discussions serrées.

Cela dit, au vu de l'esquisse envoyée (ill° 34. 2)¹⁵⁸³, bien peu de changements s'y feront : seule la plantation prendra un air plus noble, emprunté à Rugendas. Dans les mois qui suivent, Deltil concrétise son esquisse ; pour ce faire, il affine sa documentation ; le 12 septembre, il déclare :

J'ai été chez Engelmann qui avec toute la complaisance possible a mis à ma disposition , c'est-à-dire m'a permis d'examiner les matériaux qui serviront à l'achèvement du voyage de Rugendas.

Il est évident que Deltil y a réalisé un tri, ne choisissant que ce qu'il estimait utile pour répondre à sa conception : le plus pittoresque, sans doute, et aussi ce qui, espérait-il, parlerait le plus aux futurs clients, en décrivant une certaine image de la vie sauvage et, par contraste, en exaltant la colonisation européenne. Sur 100 lithographies publiées, seule une dizaine a été utilisée, si l'on exclut les planches de botanique ; tout ce qui concerne la vie urbaine a été éliminé. Et Deltil a aussi manifestement lu le texte de Rugendas. A l'évidence, derrière ce choix se profile un discours cohérent, même si Deltil en est inconscient.

La maquette des cinq premiers lés quitte Paris le 28 juillet :

Ces cinq lés représentent une vue de Rio-janeiro prise de l'église de Notre-Dame

¹⁵⁸³ Reproduite dans le catalogue *Brasiliana*, Fribourg 2000, p. 78-79, MPP 979 PP 3.1..

de la gloire, et les premiers plans une Chasse aux taureaux sauvages.

Puis le 7 septembre, Deltil envoie les cinq lés ultérieurs ; le 12 octobre suivent encore cinq lés. Le 9 novembre, Deltil réclame

les cinq premiers lés qui doivent être gravés et dont j'ai besoin pour m'occuper de la composition des 9 derniers lés.

Le 4 avril 1830 vient « la note explicative de notre paysage », ce qui laisse supposer qu'entre temps, le solde est parvenu. Les premières ventes se font en octobre de la même année. Finalement, le 20 janvier 1831, Deltil apprend d'un courrier de Rixheim « que votre grand paysage avait parfaitement réussi ».

D'un point de vue technique, Deltil continue à employer l'irisé : la note explicative précise à ce propos :

Nous avons cherché à perfectionner et à rapprocher de la peinture tout ce qui en était susceptible : ainsi nous avons employé avec succès des dégradations de teintes nuancées et fondues dans le ciel, les montagnes de fond, les eaux et même les arbres des forêts dans les plans éloignés.

Ce panoramique est aussi le premier à avoir été au moins partiellement imprimé sur des rouleaux de papier en continu.

Mais c'est par son contenu surtout que ce panoramique marque une rupture : la production de Mongin, proposait, on l'a vu, une vision arcadienne de l'humanité dans la tradition des Lumières. Deltil change clairement d'approche, et pas seulement du point de vue stylistique. Il déclare dans la note explicative :

Nous avons pensé que rien n'était plus propre à exciter la curiosité que d'offrir au public un voyage pittoresque dans le Brésil : rien, en effet, ne nous a semblé plus intéressant qu'un panorama où on peut voir dans un espace de 50 pieds, les sites les plus variés, les visages et les costumes des différents peuples qui habitent ce beau pays où on rencontre tout à la fois une image de la civilisation la plus florissante à côté des scènes de sauvages les plus affligeantes pour l'humanité. On peut ainsi avec ce paysage voyager sans sortir de chez soi.

Cette opposition entre civilisation et sauvagerie va fort loin tout au long des huit tableaux qui structurent les trente lés. Si Deltil s'inspire largement des illustrations de Rugendas (il n'invente absolument rien, mais il combine fréquemment plusieurs d'entre elles), il fait aussi largement appel au texte d'accompagnement qui, dans la lignée de Humboldt¹⁵⁸⁴, porte un jugement moral sur la conquête européenne et, sans verser dans l'idéologie du bon sauvage, constate qu' "il serait injuste, cependant, de regarder les Indiens comme vicieux: ils n'ont aucune idée morale des droits et des devoirs"¹⁵⁸⁵. Cependant, Deltil, s'il accepte cette approche, reste dans une démarche foncièrement décorative, sans avancer d'opinion différente de celle du marché qu'il convoite : et, finalement, l'opposition systématique entre la "civilisation" et les scènes "sauvages", présentées toujours côte à

¹⁵⁸⁴ Alexandre de Humboldt (1769-1859) a exploré l'Amérique latine de 1799 à 1804 : son *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, édité à partir de 1807, marque profondément la vision de l'Amérique de la première moitié du XIXe siècle. Voir Duviols et Minguet 1994.

¹⁵⁸⁵ Rugendas 1827-35.

côte, tient autant, sinon plus, à des choix esthétiques qu'à des choix idéologiques.

Le premier tableau se veut pittoresque avec une chasse de taureaux sauvages poursuivis par des hommes portant des vêtements européens (ill° 34.7) Comme arrière-fond, Deltil choisit, après Rugendas, le superbe panorama de la ville de Rio de Janeiro, vu depuis le Couvent de Notre-Dame de la Gloire. Il s'agit de créer un contraste entre cette ville, les activités "civilisées" des colons (qui devaient enthousiasmer plus d'un chasseur, souvenons-nous que la chasse est un des thèmes favoris des panoramiques) et le tableau suivant, centré sur la vie sauvage dans la forêt vierge. La transition passe par une rencontre entre des Européens et des Indiens : remarquons que ces derniers sont du moins en bonne voie de civilisation ; ils offrent des présents, dont un ara, alors très prisé, portent des pagnes et leur attitude soumise augure d'un avenir positif. Ces relations idéalisées entre colons et Indiens contrastent avec les descriptions de Rugendas qui n'a vu que les "funestes" effets de ces contacts.

Dans la forêt (ill° 34. 3), les Indiens sont nus, même si, grâce à quelques plantes bien placées, rien n'attende à notre pudeur, et ils continuent à vivre leur vie traditionnelle de chasse et de cueillette, une vie primitive et dangereuse, puisque cette mère et son enfant engagés sur un pont de lianes risquent de tomber dans la gueule du crocodile (absent chez Rugendas) ; et est-ce bien un hasard si les Indiens grimpés dans les arbres affectent la même attitude que les singes qu'ils côtoient ? D'un autre côté, la forêt a la fascinante somptuosité de ce qui vient de "sortir des mains du Créateur". Il en ressort un caractère étrangement ambigu puisque cet Éden est aussi le lieu de tous les dangers. Enfin un esprit plus ouvert aux mythes qu'un Rugendas trouvera dans cette scène trois mythes indiens majeurs avec le jaguar, maître du feu, du singe, maître du feu créateur et du crocodile, maître de l'eau.

Ce monde, une "tropa" de colons, porteurs de civilisation, vient le mettre en valeur. Il s'ensuit un des plus étranges tableaux jamais produit en matière de panoramique, où les manufacturiers s'efforcent toujours d'éviter ce qui pourrait inquiéter (ill° 34. 5) : il ne coule, par exemple, jamais de sang dans les batailles représentées. Ici, un violent combat oppose les colons soutenus par des esclaves noirs (l'un d'entre eux, transpercé d'une flèche, est le seul mort du côté des "civilisés") à des Indiens qui sont clairement éliminés, même si l'abondance de fumée s'efforce de voiler un tant soit peu la scène (davantage que dans la lithographie "Guerilla" qui l'a inspirée, bien plus explicite). Deltil explique sobrement, en reprenant Rugendas, que ce type de combats a lieu "quand les sauvages approchent trop près des habitations ou plantations que souvent ils dévastent". On peut se poser la question de la raison d'une telle scène ici : la présence menaçante et fortement symbolique du serpent est sans doute un élément de réponse. Mais se réfère-t-elle à la perfidie des Indiens ou des colons? Remarquons par ailleurs que du point de vue de la composition, c'est aussi une scène mouvementée, entre deux scènes très calmes, ce qui la rend nécessaire, indépendamment de tout jugement moral. Quoi qu'il en soit, pour le spectateur, la tradition du bon sauvage est sérieusement remise en cause.

Les deux derniers tableaux respirent la sérénité : une plantation (34. 6), une réunion de planteurs fumant à l'ombre d'une hutte de feuilles de bananiers, des esclaves noirs qui, de par leur pose, restituent une nouvelle Arcadie ; ils récoltent le café mais travaillent aussi leur propre lopin de terre afin de produire leurs légumes : une vision idyllique fort

éloignée de la réalité décrite et condamnée dans le texte de Rugendas. Un bateau emporte la production vers l'Europe : la boucle est bouclée et, en même temps, c'est l'occasion pour Deltil de faire un large usage des effets d'irisé. La croix de l'église du premier tableau domine la scène...

Loin de l'aimable vision exotique de *l'Hindoustan* de Mongin, toute empreinte des Lumières, Deltil entre de plain-pied dans une ère nouvelle et oppose le primitivisme inutile des Indiens du Brésil à l'activité économique des Européens, avec pour conséquence la colonisation : un monde nouveau, bien plus matérialiste, s'ouvre, dont les idéaux sont ici naïvement transcrits, non sans trahir la source.

La commercialisation semble avoir donné de bons résultats, en dépit de la crise commerciale au lendemain des Trois glorieuses. Nous savons que pour l'exercice 1829, la manufacture vend 19 *Vues du Brésil* (non terminées) et 228 pour l'exercice 1830, sur un total de 598 ventes de panoramiques, ce qui représente un démarrage très rapide, preuve du succès de ce décor. Par après, hélas, les archives sont lacunaires et ne permettent plus de répondre avec autant de précision. Quoi qu'il en soit, ce panoramique rencontra le succès puisqu'il donna lieu à de nombreuses réimpressions en 1832, 1834, vers 1840, en 1845, 1854, 1857, 1862, 1866 et 1876. Pour des raisons que l'on ignore, il ne sera pas dégravé, ce qui lui vaut d'être réimprimé dans l'entre-deux-guerres et depuis 1946.

En 1834, lors de l'Exposition des Produits de l'Industrie, la manufacture de Rixheim expose *les Vues du Brésil* : le rapport du jury couvre la réalisation d'éloges, retenant surtout ses qualités techniques :

Dans l'immense paysage que MM. Zuber ont exposé cette année, paysage d'un goût pur et remarquable, on a fondu, par un procédé mécanique, les teintes des ciels et des montagnes, ainsi que les nuances vaporeuses des tourbillons de poussière soulevée par les pieds des chevaux. Cet exemple donne idée du parti que l'on peut tirer d'une si belle invention. Il suffira que le compositeur de tableaux s'instruise dans les procédés de la fabrication, pour produire des impressions qui, sous les rapports de l'effet et de l'harmonie, ne seront guère au-dessous des peintures soit à l'huile, soit à la gouache, et seront bien supérieures aux peintures à fresque¹⁵⁸⁶.

La manufacture est honorée d'une médaille d'or, la première à récompenser une manufacture de papier peint et Jean Zuber obtient la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Le 8 août, Deltil écrit à ses fils :

J'ai appris avec une vive satisfaction que monsieur votre père avait reçu la digne récompense de ses efforts et de son zèle laborieux et je vous prie de lui exprimer pour moi combien cette nouvelle m'a été agréable.

2.5.14. Le paysage à chasses¹⁵⁸⁷

Le 20 janvier 1831, Deltil écrit à Jean Zuber :

¹⁵⁸⁶ Rapport du jury central, Paris 1834, t. II, p. 232.

¹⁵⁸⁷ Nouvel-Kammerer n° 28, 1833, n° 2801-2832, 32 lés, 964 planches, coloré, 142 couleurs, ill° 35.

Vous m'annoncez un nouveau projet de paysage dont le sujet serait une chasse et où l'économie d'exécution serait la condition essentielle. Je crois qu'un pareil sujet devrait avoir une réussite complète tout (en) étant traité de cette manière et pouvant être livré à un prix modéré et fort en dessous des paysages coloriés répandus dans le commerce.

A cette date, la manufacture a mis sur le marché successivement et dans un temps rapproché deux productions lourdes de plus de 2000 planches au nombre de couleurs élevé. Manifestement, l'idée est de réaliser quelque chose de plus simple, nécessitant un investissement moins lourd dans un moment où les affaires restent indécises¹⁵⁸⁸ et la concurrence des réimpressions très présente. Par ailleurs, le choix d'un paysage à chasses, déjà envisagé avec Mongin dans les années 1810, est assuré du succès de par sa popularité. Il n'y a guère sur le marché que les Chasses de Compiègne dont les costumes sont désormais vieillots : les femmes y portent par exemple des robes à taille haute, disparues au cours des années 1820 ; par ailleurs, Jacquemart avait choisi en 1812 un parti aristocratique : une chasse à courre dans l'entourage du souverain. Or Deltil a fourni à Rixheim en 1829 quatre dessus-de-porte à sujets de chasse :

- Déjeuner de chasse n° 2560 Rendez-vous de chasse n° 2561 La battue en plaine n° 2668 La chasse au marais n° 2670

où il développe une approche pragmatique, bourgeoise du sujet ; il choisit lui-même les thèmes alors que la manufacture lui demandait des « sujets de fantaisie » (12 janvier 1829) :

Je compte choisir deux épisodes de chasse gais et qui conviennent bien au genre et je n'emploierai guère que la moitié des teintes nécessaires aux autres camées.

Le 13 février 1831, Deltil soumet des croquis du panoramique en précisant :

Je les peindrai suivant votre intention le plus économiquement possible.

Ce qui ne l'empêche pas de discuter le prix (entre 2700 et 3000 francs, contre 5000 pour les Vues du Brésil). Il propose par ailleurs le schéma suivant :

Je vous prie de me faire part de vos idées sur le genre de chasse qu'on pourrait exploiter, par exemple on peut diviser le paysage en cinq tableaux séparés par quelques rochers ou arbres de 1^{er} plan. Dans l'un on chasserait le lièvre, la perdrix &c, dans un autre le sanglier, dans un autre le daim, le chevreuil &c, un quatrième représenterait une chasse à l'Ours et le dernier une chasse au marais : tout cela serait mêlé de paysans, de valets, de chiens et de chevaux, en sorte qu'il y ait beaucoup de mouvement et de variété. Les plans coupés et ondulés des terrains et quelques villages et chaumières sur de plans reculés peuvent rendre le paysage très pittoresque quoique tout cela devrait être très bas, c'est-à-dire que l'horizon ne s'élèvera qu'à 20 ou 24 pouces. Aussitôt votre réponse, je m'occuperai de la composition générale et je vous l'enverrai de suite, après quoi je pourrai mettre la main à l'œuvre sans désespérer.

Finalement, la chasse à l'ours a été éliminée, mais tous les types de chasse sont représentés ; Frédéric Zuber-Frauger écrit à ce propos à son frère le 22 mars :

¹⁵⁸⁸ Ceci revient en permanence dans les courriers de Frédéric Zuber conservés de cette époque.

J'aurais voulu des ours et des chamois mais cela présente des difficultés à cause des localités vu que l'on ne peut faire de hautes montagnes que dans le lointain.

En clair, cela risque d'introduire un rythme paysager différent et d'élever la ligne d'horizon.

Frédéric Zuber-Frauger-Frauger attend le 29 mars le « retour des esquisses du paysage » ; le 1^{er} avril, il les reçoit :

Je conviendrai avec Deltil des changements à faire et tenterai de lui bien faire sentir la manière dont il devrait traiter la chose,

puis il rencontre le 4 avril le dessinateur :

Nous avons arrêté le plan du paysage eu égard aux observations que vous avez faites, j'espère que nous aurons quelque chose de joli et qui plaira. M. D. prétend avoir eu depuis longtemps l'idée de ce paysage traité de la sorte et que Dauplain lui en aurait parlé l'an dernier.

Les lés peints suivent dès le printemps, les derniers sont envoyés le 1^{er} novembre. Deltil y ajoute :

Les personnes qui m'ont vu exécuter ce paysage considèrent cette entreprise comme devant avoir une réussite assurée et certains fabricants de Paris m'auraient bien donné le double du prix que je dois en recevoir de vous. Cela est pour votre opération d'un heureux augure et comme ce sont gens de métier, je pense vous faire plaisir en vous faisant connaître leur opinion et leurs regrets.

Inutile de revenir sur une telle assertion : Deltil est à l'évidence, comme toujours, fort mal payé... Les croquis pour les lithographies suivent en décembre. La gravure des 964 planches est réalisée du 25 juin 1831 au 8 septembre 1832 pour un montant de 1550 francs, la moitié de celui consacré à la gravure des Vues du Brésil. Le panoramique est mis sur le marché en 1833, mais nous ignorons à quel mois. En dehors des panoramiques en camaïeu, c'est le chiffre le plus bas de planches par lés, une trentaine seulement contre 56 pour les Vues du Brésil ou 67 pour les Combats des Grecs.

L'économie réalisée en matière de gravure se lit d'emblée : le panoramique a une coloration nettement plus monochrome que les précédents, avec une forte dominante de verts et d'ocre¹⁵⁸⁹ ; les plages quasiment vides y sont particulièrement présentes, ce qui n'est pas totalement négatif puisque cela offre une grande souplesse de pose. Le côté horizontal de l'ensemble va dans le même sens : le prospectus veut y voir

un paysage de plaines et de montagnes avec toute la poésie dont nos contrées alsaciennes sont empreintes.

Le peu d'altitude des montagnes s'expliquerait donc dans la mesure où il s'agit des Vosges : mais il est bien difficile de les y reconnaître, même si l'on peut y voir l'un ou l'autre château fort, bien éloigné cependant des bords rhénans. Il s'agit de la première fois que la manufacture fait référence dans un texte destiné au public à son caractère alsacien, en dehors de la signature, localisée, à l'époque de Mongin. Deltil, enfin, a réussi à maintenir un nombre de figures important : mais elles ont un caractère marqué d'image d'Épinal, de par leur simplification.

Ce panoramique est appelé à un grand succès : il est réédité dix fois jusqu'en 1871 et ses planches ne sont pas dégravées, ce qui entraîne sa réimpression régulière depuis

¹⁵⁸⁹ 142 couleurs, contre 223 pour *les Vues d'Amérique du Nord*, par exemple.

1833.

2.5.15. Les Vues d'Amérique du Nord¹⁵⁹⁰

Le 24 mai 1833, Deltil fait parvenir à la manufacture un **Projet de paysage colorié de 32 lez 18 (pouces) 1^{er} Tableau. Vue exacte de New York avec sa rade, ses vaisseaux marchands, etc., au premier plan la campagne, la grande route, des équipages, des promeneurs, des nègres etc. en toilette. 2^e Tableau. Vue de West point, école militaire, sur le devant des évolutions militaires, des spectateurs. – chemins de fer & diligences, vues de l'Hudson, ou le pont naturel en Virginie. 3^e Tableau. Port de mer à Boston, au second plan Boston & scènes maritimes, un bateau à vapeur, arrivée d'un trois mâts français saluant – scènes de matelots 4^e Tableau. Les chutes de Niagara dans le fond & en second plan ; sur le devant des scènes de sauvages, forêt vierge, le Mississipi avec bateaux à vapeur – voyageurs à cheval – naturels faisant la chasse aux ours ou au bison – des vautours etc – riche végétation NB s'il y a la place on mettra la danse des guerriers américains ou une colonie naissante.**

Une description aussi claire de ce que seront *les Vues d'Amérique du Nord* suppose que la manufacture et Deltil aient eu à ce propos des échanges précis alors même que le précédent panoramique est encore en cours d'impression : les grandes lignes ici définies ne diffèrent que fort peu de ce que sera le futur panoramique. Cela suppose en particulier que Deltil ait déjà entre les mains l'ouvrage de Jacques-Gérard Milbert : *Itinéraire pittoresque du fleuve Hudson et des parties latérales de l'Amérique du Nord*¹⁵⁹¹, principale source d'inspiration, tant par son iconographie que par son texte, des quatre scènes ici décrites qui seront par la suite la base du paysage¹⁵⁹².

Pourquoi un tel choix à cette date ? La manufacture a des contacts anciens avec les États-Unis : mais le premier envoi notable ne se fait qu'en 1816. Le vrai démarrage ne date que de la fin des années 1820 : en 1831, plus du tiers des panoramiques y sont vendus¹⁵⁹³. Les hommes de la famille ont toujours rêvé de s'y rendre, mais leurs femmes s'y opposaient¹⁵⁹⁴... Nous possédons aussi une lettre de Frédéric Zuber-Frauger adressée à sa famille le 14 septembre 1831 d'Elberfeld alors qu'il voyageait pour la firme. Il raconte :

J'ai voyagé s/ le bateau à vapeur avec un jeune Américain M James Fergusson qui m'a donné des détails intéressants sur l'état de son pays.

Suit une pleine page sur les particularités des États-Unis d'alors, en particulier leurs

¹⁵⁹⁰ Nouvel-Kammerer n° 80, 1835, n° 2961-2992, 32 lés, 1690 planches, colorié, 223 couleurs, ill° 36 et 22. 8..

¹⁵⁹¹ Publié à Paris en 1828-29.

¹⁵⁹² Le prospectus parle « des sources les plus authentiques ».

¹⁵⁹³ Jacqué-Fabry 1985.

¹⁵⁹⁴ Zuber (Paul-René) 1954, p. 27.

spécificités physiques et leur essor économique, la présence en particulier de bateaux à vapeur en grand nombre : le manufacturier s'en est-il souvenu plus tard quand il fait modifier dans ce sens le port de Boston (ill° 36. 3) ?

Le nouveau panoramique a-t-il été créé pour le marché américain ou participe-t-il du mouvement d'intérêt fort des Français pour ce pays¹⁵⁹⁵ ? Plus concrètement, la publication de l'ouvrage magnifiquement illustré de Milbert en 1828-29 a peut-être séduit et la manufacture et Deltil. Par ailleurs, la manufacture semble avoir eu entre les mains l'ouvrage en planches de William Guy Wall *The Hudson River portfolio* paru à Charleston puis New York de 1821 à 1827 : un exemplaire portant l'inscription *J. Zuber & C^{ie} à Mulhouse* est apparu en vente¹⁵⁹⁶ et il a été démontré qu'il a été utilisé par Deltil¹⁵⁹⁷. En se lançant dans cette aventure, la manufacture souhaitait sans doute renouveler le succès récent des *Vues du Brésil*, avec un ouvrage plus ambitieux que le *Paysage à chasses*.

Le projet suit son train : le 24 juillet 1833, Deltil est à même d'envoyer « le résultat des divers projets de composition » :

J'ai suivi ponctuellement les indications de votre lettre qui se sont rencontrées être à peu près ce que j'aurais fait si j'eusse été livré à mes seules lumières. On aurait pu obtenir quelques tableaux plus pittoresques à ajouter au saut du Niagara et au pont de Virginie mais cela aurait été aux dépens des trois vues de New-york, de West-Point et de Boston dont il aurait fallu sacrifier au moins une entière. J'ai pensé que sous le rapport du pittoresque et de l'art ce sacrifice pouvait rendre la composition plus intéressante. Le projet que j'ai arrêté était sous le rapport commercial le plus convenable et offrirait au public un autre genre d'intérêt. Je crois que cette observation ne vous aura pas échappé et aura servi de base aux instructions que vous m'avez envoyées.

Et Deltil de réclamer 4000 francs pour un travail qui lui serait payé 6000 à Paris... Tout au long de l'année 1834 vont s'échelonner les envois de la maquette dont la gravure commence en octobre. Mais en décembre, Frédéric Zuber-Frauger établit le memorandum suivant sous forme de notes :

Décembre 1834 – observations s/ le panneau du port de Boston – manque de mouv^t, d'intérêt, de barques, de peuple, vaisseaux incorrects ; faire les bâtiments de guerre et m^d saluant le port, q^{qu} peu de voiles ouvertes, pavoisées ou en fête – sur le port garni de peuple et de soldats. Sur le Niagara, l'horizon de la mer à grande parallèle à la chute – il faut remonter de 6 à 8 pouces, donner plus d'étendue à la chute et la faire prendre derrière le rocher à gauche (v. lyth. du Musée) l'effet de la poussière trop dur et peu naturel ; faire la mousse des vagues en bas, poussière blanche et transparente en haut et effet d'arc en ciel. La montagne d'Hudson est gigantesque, p (?) la couleur qui l'éloigne trop et les détails trop masqués si elle est si loin il faut changer la couleur ou la dimension.

¹⁵⁹⁵ Dont Tocqueville est le vivant symbole : il y voyage alors, mais ne publiera à ce propos qu'à partir de 1835.

¹⁵⁹⁶ Christie's, New York, 22 avril 1983, n° 35 ; la marque est mal transcrite. Deltil a plusieurs ouvrages entre les mains : dans un courrier à la manufacture en date du 4 février 1835, il parle « des ouvrages sur l'Amérique que vous avez mis à ma disposition ».

¹⁵⁹⁷ Emlen 1997, p. 193. Cet article donne la meilleure analyse des sources.

En Déc^{bre} les n° 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 – bon à graver encore 1,2, 3, 4, (9, 10, 11, 12, 13, 14 revue West p(oint) & plus tard 23, 24, 25.

Ce mémorandum a dû être transmis au dessinateur qui répond le 4 février 1835 :

Relativement à notre paysage, je vous avoue que j'ai été on ne peut plus contrarié de ce que mes efforts et tout le temps que j'ai passé à le terminer n'aient pas obtenu votre complète approbation, j'espérais le contraire, aussi jugez quel a été mon désap(p)ointement ? J'avais pensé aussi qu'il serait facile de faire ici¹⁵⁹⁸ les additions que vous paraissez désirer en me renvoyant les lés qui vous semblent devoir le supporter, ce qui m'éviterait un déplacement qui dérangerait quelques projets personnels et qui ne me semblerait pas indispensable, d'autant plus que nous nous sommes toujours entendu par correspondance jusqu'à ce jour.

Finalement, les corrections ont été faites puisque le port de Boston correspond aux remarques ci-dessus. Deltil est sans doute venu en Alsace puisque quelques mois plus tard il fait allusion à « nos conversations à Rixheim¹⁵⁹⁹ ». La gravure s'achève le 20 février : elle a coûté 3593 francs pour 1656 planches. Le panoramique est mis sur le marché en mai.

Le panoramique, aux dires du prospectus, a pour ambition de « faire ressortir le caractère véritable du pays ». Pour reprendre les propos du professeur Emlen, « the scenes illustrate a prosperous people in magnificent landscape that are resplendent with the evidence of human ingenuity. Zuber's scenic wallpaper was a pean to the new World and the young democracy that flourished there » Et il parle plus loin de « rose-coloured view of life in Jacksonian America¹⁶⁰⁰ ». On ne peut qu'adhérer à cette vision que partageaient sans doute les manufacturiers, industriels libéraux : la vision d'un pays prospère (le port de Boston en témoigne) et moderne (l'ingénieux chemin de fer, les bateaux à vapeur, ill° 36 2 & 3), où règne l'ordre (symbolisé par le défilé des élèves officiers) de façon à mettre en valeur les splendeurs que la Providence fournit à foison... Se pose cependant la question des hommes : à plusieurs reprises se côtoient Noirs et Blancs dans un esprit d'égalité, même si les Noirs ont une allure de nouveaux riches¹⁶⁰¹ ; or les Zuber, travaillant dans un des centres cotonniers majeurs du monde d'alors ne pouvaient ignorer la condition de ces Noirs ; par ailleurs, leurs ventes touchaient aussi les États esclavagistes¹⁶⁰². On peut se poser la question de leur opinion personnelle dans ce domaine : en fait, nous l'ignorons, même si leur formation, à défaut de leurs intérêts, devaient les faire pencher vers l'abolitionnisme. Le panoramique traduit-il d'ailleurs leur opinion, rien ne le prouve vraiment. Qu'il traduise en revanche celle du marché, c'est sans doute la question qu'eux devaient se poser. Nous possédons, à défaut de réponse, un

¹⁵⁹⁸ A Fontainebleau, résidence de Deltil.

¹⁵⁹⁹ 23 novembre 1835.

¹⁶⁰⁰ Emlen 1997, p. 189.

¹⁶⁰¹ Emlen a montré que leur dessin est issu de caricatures de 1828, p. 195-6.

¹⁶⁰² Jacqué –Fabry 1985, p. 111-112

étrange indice : l'inventaire de 1844 mentionne onze exemplaires « à figures blanches »... Mais aucun n'a jusqu'à présent été retrouvé. Quant aux Indiens, ils sont davantage liés au texte de Milbert qu'à ses illustrations ; mais d'une part, il en circulait à la fin des années 1820 une troupe en Europe à des fins de spectacles de danse, d'autre part diverses gravures, à défaut de représenter exactement ce que Deltil en a fait, en donnaient des illustrations précises¹⁶⁰³.

Le panoramique semble avoir rencontré le succès, sauf aux Etats-Unis où les exemplaires anciens sont rarissimes¹⁶⁰⁴ : il fait l'objet de réimpressions régulières et abondantes dans les années 1835-50. Le 11 septembre 1836 Frédéric Zuber-Frauger écrit à son frère absent :

Je viens de voir qu'il faut encore vite refaire l'Amérique du Nord dont il ne nous reste pas assez pour attendre le printemps. C'est inexplicable, cette vogue. Nous avons vendu 900 collections de paysages l'an dernier (illisible) et ce sur un article décrié et vilipendé¹⁶⁰⁵.

Il donne lieu à une variante à figures peintes en 1853 : *la Guerre d'indépendance* dont les personnages seront finalement gravés en 1927-28 à l'initiative de la décoratrice et historienne du papier peint Nancy McClelland. La dernière réimpression du XIX^e siècle date de 1865 : mais comme les planches n'en sont pas dégravées, le panoramique est appelé à connaître enfin au XX^e siècle aux États-Unis le succès qu'il n'a pas connu au siècle précédent. On ira jusqu'à en poser un rarissime exemplaire ancien retrouvé à Thurmont (Maryland) dans la Diplomatic Reception Room en 1961, à l'initiative de l'Association américaine des décorateurs¹⁶⁰⁶, lui donnant un statut historique et le transformant en « icône » américaine.

2.4.16. Les Courses de chevaux¹⁶⁰⁷

Au cours de l'année 1835, peut-être lorsque Deltil est venu à Rixheim pour corriger *les Vues d'Amérique du Nord*, la décision a été prise de créer un nouveau panoramique en camaïeu. Le 23 novembre, la première maquette est prête :

Je vous envoie, Monsieur, le croquis général de notre projet de paysage en grisaille. Je l'ai divisé en 4 tableaux dont le premier représente : des chevaux romains préparés pour la course, la 2^e représente la même course, telle qu'elle a lieu à Rome, la 3^e une course de chevaux anglais et la 4^e une course française.

Et comme à l'ordinaire, Deltil ajoute :

¹⁶⁰³ Emlen 1997, p. 205-207.

¹⁶⁰⁴ Cf. Douglas 1976, p. 63.

¹⁶⁰⁵ *Zuber (Paul-René) 1954, p. 36.*

¹⁶⁰⁶ Échange de correspondance avec la conservatrice de la Maison blanche à cette époque, Mrs John N. Pearce, doc° MPP.

¹⁶⁰⁷ *Nouvel-Kammerer n° 34, 1837, n° 3201-3232, 32 lés, 767 planches, camaïeu, 18 couleurs ill° 37.*

Je crois ce sujet d'un grand intérêt et entièrement neuf en papiers peints et je ferai en sorte d'augmenter cet intérêt par l'exécution des détails.

Ce courrier est le seul conservé : s'y ajoute une note crayonnée de Frédéric Zuber-Frauger en vue d'un déplacement dans la capitale, non datée. Si tout n'est pas lisible, du moins peut-on distinguer les remarques suivantes :

Mettre plus d'équipages, des épisodes (?), scènes habituelles, changer la course française en course de particulier dite du clocher (steeple chase) ; scène de carnaval plus prononcée à la suite de la course romaine au sud plan de la Caratella.

Cette note semble être une réponse à cet envoi. Le 15 mars, Frédéric Zuber-Frauger, présent à Paris, écrit à la manufacture :

Deltil est ici et il est difficile de se débarrasser de lui, nous avons longuement discuté nos projets de paysages & sommes d'accord pour les changements à faire aux courses de chevaux.

Plus rien ensuite. La gravure commence en 1836 et les 765 planches sont achevées en janvier 1838 : la mise sur bois a coûté 1280 francs et la gravure proprement dite 3220.. La mise sur le marché se fait la même année, mais elle n'est pas précisément documentée.

Le choix du thème, le prospectus intitulé « Description d'un paysage en papier peint représentant les courses de chevaux, exécuté en camaïeux, sur 32 lés de 18 pouces » s'en explique¹⁶⁰⁸ :

Les courses de chevaux commencent à se naturaliser en France ; nous avons pensé qu'en réunissant dans un tableau les scènes les plus marquantes de ces fêtes, telles qu'on les voit en Angleterre, en France et à Rome, nous produirions un décor plein d'intérêt, et nous nous flattons que son succès égalera celui de nos précédentes productions en ce genre de tentures, convenables surtout pour les salons de campagne.

Le propos est clair : un sujet neuf, à la mode et, du point de vue commercial, un produit simple et peu coûteux, adapté aux résidences de villégiature.

Nous en ignorons l'essentiel des sources : en revanche, pour la scène romaine, bien documentée (ill° 37. 3a & b)¹⁶⁰⁹, le travail de Deltil consiste à simplifier le dessin original pour en faciliter la transcription à la planche et à lui donner l'ampleur nécessaire par un jeu de répétition de façon à lui permettre de passer du format d'une lithographie à celui du mur.

Ce panoramique, dont les premières ventes nous échappent, va cependant rencontrer le succès à long terme : il n'est pas dégravé, on le retrouve en vente en 1905 en Amérique et il donnera lieu à des rééditions tout au long du XX^e siècle.

2.5.17. Les Scènes maritimes

A la suite des *Courses de chevaux*, Deltil et la manufacture élaborent le projet d'un

¹⁶⁰⁸ Et cette explication peut être rapprochée du travail de Nicole de Blomac sur les courses de chevaux de 1991.

¹⁶⁰⁹ Une lithographie de l'ouvrage d'Antoine Jean Baptiste Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, dessinée par E. Lemaître (exemplaire conservé dans les collections du MPP).

panoramique qui ne verra jamais le jour : *les Scènes maritimes*. La correspondance nous en conserve quelques traces et la maquette crayonnée sommaire est parvenue jusqu'à nous¹⁶¹⁰.

Le 23 avril 1839, Deltil s'excuse de ne pas avoir envoyé le premier panneau, en raison de l'état de santé de sa femme. Le 18 octobre, il envoie « les six lés terminés » et en précise les thèmes : l'attaque d'un navire marchand par les pirates grecs, une chasse au phoque et le dépècement d'une baleine.

La maquette renvoie aux *Paysages pittoresques* de Dufour & Leroy (1835) : on y retrouve une semblable juxtaposition d'éléments hétéroclites, ici reliés par la seule mer.

Nous ignorons cependant pour quelle raison la décision a été prise d'abandonner ce projet. Mais la gravure d'*Isola bella* commence en janvier 1841 : fin 1839, début 1840, la décision a sans doute été prise de s'orienter dans une direction tout à fait différente. L'ère de Deltil est désormais révolue : il n'apparaît plus, non seulement pour les panoramiques mais aussi pour les dessus-de-porte dont il s'était fait une spécialité¹⁶¹¹.

2.5.18. *Isola bella*¹⁶¹²

Dans le livre de gravure de la manufacture¹⁶¹³ pour l'année 1842 apparaît la mention du « décor à fleurs, en jardin, *Isola Bella*, 18 lés » complétée de la même main, au crayon, par l'inscription : « Jardin du Bengale, Jardin des Tropiques ». C'est la seule référence d'archives que nous en possédions mais elle est fondamentale, car elle précise les détails de la composition et l'évolution de la gravure. Une lithographie comportant le « Décor de l'*Alhambra* et Paysage *Isola Bella* (n°3551) » nous est aussi parvenue, mais la mention « Veuve Bader & C^{ie} » la date au plus tôt de 1872¹⁶¹⁴. Enfin, la manufacture Zuber & C^{ie} en possède une maquette succincte, malheureusement inaccessible¹⁶¹⁵.

Isola bella, on l'a vu, marque une étape essentielle de l'histoire du panoramique. Ceci pose la question de la raison de cette approche alors révolutionnaire : uniquement des plantes dans un décor paysager, sans discours historié ; ceci pose aussi la question du ou des créateurs.

Pour répondre à la première question, l'inscription au livre de gravure et la maquette donnent des éléments de réponse. Retenons tout d'abord le terme de décor, qui à

¹⁶¹⁰ Coll° MPP.

¹⁶¹¹ Mais tout contact n'est pas coupé : alors que Deltil meurt en 1863, il place encore de l'argent en compte courant dans la manufacture de 1843 à 1852, de 4500 à 5250 francs (MPP Z 12 et 13).

¹⁶¹² **Nouvel-Kammerer n° 65, 1842, n° 3551-3568, 18 lés, 742 planches, coloré, 45 couleurs, ill° 38 et 39. 4.**

¹⁶¹³ MPP Z 180.

¹⁶¹⁴ Mais peut-être reprend elle une ancienne lithographie ?

¹⁶¹⁵ Cliché au MPP.

l'époque n'est pas gratuit mais désigne un encadrement : si on avait eu l'ambition de créer un panoramique, on aurait parlé de paysage. La maquette précédemment citée illustre ce propos : des plantes exotiques dans un cadre naturel s'inscrivent dans une structure d'inspiration mauresque où des colonnes reposant sur une balustrade supportent un entablement décoré d'arcs outrepassés polychromes empruntés à Cordoue ; le « décor », au sens papier peint du terme, n'est pas plaqué sur le paysage, comme ce fut souvent le cas jusqu'alors¹⁶¹⁶, les deux s'intègrent : des bignognes s'enroulent sur une colonne, diverses fleurs débordent sur la balustrade sur laquelle repose un vase Médicis¹⁶¹⁷. L'ensemble a donc bien été conçu en cohérence comme un « décor à fleurs » d'un genre nouveau : pour des raisons de rentabilité, sans doute, *Isola bella* d'un côté, le *décor Alhambra* de l'autre ont été séparés, donnant naissance à un panoramique d'un genre nouveau

Reste le problème du ou des créateur(s). Louis Zuber a ajouté de sa main, dans l'entre-deux-guerres, sur le livre de gravure : « Zipélius & Eug. Ehrmann, appelé encore Jardin d'Alger ». Cette attribution, dont la trace ne se retrouve nulle part ailleurs, vient sans doute de la tradition familiale¹⁶¹⁸ et elle prend ici tout son sens puisque le « décor à fleurs » associe les compétences d'Ehrmann, dessinateur de papiers peints à fleurs à celles de Zipélius, spécialiste de l'ornement qui s'est particulièrement illustré dans le décor.

Quelle est par ailleurs la part des manufacturiers dans ce choix radicalement nouveau ? Les archives ne révèlent rien. En revanche, rappelons- nous qu'en 1835, après avoir partagé de nombreuses années la direction de l'entreprise avec ses fils, Jean Zuber quitte les affaires. On peut imaginer sans risque le scénario suivant : les deux fils continuent l'engagement avec Deltil pour réaliser *les Courses de chevaux*, sans doute conçues avant la retraite de leur père, ils abandonnent ensuite en chemin *les Scènes maritimes*, se séparent du dessinateur et s'engagent les mains libres dans des voies nouvelles : Frédéric Zuber-Frauger, qui a la responsabilité directe de Rixheim, et le dessinateur Eugène Ehrmann sont par ailleurs étroitement liés personnellement depuis leur enfance¹⁶¹⁹, ce qui a dû faciliter ce choix. Et Frédéric Zuber-Frauger, depuis 1826, a souvent été en contact avec Zipélius, un des dessinateurs majeurs de la maison.

Ehrmann ne fait donc que transcrire à la dimension d'un panoramique les motifs de fleurs dont il use de façon répétitive : l'idée lui en a peut-être été soufflée par Frédéric Zuber-Frauger qui possédait une bonne culture botanique¹⁶²⁰ ; son descendant direct,

¹⁶¹⁶ Cf. les propositions des *Esquisses* de 1827.

¹⁶¹⁷ Ce schéma se retrouve dans un panoramique mal situé mais que nous attribuons à Mongin : cf. Nouvel-Kammerer 1990, n° 89 et Jacqué 1990a.

¹⁶¹⁸ Elle apparaît aussi dans la plaquette du centenaire de l'entreprise, Rixheim 1897, p. 10.

¹⁶¹⁹ Ils ont fréquenté ensemble le collège de Colmar.

¹⁶²⁰ Dans sa notice nécrologique, le Dr Weber considère déjà son père comme un « amateur distingué d'horticulture », Weber 1852.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

Paul-René Zuber, qui a largement parcouru ses papiers personnels¹⁶²¹, constatait : « dans ses carnets de notes, nous trouvons de nombreuses énumérations botaniques, des listes de plantes de pleine terre ou de serre, où s'alignent les conifères, les fougères, les orchidées, les nouveautés remarquées chez Baumann à Bollwiller ou à Paris au Jardin des Plantes¹⁶²² ». Il a par ailleurs créé un jardin remarquable à Mulhouse¹⁶²³, justement célèbre pour ses plantes rares. Enfin, la Commanderie possédait depuis au moins 1824 une orangerie¹⁶²⁴, agrandie avant 1837 et transformée en serre chaude, de façon à y acclimater des plantes exotiques, en particulier des palmiers. Or, le descriptif du panoramique dans le livre de gravure n'est qu'une liste de plantes nommées d'après leur nom botanique savant :

- 1 à 5 Hedichium (Hedychium) Entre parenthèses la nomenclature actuelle : cf. BSIM 2/1984, p. 157., Banksia gdis(serrata), Corypha, Magnolia discolor (obovata)
- 6 Bananier (Musa paradisiaca), Coleogyne (cristata), Pins du Chili
- 7 Palmier dat(t)ier (Mucuna anguinea)
- 8 Yucca (gloriosa)
- 9 Paeonia
- 10 - 11 Fougère en arbre (arborescente), Stanhopea, Bignonia (Tecoma) radicans
- 12 lointains
- 13 à 15 Rhododendron arb(oreum), Anania, Mutisia grandifl(ora)
- 16 - 17 Desmodium pendula, Ricinus gig(anteus) (zanzibariensis), Methannea, Quercus acutif(olia) (Tamarix)
- 18 Camelia blanc.

Toutes les plantes ici désignées ne se retrouvent pas sur le panoramique et certaines d'entre elles ne correspondent plus à la nomenclature botanique actuelle. Mais qu'importe : ces appellations devaient correspondre à des connaissances précises de l'époque pour le rédacteur du livre de gravure. Pour celles que nous connaissons, elles sont d'origine exotique, d'introduction relativement récente¹⁶²⁵ et encore rares à cette date. Toutes sont des plantes horticoles décoratives. Autant d'indices qui vont dans la direction de Frédéric Zuber-Frauger.

Quant au titre d'*Isola bella*, il n'a aucune valeur géographique : rien n'est plus éloigné de ce jardin imaginaire que le dessin baroque du jardin du lac Majeur ; certes, dans les

¹⁶²¹ Devenus inaccessibles...

¹⁶²² Zuber (Paul-René) 1954, p. 47.

¹⁶²³ Zuber (Paul-René) 1954, *passim* et p. 69.

¹⁶²⁴ Que Frédéric Zuber reproduit dans un carnet, (MPP 997 PP 4).

¹⁶²⁵ Fisher (John) *The origins of garden plants*, Londres 1982.

deux cas, il y a de l'eau, mais les douces courbes entrevues à l'horizon n'ont aucun rapport avec les abrupts alpins. En fait, le nom d'Isola bella possède une consonance qui fait rêver, c'est aussi un lieu des plus connus pour son jardin exotique, étape indispensable pour qui se rend en Italie : autant d'arguments rendant plus attractifs le produit auprès des clients potentiels qui s'offrent sur le mur ce qu'ils ne peuvent aller voir en réalité ; les titres crayonnés à côté, *Jardin du Bengale*, *Jardin des tropiques*, montrent l'ampleur des hésitations pour ce qui n'est, somme toute, qu'un nom commercial et ne s'embarrasse ni de précision géographique ni de précision botanique.

Finalement, l'alignement frontal des plantes, aussi décoratif soit-il avec sa savante organisation des vides des pleins et des harmonies colorées, rejoint davantage l'organisation d'une serre dans un jardin botanique placé, il est vrai, dans un cadre plus enchanteur qu'à l'ordinaire. C'est d'ailleurs sans doute dans un jardin botanique, sinon dans les serres de Rixheim ou dans celles du fameux pépiniériste Baumann à Bollwiller¹⁶²⁶, que la plupart de ces plantes ont dû être étudiées, au vu de la liberté avec laquelle elles poussent, de leur caractère décoratif, fort éloigné de la rigueur scientifique des planches de botanique.

Il s'agit là de serres extérieures à la maison : mais en fait, en 1842, les serres commencent à juxter l'intérieur pour lui donner une dimension nouvelle : cette année même, Balzac nous décrit :

une de ces créations modernes entre cour et jardin... le grand luxe de cette maison consiste en une charmante serre agencée à la suite d'un boudoir au rez-de-chaussée¹⁶²⁷.

Il s'agit d'une des premières mentions littéraires de ce qui est alors en train de devenir un phénomène à la mode : le jardin d'hiver¹⁶²⁸. Le roman d'Eugène Süe, *le Juif errant* (1844-5) les popularise dans les années suivantes.

Pour mieux jouer l'imitation, les dessinateurs font appel à un style qui tranche franchement avec celui des panoramiques précédents : l'échelle du motif change et surtout, le rendu, bien loin de celui de l'imagerie, devient nettement pictural, sans pour autant augmenter le nombre de planches, ce qui est un exploit que peut expliquer la maîtrise d'Ehrmann dans le domaine de la fleur naturaliste. Le résultat n'est plus un récit linéaire mais, comme le constate Odile Nouvel-Kammerer, « une recherche d'atmosphère, de sensation globale »¹⁶²⁹. Le génie d'Eugène Ehrmann et de Frédéric Zuber-Frauger est d'avoir non pas suivi, mais précédé la mode, en offrant à qui le souhaitait, sans pouvoir se l'offrir, un jardin d'hiver : en éliminant pour la première fois les hommes d'un ample panoramique¹⁶³⁰, il a transformé la pièce en un Paradis lourd de sensualité à l'intention

¹⁶²⁶ L'histoire de cette pépinière, fréquentée par Frédéric Zuber, reste à faire.

¹⁶²⁷ ***La fausse maîtresse, 1842.***

¹⁶²⁸ Marrey (Bernard), Monnet (Jean-Pierre) *La grande histoire des serres et jardins d'hiver, France 1780-1900*, Paris, s.d.

¹⁶²⁹ Catalogue Paris 1991, p. 440.

¹⁶³⁰ À l'exception du *Jardin persan* et des *Lointains*, de faible dimension.

d'une société plutôt corsetée ; le titre est de ce point de vue tout un programme, puisqu'aux dires de Maurice Barrès, décrivant les îles Borromées et résumant la tradition du XIX^e siècle à leur propos : « toutes les aventures sont venues s'abriter dans ces jardins si chauds, parfumés et secrets¹⁶³¹ ». Pour la première fois, l'échelle proposée sur le mur ne raconte plus un jardin comme le faisait Mongin mais, via le jardin d'hiver réinventé, transforme la pièce en allée où les femmes portent sur leurs épaules le parfum qu'il manque au papier du mur.

Ce panoramique prend tout son sens avec le *décor Alhambra* (ill° 38. 3) avec lequel il a été conçu : par chance, et sûrement pas par hasard, le seul exemplaire ancien d'*Isola bella* qui nous soit parvenu est présenté de façon élégante avec lui, dans un pavillon de Riehen, dans la banlieue de Bâle¹⁶³² ; la parfaite adéquation des deux, tant du point de vue du dessin du motif que de sa coloration s'y lit avec évidence, même si notre époque a multiplié les *Isola bella* sans le moindre encadrement¹⁶³³.

Isola bella rencontre un grand succès dès sa création. Il est présenté à l'Exposition des produits de l'industrie de 1844¹⁶³⁴. Le rapport du jury¹⁶³⁵ qui renouvelle la médaille d'or de la manufacture le décrit longuement sous la plume d'Eugène Chevreul :

M. Zuber a exposé un grand décor représentant une boiserie sculptée dans le goût arabe servant de cadre à des fleurs variées de forme et de couleur qui sont au premier plan, à des arbres placés sur les derniers plans, et enfin un ciel sans nuage. L'ensemble du décor plaît par l'harmonie des couleurs et des formes ; mais peut-être trouvera-t-on les couleurs des objets les plus éloignés trop sacrifiées à celles des objets qui sont le plus rapprochés du spectateur.

Notons au passage que le panoramique est présenté avec « son » décor *Alhambra*. Remarquons aussi que Chevreul, fort au courant de la nomenclature du papier peint¹⁶³⁶, emploie bien le terme *décor* et non celui de *paysage*. Quant au jugement de valeur, typique de Chevreul, tout imbu de ses théories coloristiques, il ne nuit pas à la vente même si la réussite est surtout le fait du long terme : les réimpressions s'intensifient de 1855 à 1865 ; après cette date, le succès se ralentit mais suivent deux importantes réimpressions, en 1873 et aussi tard que 1882, au moment où sont détruites les planches des autres panoramiques. Au lendemain de la Première guerre, avant 1923, le panoramique est à nouveau réimprimé et il continue à l'être durant tout le siècle sans

¹⁶³¹ Barrès (Maurice) *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris 1893.

¹⁶³² Non publié ; posé dans les années 1840 ; sa coloration est un chef-d'œuvre comparée à celle qu'ont popularisée les exemplaires modernes ; doc° MPP.

¹⁶³³ Voir la reproduction dans Nouvel-Kammerer 1990, p. 192-193 : les couleurs fades n'ont pas le moindre rapport avec l'exemplaire de Riehen.

¹⁶³⁴ Même si il ne semble pas avoir été créé en vue de cette exposition, décidée seulement le 3 septembre 1843.

¹⁶³⁵ *Rapport du jury central, Exposition française des produits de l'industrie*, Paris, 1844, section VI, p. 341.

¹⁶³⁶ Qu'il étudie en annexe de sa *Loi du contraste simultané* de 1839.

interruption jusqu'à l'heure actuelle.

2.5.19 El Dorado¹⁶³⁷.

Il faut attendre 1848 pour voir la manufacture mettre en chantier un nouveau panoramique : un « Décor Végétation exotique, El Dorado » selon le livre de gravure Le 12 mai 1842, un courrier de Frédéric Zuber-Frauger témoigne d'une tentative sans lendemain avec Dieterle¹⁶³⁸ :

Nous étions hier chez Dieterl(e) qui n'a rien fait pour nous, je le presse de faire au moins un groupe de figures et puis l'esquisse de son projet de paysage mais je doute qu'il tiendra parole car je le vois très occupé de ses décorations.

En fait, le projet, non documenté, n'aboutit pas et lorsqu'apparaît la mention d'El Dorado, six ans se sont écoulés depuis Isola bella. Autant d'années entre deux panoramiques, voici un phénomène impensable quinze ans auparavant, mais qui n'a désormais rien d'exceptionnel : les créations de panoramiques se font rares au cours des années 1840, cinq seulement pour l'ensemble de la profession, alors que l'on continue à profiter de la rente que représentent les panoramiques anciens, réimprimés sans interruption. La nécessité d'une nouveauté ne se fait donc guère sentir. Ajoutons que la manufacture de Rixheim a connu une décennie délicate, « des années ingrates et difficiles¹⁶³⁹ », aux dires des manufacturiers eux-mêmes : en 1843 un déficit, à la suite du doublement des tarifs douaniers du Zollverein, marché traditionnel majeur de la manufacture, des tarifs à nouveau doublés en 1846 ; puis, comme les autres industries, la disette de 1846-47, peu favorable aux produits de luxe et qui engendre à Mulhouse une émeute majeure¹⁶⁴⁰, enfin, les troubles de 1848¹⁶⁴¹. Mais l'ordre revenu après les journées de juin et l'élection en décembre du Prince-Président permettent des espoirs de reprise, même si la situation économique reste tendue.

Cependant, la manufacture n'a pas abandonné l'idée d'un nouveau panoramique, puisqu'en octobre 1848, sept lés de la nouvelle création sont déjà réalisés¹⁶⁴². D'ailleurs, le vote d'une nouvelle Exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie, le 22 novembre 1848, offre à la manufacture l'occasion d'illustrer brillamment ses talents : mais, vu la date d'achèvement de la gravure, mai 1850, ce n'est pas l'ensemble qui a été

¹⁶³⁷

Nouvel-Kammerer n° 83, 1850, n° 4201-4224, 24 lés, 1554 planches, coloré, 192 couleurs, ill° 39.

¹⁶³⁸

Jules Pierre Michel Dieterle (1811-1899) est un des artistes décorateurs majeurs du siècle : formé comme décorateur de théâtre, il entre à Sèvres en 1848 et travaille sous le Second Empire pour les Gobelins, Beauvais, Christophle et nombre de décorateurs d'intérieur. Il dessine un motif de tapisserie pour Rixheim en 1864.

¹⁶³⁹

Zuber 1897, p. 11.

¹⁶⁴⁰

Bäckefest, une violente émeute de subsistances, le 26 juin, Livet-Oberlé 1977, p. 229.

¹⁶⁴¹

Frédéric Zuber-Frauger nous a laissé de nombreux témoignages de ses interrogations à ce propos, cf. Zuber 1954, p. 52-55..

¹⁶⁴²

Z 104, 19 octobre 1848.

exposé en 1849, mais une partie seulement, le jardin en terrasse au bord d'un lac ; le Jury s'extasie devant

un beau paysage (...) Quoi de mieux rendu, par exemple, que ces vases de fleurs, ces lauriers roses, ces oiseaux qui ornent le premier plan du paysage ? Dire qu'on croirait voir en ces objets une œuvre d'art, et non une production de l'industrie, c'est faire le plus bel éloge possible des produits de M. Zuber¹⁶⁴³.

Par ailleurs, le 29 juin 1849, la Royal society of arts décidait d'organiser une Exposition universelle à Londres ; l'*Eldorado* y fut montré complet avec grand succès ; le Jury international admire

one of the beautifully-executed landscape papers (of Rixheim) – one of a series of works for which this house is so celebrated ; it represents the floral vegetation of the four quarters of the globe, and the richness and brilliancy of the colouring and the perfect workmanship are alike remarkable¹⁶⁴⁴.

A peu de choses près, le jugement est repris par la Commission française sous la plume de Wolowski¹⁶⁴⁵. Tout comme pour *Isola bella*, les créateurs de l'*Eldorado* n'apparaissent pas avec évidence ; certes, une pierre taillée, au pied de la colonnade égyptienne, porte trois noms gravés à l'envers : *EHRMANN, ZIPÉLIUS, FUCHS* et on peut lire à deux pas, inscrit de la même manière, *J.Z.C*¹⁶ 1849¹⁶⁴⁶. En revanche, le livre de gravure ne retient que le nom de Fuchs. Joseph Fuchs est un spécialiste de la fleur, installé à cette époque à Thann ; il travaille d'abondance pour le papier peint, depuis le simple dessin répétitif jusqu'aux réalisations les plus somptueuses ; il dessinera par la suite deux panoramiques à motifs floraux pour la manufacture Desfossé à Paris : *l'Eden* (1861) et *le Brésil* (1862). Un échange de lettres entre la manufacture et lui en vue de négocier le prix nous éclaire sur sa tâche et celle des deux autres noms cités : Ehrmann, que nous avons rencontré à plusieurs reprises comme dessinateur de fleurs attaché à la manufacture, et Zipélius, dessinateur d'ornement. Le 21 octobre 1848, la manufacture écrit à Joseph Fuchs :

Ainsi vous dites (...) que les lointains, l'architecture & les animaux devront (être) faits, soit par M. Zipélius, soit par Ehrmann. Nous nous engageons volontiers à faire faire ici les lointains & l'architecture des fonds ; quant à l'architecture du 1^{er} plan, telle que par exemple les chapiteaux de colonnes, les fragments de sculpture indiqués dans la partie de l'Egypte, ces parties sont tellement achevées avec les plantes qui s'y entrecroisent qu'il est impossible que deux mains s'en occupent. Nous devons en dire autant pour les oiseaux qui devront en partie se jouer dans les fleurs & les roseaux & donc la composition aussi bien que dans l'exécution et tout à fait inséparable de celle des plantes. D'après vos observations, nous ne pensons pas qu'un autre que vous, Monsieur, puisse être chargé de l'exécution des animaux. L'ensemble du paysage en serait certainement compromis sur tous les points.

¹⁶⁴³ Rapport du jury central, Exposition nationale des produits de l'agriculture & de l'industrie, Paris, 1849, tome III, p. 525.

¹⁶⁴⁴ Reports of the juries, Exhibition of the works of industry of all nations, Londres 1852, p. 548.

¹⁶⁴⁵ Exposition universelle de 1851, Travaux de la commission française, Wolowski, XXVI^e jury, tome VII, p. 20-21.

¹⁶⁴⁶ Il y a aussi un JJZ difficile à interpréter.

Si tout cela a été suivi d'effet, les trois dessinateurs y mirent la main, mais c'est à Fuchs que l'on doit l'essentiel du dessin et sans doute de sa conception. Après des discussions serrées, Fuchs recevra 4500 francs, « plus les matériaux de peinture qui pourront vous être nécessaire¹⁶⁴⁷ ». A l'inventaire de 1849, le dessin apparaît pour une somme de 4 800 francs, ce qui implique sans doute les autres interventions, apparemment réduites. Mise sur bois et gravure se montent à 1664 francs « à amortir en 10 ans¹⁶⁴⁸ ». S'y ajoutent 1 200 francs versés nommément à Zipélius pour l'encadrement.

Le panoramique est dans la droite ligne d'*Isola bella* avec sa flore abondante, encore que plus commune. Mais celle-ci est désormais encadrée par des éléments architecturaux, proches de fabriques, qui déterminent quatre paysages différents :

- devant des montagnes aux formes volcaniques, se détache une ville de l'Amérique espagnole ; le nom de Vera Cruz a souvent été avancé, mais sans preuve formelle¹⁶⁴⁹.
- une terrasse de jardin se détachant devant un lac de montagne, avec au fond des ruines de château fort : sans doute s'agit-il d'une vue idéalisée d'un lac italien.
- des bâtiments, une mosquée et un palais qui rappellent Istanbul, mais sans pour autant donner une représentation précise du Bosphore du point de vue géographique.
- une Égypte plus ou moins rêvée avec quelques ruines, des pyramides et un Nil bien sinueux.

Il s'agit donc ici d'évoquer les quatre continents à travers des images plus exotiques que réelles. A mieux les regarder, on s'aperçoit que *l'Eldorado* en question n'est autre qu'une vision idéalisée de la terre, transformée en jardin merveilleux, vu de façon intemporelle. L'homme, comme dans *Isola bella*, n'y figure pas formellement, mais il est omniprésent à travers ses réalisations qui ont fait de la terre un paradis. On retrouve ici la vision optimiste de la bourgeoisie du XIX^e siècle qui, armée du Progrès, transforme le monde de façon positive. N'est-ce pas d'ailleurs ce qui est en train de se passer dans un Eldorado bien réel, la Californie, à l'époque précise où le panoramique est créé, en pleine ruée vers l'or ? Mais cette idéologie du Progrès est ici au service des fantasmes de toute une société qui rêve d'Orient fabuleux, de fragrances sensuelles, d'aventures romantiques... Installer ce panoramique chez soi crée l'indispensable cadre de ce que à quoi nous songeons éveillés, à la manière, nous l'avons vu précédemment, de Madame Bovary au fond de la Normandie.

De toute la production de la manufacture, ce panoramique a connu le succès le plus impressionnant : de 1850 à 1870, il donne lieu à huit réimpressions, puis c'est de nouveau le cas en 1871, 1876, une fois au moins dans les années 1880 et enfin en 1891. Il est présenté à l'Exposition universelle de S^t Louis en 1904 (ill° 39. 4) et même adapté sous une forme raccourcie en 1933 ce qui n'empêche pas de l'imprimer sous sa forme originale après la guerre ; il est toujours disponible actuellement et remporte un grand succès

¹⁶⁴⁷ Z 104.

¹⁶⁴⁸ MPP Z 17, p. 255, note volante.

¹⁶⁴⁹ On peut songer à Quito.

auprès des émirs, à cause en particulier de son absence de figures humaines.

2.5.20. Les Zones terrestres¹⁶⁵⁰

La France a décidé de relever le flambeau britannique en organisant une Exposition universelle à Paris en 1855. La thématique porte sur Beaux-Arts & Industrie, un programme de rêve pour les fabricants de papier peint. Or, à cette occasion, Jean Zuber & C^{ie} a un défi à relever : alors qu'en 1834, la manufacture a emporté la première médaille d'or attribuée au papier peint, elle a été battue d'une voix, celle du président du jury, par la manufacture Délicourt lors de l'Exposition de Londres ; la blessure est cuisante pour les manufacturiers qui y reviennent à plusieurs reprises dans leurs courriers professionnels. D'autre part, une jeune manufacture pleine d'ambition, mais aussi pleine d'expérience puisqu'elle reprend l'héritage de Mader, la manufacture Jules Desfossé, souhaite aussi jouer dans la cour des grands¹⁶⁵¹. La concurrence risque donc d'être rude et comme toujours, au-delà des médailles, l'enjeu économique est loin d'être négligeable pour une industrie où le luxe joue un rôle majeur.

Délicourt et Desfossé font le choix du tableau pour défendre leurs couleurs, comme on le verra par ailleurs : une démarche franchement nouvelle qui s'efforce de répondre à l'usure du panoramique. La manufacture de Rixheim, de son côté, reste fidèle à ce qui a fait son succès, le paysage et elle se lance dans la création des *Zones terrestres*, dont au moins une partie sera présentée lors de l'Exposition.

Dans le livre de gravure¹⁶⁵² apparaît dans « l'assortiment de 1855/56 » sous les n° 4706 à 4730 1/2 :

Paysage colorié 31 lés E. Ehrmann

Un document¹⁶⁵³ sur lequel Louis Zuber a noté « retrouvé dans les décombres en 1946 » donne davantage de précisions : ce carnet, contemporain de la création du panoramique intitulé « Paysage Les Zones / Prix de Revient » étudie tout ce qui entre dans le coût du panoramique. La première mention nous donne des renseignements essentiels :

<i>Dessin du paysage 31 lés par Mr Ehrmann</i>	<i>fr. 3473,60</i>
<i>Concours de Mr Schuler pour les vaches</i>	<i>idem</i>
<i>pour les gazelles</i>	<i>fr. 526.30</i>
<i>compris la pension chez Pauly</i>	<i>idem</i>
<i>pour les biches</i>	<i>fr. 200</i>
<i>admis le tout y compris les esquisses etc pour</i>	<i>5000</i>

¹⁶⁵⁰ Nouvel-Kammerer n° 84, 1855, n° 4706-4730 1/2, 31 lés, 2047 planches, colorié, ill° 40.

¹⁶⁵¹ Voir à ce propos le catalogue Senlis 1998-99.

¹⁶⁵² MPP Z 181.

¹⁶⁵³ MPP Z 177.

Un peu plus loin, lorsque sont précisés les coûts de gravure, apparaissent les titres des différentes parties : Mer glaciale 5 lés, Suisse 7 lés, Afrique 7 lés, Canada, Bengale. Rien de tout cela ne figure dans le livre de gravure, contrairement à l'usage de la manufacture.

Eugène Ehrmann, que nous avons rencontré jusque là comme peintre de fleurs, donne à l'œuvre une dimension tout à fait neuve, sans rapport aucun avec son travail connu – et sans rapport non plus avec ce que produisent les autres manufactures : certes, l'on peut retrouver des points communs avec *les Grandes chasses* de Délicourt de 1851 : même dimension paysagère (plus que panoramique dans le sens premier du terme), même traitement pictural, mêmes effets proches de la tapisserie de l'époque. Mais ici, Ehrmann peint une suite de paysages inhabités (pas d'hommes, de rares animaux), très différents les uns des autres, simplement juxtaposés, avec d'habiles transitions sans aucun rapport avec les rochers ou les arbres encombrants de Delteil, par exemple, ce qui accentue la dimension picturale de l'ensemble. Si l'on regarde le panoramique avec son encadrement, le *Décor bananier* dessiné par Wagner (ill° 40. 3) , la dimension de tableau prend tout son sens : le traitement, l'échelle sont en totale rupture avec la production et ne sont pas éloignés des tableaux que la manufacture va mettre sur le marché dans les années 1860.

Mais, à notre connaissance, Ehrmann n'a aucune formation de paysagiste, alors que ce panoramique suppose une maîtrise dans ce domaine, très éloignée du traitement d'imagerie agrandie de ses prédécesseurs. Le rédacteur de sa notice nécrologique rappelle cependant que le dessinateur

excellait surtout dans la peinture de paysages, à la sépia, à l'aquarelle et à l'huile, qu'il exécutait soit d'après nature, soit d'après de charmants dessins à la mine de plomb rapportés de ses voyages en Suisse¹⁶⁵⁴.

Il expose régulièrement aux salons mulhousiens de la société des beaux-arts dont il est membre, mais son œuvre ne nous est pas connue. A propos des *Zones*, François Pupil, non sans raison, a souligné le lien entre ces paysages et l'école de Düsseldorf comme avec l'école américaine¹⁶⁵⁵. A défaut de l'école américaine, Ehrmann connaissait sans doute l'école allemande, Munich plus que Düsseldorf, si l'on songe au travail entrepris en 1860 avec Eberle dans le domaine des tableaux. En même temps, si des points communs apparaissent, jusqu'à présent, aucune source précise n'a été retrouvée, pas même des gravures. Pour *la Mer glaciale*, on peut évoquer les travaux de François-Auguste Biard (1798-1882)¹⁶⁵⁶, en particulier les icebergs aussi peu réalistes que ceux d'Ehrmann de sa *Vue de l'Océan glacial* du musée de Dieppe¹⁶⁵⁷, présentée au Salon de 1841 ; pour la même scène, les illustrations des expéditions du Prince Napoléon au Spitzberg en

¹⁶⁵⁴ Non signé, *BSIM*, °66, 1896, p. 27-29.

¹⁶⁵⁵ Nouvel-Kammerer 1990, p. 148.

¹⁶⁵⁶ Catalogue Lyon 1984, p. 80-85, Nantes 1995, pl. 124, p. 332-3.

¹⁶⁵⁷ Nantes 1995, pl. 124.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

1853-55 ont sans doute pu être utilisées. Les alpages de la Suisse rappellent moins le Genevois Calame, fort apprécié par Frédéric Zuber-Frauger¹⁶⁵⁸, que ses suiveurs, plus réalistes. Pour le reste, Eugène Ehrmann, qui semble avoir peu voyagé, a pu utiliser tel ou tel tableau vu aux expositions organisées régulièrement par le Comité des beaux-arts de la Société industrielle ou l'une ou l'autre gravure : rien de précis cependant n'a pu être repéré jusqu'à présent et la question des sources et donc des méthodes de travail d'Eugène Ehrmann reste entière. Quant au Schuler venu travailler à Rixheim, il s'agit du peintre et illustrateur strasbourgeois Théophile Schuler (1821-1877) de formation académique et à même de dessiner les animaux souhaités¹⁶⁵⁹ : mais a-t-il dessiné davantage ? L'inventaire au 31 mai 1855¹⁶⁶⁰ porte la mention :

4701 à 4730^{1/2} Paysage colorié 31 lés, travail de Schuller suivant Ehrmann : 5000 détail au livret 726.

Difficile de donner un avis définitif. Quoi qu'il en soit, le panoramique est un succès, mais pas au point de valoir à la manufacture la médaille d'or : elle se contente de la médaille d'honneur :

Trois pièces capitales, une vue de Suisse, un paysage oriental et une scène des mers polaires, constituent la partie principale de l'exposition de M. Zuber. Une exécution brillante, une grande harmonie de tons, sont les qualités qui dominent essentiellement dans ces grandes pages¹⁶⁶¹.

Les Zones donnent lieu à trois réimpressions en 1866, 1871-72 et 1878, chaque fois pour une centaine d'exemplaires : la dernière, en 1878, sera très longue à commercialiser, il en reste encore quelques exemplaires en stock à la fin du siècle. Réimprimé dans l'Entre-deux-guerres, ce panoramique ne le sera plus après, une partie des planches ayant été détruites pendant le conflit.

2.5.21. Le Jardin japonais¹⁶⁶²

Dans le livre de gravure pour 1861-1862 apparaît la mention suivante :

5400 à 5409 Grand décor japonais colorié à contours, 10 lés, Potterlet,

sans mention de prix d'achat du dessin ni de coût de gravure. Nous savons par ailleurs qu'il nécessite 417 planches et 72 couleurs.

¹⁶⁵⁸ Qui en possédait un tableau, Zuber 1954 p. 45.

¹⁶⁵⁹ Le rôle de Th. Schuler est confirmé sous la plume de E. Ehrmann dans un courrier adressé à Ivan Zuber le 22 juin 1894 (archives familiales, aimablement communiqué par Bertrand Zuber, copie au MPP). Le 13 janvier 1853, Ivan Zuber rend visite à « Monsieur Schuler » à Strasbourg, sans doute Théophile Schuler ; il revient à Rixheim à deux reprises en 1853, le 27 février et le 20 mars pour une semaine, puis le 21 septembre 1854 « pour retoucher les vaches » (archives familiales).

¹⁶⁶⁰ MPP Z 18.

¹⁶⁶¹ *Rapport du Jury, p. 483.*

¹⁶⁶² Ne figure pas dans Nouvel-Kammerer 1990 ; ill° 41.

S'agit-il à proprement parler d'un panoramique ? Son petit nombre de lés, son motif imitant les jardins chinois représentés dans les panneaux peints en Chine l'en éloignent quelque peu. De ce point de vue, le terme de décor est plus proche de la réalité ; en revanche, il ne possède pas le caractère modulable du décor et sa dimension paysagère est bien celle du panoramique.

Pour le réaliser, la manufacture fait appel à Victor Potterlet¹⁶⁶³, une des figures majeures du papier peint de son époque : ceci explique le prix important qui lui est payé, 4200 francs alors que les 31 lés des *Zones* sont revenus à 5000 francs. La gravure se monte à 3037 francs¹⁶⁶⁴.

Le titre a donné lieu dès l'origine à des hésitations entre chinois¹⁶⁶⁵ et japonais. Le motif se réfère davantage à la Chine qu'au Japon, mais le Japon commence à fasciner l'Occident et l'appellation s'efforce de tirer profit de cette fascination¹⁶⁶⁶ beaucoup plus que de la réalité de sources japonaises.

La vente n'a pas rencontré le succès espéré : mais le caractère particulier du panoramique explique cependant sa longévité particulière puisqu'il est réimprimé en 1869, 1875 et 1882, au moment où l'on dégrave d'autres panoramiques de la maison. Il a été réimprimé à plusieurs reprises au XX^e siècle sous le nom de *Jardin chinois*.

Avec *le Jardin japonais*, nous avons affaire à la dernière tentative de Rixheim au XIX^e siècle en matière de panoramique : mais son dessinateur, certains de ses caractères, montrent bien que nous sommes très éloignés de ce qui a fait la gloire du panoramique pendant cette période.

En conclusion à cette présentation des panoramiques de la manufacture de Rixheim, on est en droit de se demander en quoi cette manufacture a développé une approche particulière. La réponse est négative jusqu'en 1842. Jean Zuber est d'abord un suiveur, qui a compris quel serait l'intérêt pour sa manufacture de mettre sur la marché un produit qui commençait à connaître le succès. Son génie a sans doute été de trouver d'excellents créateurs dans ce domaine, Mongin, peut-être débauché chez son confrère Dufour, puis Deltil, un praticien de la chose qui a su renouveler le genre au moment où il risquait de s'enliser dans la routine. A ces deux dessinateurs, il a su offrir les moyens nécessaires pour qu'ils donnent leur pleine mesure : ainsi l'usage de l'irisé, par exemple, jamais mieux maîtrisé que dans les ateliers de Rixheim.

La seconde génération, en tirant profit du talent d'Eugène Ehrmann, a compris qu'une

¹⁶⁶³ 1811-1889, un des dessinateurs d'ornements majeurs de l'époque ; il a travaillé pour la plupart des grandes manufactures, réalisant en particulier les décors les plus importants de la période ; Zuber a fait appel ponctuellement à lui de 1840 à 1878, en particulier pour ses décors. Voir *infra* son activité dans le domaine du décor. D'après E. Ehrmann, il aurait séjourné à Mulhouse-Dornach quelques années avant 1865 (archives familiales, copie au MPP).

¹⁶⁶⁴ Ces chiffres proviennent des inventaires de 1860 et 1861, MPP Z 20.

¹⁶⁶⁵ Par exemple à l'inventaire cité, MPP Z 20.

¹⁶⁶⁶ Cf. catalogue *le Japonisme*, Paris-Tokyo 1988.

nouvelle voie pouvait désormais s'ouvrir : ce fut *Isola bella*, suivi dans la même lignée par *l'Eldorado* puis *les Zones terrestres* ; en revanche, cette nouvelle possibilité, parfaitement adaptée à la tradition de naturalisme des dessinateurs de Rixheim, reste la seule exploitée pendant que d'autres manufactures tentaient des solutions différentes pour se renouveler.

En fait, ce renouvellement va venir d'une démarche pragmatique, avec les panoramiques partiellement peints, que seule la manufacture produit : ce sera un des objets de notre étude sur la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais, nous le verrons, lorsque ce marché faiblit, lorsque le panoramique finit par être remis en question, Rixheim suit la voie nouvelle ouverte par ses confrères en 1855, celle du « tableau », avec sa propre approche, faite de haute technicité, grâce, il est vrai, à une main d'œuvre peu coûteuse, tout en restant cependant fidèle à sa tradition de naturalisme.

2.6. Le « mirage du luxe »¹⁶⁶⁷

Particulièrement inventives, les manufactures de papier peint de la première moitié du XIX^e siècle, en dehors des panoramiques et des décors, ont su mettre au point des produits parfaitement adaptés à la demande, en particulier dans le domaine de l'imitation d'autres matériaux de décoration, principal moteur de la création dans ce domaine. La faculté irremplaçable du papier peint, dont la technique est désormais parfaitement maîtrisée, est de mettre à la disposition d'une large clientèle un luxe abordable, par le biais du trompe-l'œil¹⁶⁶⁸. Certes, ce faux luxe est méprisé de quelques puristes qui dédaignent la notion même d'imitation, mais l'ensemble de la population, du haut en bas de l'échelle sociale, y adhère sans difficulté. Tocqueville, voyageant aux Etats-Unis, avait observé ce phénomène, non sans morgue ; il avait tenté de l'expliquer dans la société américaine : ainsi écrivait-il en 1840 dans *De la démocratie en Amérique* :

Dans la confusion de toutes les classes, chacun espère pouvoir paraître ce qu'il n'est pas et se livre à de grands efforts pour y parvenir. La démocratie applique ce sentiment (...) aux choses matérielles : l'hypocrisie de la vertu est de tous les temps : celle du luxe appartient plus particulièrement aux siècles démocratiques¹⁶⁶⁹.

Et il ajoutait, après avoir vu l'une ou l'autre habitation de New-York, sur l'East River :

Ne pouvant plus viser au grand, on cherche l'élégant et le joli : on tend moins à la réalité qu'à l'apparence¹⁶⁷⁰.

¹⁶⁶⁷

Charles Blanc utilise en 1881 cette expression à propos du papier peint, p. 69.

¹⁶⁶⁸

Jacqué - Nouvel-Kammerer 1987.

¹⁶⁶⁹

Tocqueville 1840, p. 76.

¹⁶⁷⁰

Idem, tome 2, p. 77.

Ce que Tocqueville constate Outre-Atlantique, la démocratie en marche en Europe occidentale le met en place de ce côté de l'Océan et le papier peint joue un rôle éminent dans cette évolution.

On pourrait multiplier les exemples : nous en choisissons quatre, particulièrement bien documentés, les décors en tente, les imitations de soierie, les décors en draperie, et, luxe pour tous, les dessus-de-porte.

2.6.1. Les décors en tente

Début juillet 1800, Bonaparte séjourne à la Malmaison et « ordonne (...) que l'on fasse une salle du conseil en place de sa chambre à coucher au rez-de-chaussée... »¹⁶⁷¹. En 1801, la légende de la planche LV du *Recueil de décorations intérieures* de Percier & Fontaine précise : « il fallait que la disposition et la décoration en fut achevée en dix jours de travail (...) en conséquence, il parut convenable d'adopter pour ce sujet la forme d'une tente soutenue par des piques, des faisceaux et des enseignes, entre lesquels sont suspendus des groupes d'armes qui rappellent celles des peuples guerriers les plus célèbres du globe ». Les exemplaires coloriés du *Recueil*¹⁶⁷² nous montrent un décor de coutil rayé bleu et blanc rehaussé de passementeries rouges. Ce décor n'a pas survécu dans sa forme originelle¹⁶⁷³. En revanche, devenu à la mode¹⁶⁷⁴, il semble avoir influencé les décorateurs comme les fabricants de papier peint : deux imitations nous en sont parvenues en l'état, ainsi que deux vues d'intérieur.

La reine Hortense, fille de l'impératrice Joséphine, acquit le château d'Arenenberg¹⁶⁷⁵ au bord du lac de Constance en 1817 : elle le réaménage complètement dans les années qui suivent en faisant un large usage du papier peint. Deux pièces retiennent ici notre attention à ce sujet : le hall d'entrée et la salle à manger. Toutes deux reprennent tout en le simplifiant le décor de la salle du conseil de la Malmaison : elles éliminent l'essentiel des éléments guerriers pour n'en retenir que la tente proprement dite avec son toit en pente. Mais celle-ci, au lieu d'être en coutil, est réalisée en papier peint d'un motif semblable de rayures bleues et blanches rehaussé de fausses passementeries rouges exécutées en tontisse. Dans le hall d'entrée où la présence d'un escalier en spirale rendait difficile la présence d'un « toit » en pente, le plafond a été découpé par deux diagonales en tontisse qui donnent l'illusion d'une perspective. En revanche, dans la salle à manger, où la hauteur et l'ampleur de la pièce le permettent, la pente existe. Dans les deux cas a été posée une frise en tontisse « repiquée »¹⁶⁷⁶ dans la partie supérieure ; en

¹⁶⁷¹ Fontaine (François Léonard) *Journal* 9 juillet 1800 ; Bellanger avait déjà utilisé le décor de la tente à Bagatelle dès 1777.

¹⁶⁷² Comme l'exemplaire conservé au Musée des arts décoratifs, voir Deschamps 1994, p. 50.

¹⁶⁷³ Le décor actuel a été reconstitué d'après les gravures en 1972.

¹⁶⁷⁴ Percier & Fontaine semblent s'en être fait une spécialité : ainsi la chambre de la princesse de Courlande en 1802.

¹⁶⁷⁵ Documentation MPP. L'inventaire est en cours de parution (2002)

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

revanche, en bas, un simple galon a été retenu au-dessus d'une plinthe basse.

Ce décor n'a rien d'étonnant à Arenenberg puisque la reine Hortense y cultive le souvenir de sa mère et s'est souvenue de la Malmaison¹⁶⁷⁷. En revanche, il est plus étonnant de retrouver une autre formulation de ce décor à Postdam. Karl Friedrich Schinkel y construit de 1826 à 1833 le pavillon de Charlottenhof¹⁶⁷⁸ à l'intention du prince héritier de Prusse Frédéric-Guillaume et de son épouse Élisabeth de Bavière (ill° 45b 2a & b). Dans l'aile destinée aux dames d'honneur et aux hôtes du prince, la principale chambre est installée sous la forme d'une tente rayée bleu et blanc : si le plafond à pentes, les rideaux et le mobilier sont traités en coutil, le même motif est repris sur les murs en papier peint ; dans la partie supérieure comme dans la partie inférieure (où la plinthe est quasi inexistante) on retrouve un large motif en tontisse rouge imprimé directement sur le papier. Les références militaires ont aussi disparu ici, à l'exception des lances portant les baldaquins des deux lits. Il est émouvant de penser que l'explorateur Alexandre de Humboldt a souvent logé ici et y a peut-être retrouvé l'ambiance des tentes de ses voyages. On a aussi remarqué que l'harmonie des deux couleurs, que l'on retrouve fréquemment dans la résidence, est une allusion aux origines bavaroises de la princesse, proche parente par alliance de l'épouse du Prince Eugène de Beauharnais.

L'on connaît la célèbre vue d'intérieur de l'appartement du Comte de Mornay, peinte vers 1832 par Eugène Delacroix¹⁶⁷⁹. Les licences de l'artiste rendent difficile sa lecture comme document. On y retrouve certes le concept de la tente en coutil bleu et blanc, un motif que ce voyageur devait apprécier¹⁶⁸⁰. Les passementeries apparaissent ici de couleur bronze, une couleur fréquemment utilisée alors par les fabricants de papier peint pour leurs bordures : mais c'est malheureusement insuffisant pour prouver qu'il s'agit bien de papier peint. Il n'en est pas de même dans la vue suivante, fort curieuse, peinte par Théodore Le Brun en 1819¹⁶⁸¹ et représentant une jeune femme aisée de l'époque lisant en robe d'intérieur étendue sur un canapé. Les meubles Empire de belle qualité sont installés dans une pièce austère dont la seule décoration est un papier peint à rayures bleues et blanches évoquant un coutil¹⁶⁸². Curieusement, ce papier peint recouvre les

¹⁶⁷⁶ Surimprimée sur la tontisse.

¹⁶⁷⁷ Dans son hôtel particulier de la rue Cerrutti à Paris, la reine Hortense avait aussi décoré en 1811 son boudoir en forme de tente, mais dans une formule très féminine, sans rayures. ; Auguste Garneray en a réalisé une aquarelle, cf. Thornton 1984, p. 194-5, ill° n° 253.

¹⁶⁷⁸ Ce décor a fréquemment été publié : L'ouvrage de Bergdoll 1994 publie p. 154-155 côte à côte la vue d'intérieur aquarellée de la main de Schinkel et l'état actuel, mais il oublie de noter la présence de papiers peints.

¹⁶⁷⁹ Musée du Louvre, cf. Huyghe (René) 1964, planche XIX..

¹⁶⁸⁰ Il a été ambassadeur extraordinaire auprès du Sultan du Maroc et Delacroix l'y a accompagné.

¹⁶⁸¹ Thornton 1984, p. 206, ill° n° 276, coll° du Metropolitan Museum de New York.

¹⁶⁸² Leur rythme est exactement le même que celui de Charlottenhof.

murs du sol de tomettes au plafond, et le plafond lui-même en est recouvert. Une mince bordure à motif de cordelière, traitée en tontisse rouge, marque la limite entre mur et plafond ; en guise de plinthe, toute la partie inférieure du papier peint est recouverte d'une large bordure en tontisse rouge à la façon de franges. La fenêtre est encadrée d'un double rideau au lambrequin complexe en coutil du même motif bordé de passementerie rouge. Le souvenir de Malmaison n'est évidemment pas absent de ce décor mais le plafond plat supprime l'effet de tente et l'absence de décor sur le mur crée une atmosphère froide que ne réussissent pas à rééquilibrer les couleurs chaudes du mobilier.¹⁶⁸³

On peut avec raison se poser la question de l'intérêt de remplacer du coutil par du papier peint. En fait, l'intérêt est purement économique : le coutil est encore cher dans la première moitié du XIX^e siècle¹⁶⁸⁴ et il est moins durable qu'un papier peint imprimé en une seule couleur ; par ailleurs, alors que la mise en œuvre d'un coutil en forme de tente suppose de faire appel à un professionnel du décor, le papier peint peut être posé sans difficulté par un peintre-tapissier à moindres frais, ce qui met ce décor à la portée non seulement de princes qui n'hésitent pas à y faire appel mais aussi de simples bourgeois comme celle qui apparaît dans le dernier exemple.

2.6.2. Des damas de soie en papier peint

La technique traditionnelle du papier peint n'autorise que les effets de surface colorée en aplats, ce qui offre bien des possibilités, à condition d'en maîtriser la technique : c'est ainsi que dans le déferlement de divers textiles qui caractérise le premier tiers du XIX^e siècle, l'impression à la planche permet d'étonnants effets de trompe-l'œil de draperie.

Pourtant, à cette époque, les tissus les plus appréciés en décoration – et les plus coûteux, donc les plus susceptibles d'être imités – sont les soieries¹⁶⁸⁵. Or dans ce domaine, les commandes du garde-meuble royal ont cessé après le 10 août 1792, entraînant l'abandon de la création. Il faut attendre 1802 et les commandes du Consulat pour Saint-Cloud pour voir une reprise, mais Napoléon souhaitant tout à la fois remeubler ses palais et soutenir l'industrie lyonnaise, la création s'affirme à nouveau intense : un nouveau vocabulaire décoratif se met en place, celui que nous connaissons sous le nom de style Empire qui connaît son apogée dans les commandes sans précédent de 1811-13, en particulier pour remeubler Versailles¹⁶⁸⁶. Il est certes possible de copier ces

¹⁶⁸³ Une dernière vue peut prêter à controverse : un vaste salon circulaire chez les Buquoy au château de Novych Hradech (1847-49) traitée en tente. Coutil ou papier peint – ou les deux ? difficile de répondre, mais le papier peint est tout à fait concevable sur le mur (Kryzova 1993, p. 168).

¹⁶⁸⁴ Plus de 2 francs le mètre pour les bonnes qualités d'après le *Dictionnaire du commerce* de 1837, bien plus qu'un papier peint imprimé en une seule couleur (un rouleau de 9 m se paie à peu près au même prix)..

¹⁶⁸⁵ Pour la soierie lyonnaise de l'époque napoléonienne, nous possédons le catalogue de Coural 1980.

¹⁶⁸⁶ 80 km de soieries d'ameublement sont alors livrés au Garde-meuble ! Napoléon n'en verra jamais le résultat puisqu'il n'aura pas la possibilité de loger dans un Versailles remeublé. Voir Coural 1980 et Gaethgens 1997, t. 2, p. 1783-4.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

motifs en papier peint, mais l'imitation faisant appel à la technique traditionnelle de la détrempe à la planche reste frustrante car, si elle permet de reproduire le motif, elle ne permet pas d'atteindre ce qui fait le charme de la soie, le jeu de sa fibre avec la lumière, les vibrations qui habitent la surface du tissage et entraînent ses séduisantes brillances.

La solution va être trouvée par le manufacturier Michel Spörlin à Vienne : à partir de 1816, il met au point le procédé de l'irisé¹⁶⁸⁷ (ou Iris), l'améliore progressivement et le transmet à Rixheim, dans l'entreprise de son beau-frère, Jean Zuber où l'on observe à partir de 1822 les premiers papiers peints foncés et imprimés en irisé. En fait, le procédé, bien maîtrisé, permet de mélanger sur leurs bords les couleurs de fond mais aussi d'impression ; grâce à divers trucs de métier, il est même possible d'obtenir non seulement des effets de rayures parallèles verticales et horizontales mais aussi en oblique ou circulaires. Résultat, des impressions de reflets littéralement dans tous les sens qui donnent une vie, mais aussi une poésie au motif, inconnue jusqu'alors. Tout est dans le coup de main du fonceur et de l'imprimeur : car, en dépit des apparences, ces papiers peints ne font appel qu'à un très petit nombre de couleurs (deux pour le fond, au maximum quatre couleurs pour l'impression, mais le plus souvent deux).

Or, c'est essentiellement¹⁶⁸⁸ aux effets de soierie que Michel Spörlin et Jean Zuber consacrent leur découverte : il est difficile d'attribuer à l'une ou l'autre manufacture tel ou tel motif, au vu des échanges qu'elles pratiquent. Nombre de motifs apparaissent dans les livres de gravure de la manufacture de Rixheim sous le nom de Spörlin mais il ne semble pas avoir été lui-même dessinateur : il s'agit en réalité de motifs créés à Vienne et repris en Alsace¹⁶⁸⁹.

Si certains motifs n'ont rien à voir avec le vocabulaire de la soierie¹⁶⁹⁰, c'est cependant le cas de la grande majorité d'entre eux¹⁶⁹¹ ; Jean Zuber nomme d'ailleurs souvent ce type de motifs dans les livres de gravure « lampas d'ornement », et nous voyons son fils Frédéric s'y exercer dans son carnet d'esquisses en copiant des motifs à Cobourg et à Meiningen¹⁶⁹². Dans le cas du « lampas d'ornement » n° 2306 de 1826 qui ne porte aucun nom de dessinateur, le livre de gravure précise qu'il reprend un meuble du duc d'Orléans (ill° 45d. 2a)¹⁶⁹³. Dans leur volonté d'imitation, les deux manufactures vont plus loin : elles opposent systématiquement un fond brillant, obtenu par lissage ou

¹⁶⁸⁷ Voir Nouvel 1981 (descriptif illustré de Michel Spörlin, p. 25-28) Nouvel-Kammerer 1984, Jacqué 1992, p. 20 et la mise au point de Witt-Döring 1995 à partir des sources viennoises.

¹⁶⁸⁸ L'autre usage est celui des ciels de panoramique – et de façon plus générale, de paysages de toutes sortes.

¹⁶⁸⁹ Ceci d'autant plus que l'Empire autrichien comme la France pratiquent la prohibition en matière de papier peint, ce qui exclut la concurrence.

¹⁶⁹⁰ Comme par exemple Nouvel 1981 n° 48 ou 177.

¹⁶⁹¹ On trouvera nombre d'entre eux reproduits dans Olligs 1970 tome I, Thomé-Jacqué 1978, Nouvel 1981, Mick.1981 (attributions hasardeuses), Witt-Döring 1995, Thümmler 1998 et 2000.

¹⁶⁹² MPP inv. 997PP4.

satinage, à une impression mate pour mieux évoquer le contraste entre le fond brillant de la soierie et l'aspect plus mat du façonnage ; l'effet de l'irisé y gagne une dimension supplémentaire. Dans quelques dessins, on s'essaie à rendre des effets de chiné¹⁶⁹⁴. Dans d'autres se surimpose une impression de fines rayures parallèles épousant le motif de façon à évoquer le rendu du tissage. Quant au vocabulaire décoratif, c'est celui des grandes commandes de 1811-13 : les motifs néoclassiques de la Fabrique lyonnaise avec leurs ornements antiques combinés à des fleurs stylisées. Mais si la ressemblance graphique est frappante, il y a dans les couleurs une emphase, une richesse, une somptuosité qui, pour ainsi dire, en « rajoutent » sur les soieries elles-mêmes ; par ailleurs, aussi colorées soient les soieries Empire¹⁶⁹⁵, jamais elles ne font appel à ces gammes d'une audace sans précédent, en particulier dans les orange, les verts d'arsenic. Il arrive à l'occasion que l'on franchisse les limites du système néoclassique avec des motifs d'une audace telle que les sources iconographiques nous en échappent : c'est le cas des « ramages ondoyants » (n° 2382, 1827), des « flammes d'enfer » (n° 2412, 1827, ill° 45d. 2a) restées anonymes mais qui pourraient être de Frédéric Zuber-Frauger au vu de l'étonnante liberté graphique et de la hardiesse coloristique dont il fait preuve dans son « feuillage de frêne arqué » (n° 2578, 1829).

Généralement, Jean Zuber propose pour ces motifs survoltés une sobre bordure en tontisse repiquée imitant la passementerie dans deux gammes en camaïeu : en cramoiisi et en vert bronze¹⁶⁹⁶. D'une part, la simplicité des couleurs fait un contraste heureux avec la gamme intense des motifs, d'autre part l'effet mat de la tontisse s'oppose heureusement à la brillance du dessin. Ces bordures sont directement imprimées sur le motif, ce qui suppose de les commander en conséquence. Les motifs de ces bordures empruntent soit à des motifs de passementerie, soit à des éléments naturalistes, feuilles et fleurs que l'usage du camaïeu métamorphose et stylise. Curieusement, ces bordures n'ont pas leur équivalent dans la production des soieries lyonnaises où l'on préfère les motifs d'ornement dans des couleurs coordonnées et non distancées comme ici.

D'autres manufactures ont produit ce type de papier peint, mais avec infiniment moins de maîtrise : les dessins d'Arnold à Kassel¹⁶⁹⁷, pour n'être pas sans charme, paraissent gentillets en comparaison de ceux de leurs collègues de Rixheim et de Vienne. Et ceux conservés sur le mur à Villemonteix, à Saint-Denis-Combazat (Puy de Dôme)¹⁶⁹⁸, peut-être de Dufour au vu du lambris, sont bien loin de la subtilité de ceux de Rixheim.

Les papiers peints faisant appel à l'irisé ne sont pas plus chers que les autres, dans

¹⁶⁹³ Ici, dans un style proche de celui de J.J. Lagrenée.

¹⁶⁹⁴ Jean Zuber & Cie n° 2279, « lampas chiné » dessiné par Jullien.

¹⁶⁹⁵ Voir les détails de soieries dans, par exemple, Chevallier 2000.

¹⁶⁹⁶ Voir Thomé-Jacqué 1978, tome III, n° 221 et 22.

¹⁶⁹⁷ Catalogue *Der Tapetenfabrikant Johann Christoph Arnold, 1758-1842*, Kassel 1998.

¹⁶⁹⁸ Doc° MPP.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

la mesure où ils ne font appel qu'à un nombre limité de couleurs : d'après les livres de vente des années 1820¹⁶⁹⁹, le prix d'un rouleau de 9 mètres, au départ de la manufacture, se situe entre 2 et 5 francs : par comparaison, les prix les plus bas relevés pour les damas de soie fournis au Garde-Meuble pendant la période impériale se situent entre 10 et 20 francs le mètre pour une largeur d'une cinquantaine de cm¹⁷⁰⁰. A supposer que le client achète au détaillant le papier peint entre 4 et 10 francs le rouleau de 9 m, il a la possibilité de se donner l'illusion d'une soierie pour environ vingt fois moins cher que celle qui est proposée au souverain...

Peu de ces papiers peints irisés ont été conservés sur le mur jusqu'à nos jours : il y a deux motifs à Villemonteix, un à Mézières¹⁷⁰¹, mais c'est sans doute au Schloß Corvey (Basse-Saxe)¹⁷⁰² que se trouve l'ensemble le plus important de ce type de papiers peints (ill° 45d. 3). Les appartements du premier étage ont été aménagés en bibliothèque par le Landgrave de Hesse Rotenburg sous la direction du Baumeister Gethmann. Les papiers peints ont été fournis par la firme Coppenrath de Munster qui était en rapport avec Jean Zuber : quatre pièces ont été tendues en 1833-34 de papiers irisés¹⁷⁰³. En fait, dans ces pièces, l'essentiel des murs disparaît derrière de hautes armoires-bibliothèques Biedermeier, si bien que les papiers peints n'apparaissent guère que du côté des fenêtres ou au-dessus des armoires. L'utilisation de l'irisé donne à ces papiers une vibration étonnante, en contrepoint à la sobriété du mobilier, ce qui les rend très présents, en dépit des relativement faibles quantités de murs visibles. Si dans certaines pièces, on a posé une frise qui cache la partie supérieure du papier, dans l'une d'entre elles, la frise est surimprimée au motif que l'on voit à travers ; dans ce dernier cas, elle n'est pas dans l'exacte continuité du motif et n'a donc pas été imprimée dans la partie supérieure de chaque rouleau, mais on a apparemment rabouté des éléments de rouleaux avant d'imprimer la bordure, pour l'essentiel en tontisse.

Dans les vues d'intérieur¹⁷⁰⁴, nombreuses dans les années 1830 en pays germanique, les irisés s'adaptent bien à l'atmosphère Biedermeier, en dépit de leur relative richesse : cela tient au fait qu'à la différence des soieries dont ils reprennent les motifs, les papiers peints ne s'intègrent pas dans un cadre architectural somptueux, à des boiseries en particulier. De ce point de vue, l'intérieur de la collection Praz, non documenté représentant un salon informel à l'étage d'une maison bourgeoise d'Europe centrale (ill° 45d. 1a)¹⁷⁰⁵, offre un excellent exemple : le papier couvre toute la surface des

¹⁶⁹⁹ MPP Z 81 et 82.

¹⁷⁰⁰ D'après Coural 1980, *passim*. Les exemples les plus luxueux, comme le satin blanc brodé destiné à l'appartement de l'impératrice à Versailles, peuvent atteindre 200 f. le mètre (Coural n° 53).

¹⁷⁰¹ Page-Loup 1990, p. 34 7, fig. 8.

¹⁷⁰² Crawford 1987 et doc° MPP. Cet ensemble n'a jamais donné lieu à une étude scientifique.

¹⁷⁰³ L'un pourrait provenir de Rixheim.

¹⁷⁰⁴ Nous en avons repéré cinq : Rome 1987, n° 5, 6, 11, Gere 1992, n° 16 et Nuremberg 1995, n° 41.

murs, de la plinthe au plafond, ce qui serait totalement impensable avec une soierie de ce motif ; la frise, surimprimée sur le motif, une draperie semble-t-il, ne rappelle en rien un décor de soierie. Il en est pratiquement de même dans le salon du gouverneur d'Hermannstadt (Sibiu) en Transylvanie (ill° 45d. 6)¹⁷⁰⁶ daté de 1841 : le papier à motif de soierie est posé au-dessus d'une plinthe haute, sans bordure, en revanche la frise est un tors de textiles d'aspect somptueux. Ici, l'aspect riche et précieux du motif du papier peint et de sa frise fait un étrange contraste avec les textiles utilisés par ailleurs : les bancs en manière de sofa longeant le mur, communs en pays germanique¹⁷⁰⁷ sont couverts d'un tissu dont le motif, par comparaison, a une apparence très modeste. L'impression demeure la même dans le séjour germanique très informel de la collection Praz (ill° 45d. 4)¹⁷⁰⁸ : ici le mur couvert d'un papier à motif de soierie bleu et blanc contraste avec la cotonnade fleurie des rideaux aux formes sans recherche. En revanche, la chambre d'hôtel du comte Durnov à Aix-la-Chapelle, datée 1838 (ill° 45d. 5)¹⁷⁰⁹ a davantage de noblesse : la qualité des meubles, leur disposition, le tapis de Linz donnent de la grandeur à la pièce ; le papier peint bleu clair et violet à amples motifs de soierie monte de la plinthe au plafond pour couvrir toute la surface disponible que l'absence totale de tableaux semble agrandir.

Finalement, les motifs irisés expriment bien l'ambiguïté du rapport entre le papier peint et celui qui l'achète : les manufacturiers approchent au plus près des motifs de soierie, au besoin les rendent plus accrocheurs, plus séduisants. En même temps, ceux qui les acquièrent en font un usage qui méconnaît leur nature, la façon traditionnelle de les utiliser. Les pièces où ils sont posés manquent d'ampleur, leur mobilier reste modeste, la pose ne cherche pas à imiter les panneaux de soierie avec leurs encadrements de baguettes dorées: il s'agit d'acquérir une illusion de richesse, un décor d'illusion, sans pour autant aller jusqu'au bout dans la démarche du trompe-l'œil, par méconnaissance, sans doute. En possédant un motif somptueux, on achète cette somptuosité pour l'introduire dans son quotidien mais le motif seul suffit, il métamorphose suffisamment le décor sans pour autant imposer sa transformation, point n'est besoin de le mettre en scène à la manière de quelque fastueuse demeure, sa seule présence transforme la demeure aux yeux de qui l'habite et sans doute la visite, en un lieu déjà suffisamment somptueux...

2.6.3. La mode des décors en draperie

Le néoclassicisme¹⁷¹⁰, multipliant les références à l'antique, privilégie les draperies qui

¹⁷⁰⁵ Rome 1987, n°5

¹⁷⁰⁶ Gere 1992, n° 5.

¹⁷⁰⁷ Ici, leur dessin les apparente, sous une forme simplifiée, aux sofas de Dannhauser (Paris 1990, n° 133 et 153).

¹⁷⁰⁸ Rome 1987, n° 6, Boulogne-Billancourt 2003, n° 2..

¹⁷⁰⁹ Nuremberg 1995, n° 41.

apparaissent en guise de décor dans nombre de tableaux que les peintres copient sur les bas-reliefs antiques, les sarcophages en particulier : dès 1769, le peintre Greuze place son Septime-Sévère¹⁷¹¹ devant une draperie à longs plis verticaux ; David en multiplie les exemples à partir de 1783 et ce devient un poncif du décor intérieur dès les années 1790. Le principe reste dans ses grandes lignes toujours le même, à cette époque du moins : la draperie est fixée dans sa partie supérieure à deux pitons dont la distance est inférieure à la largeur de la laize, ce qui entraîne des plis arrondis de haut en bas. Désormais, on va draper à l'envi sur les murs, en particulier avec de la mousseline, alors fort à la mode, mais aussi avec des étoffes plus lourdes comme des soies façonnées ou du velours de laine ou de soie. Et très rapidement, le papier peint¹⁷¹² suit en les imitant : dès sa première année, Nicolas Dollfus & C^e met en collection des draperies (n° 84 et 96), complétées par des cantonnières : bleues, rouges mais aussi « en mousseline lila », annonçant le goût nouveau. Et quelques années plus tard, le décompte du dessinateur Darmancourt en 1800 laisse apparaître des « *franches(sic) pour une drap^e*¹⁷¹³ ». En 1801, Madame de Genlis, rentre d'émigration et constate le « mauvais goût » ambiant :

mille bizarreries. On plissoit les étoffes sur les murs au lieu de les étendre, on calculoit sans doute que de cette manière, l'aunage étoit plus considérable, et que cela étoit beaucoup plus magnifique¹⁷¹⁴.

Se méprenant sur la raison d'être des draperies, elle est incapable de comprendre qu'il s'agit de compenser par des formes souples la sécheresse des formes du nouveau mobilier : ces « Niagaras de textile », pour reprendre l'expression de Peter Thornton, vont devenir la règle sur le mur. Percier & Fontaine en font par exemple un large usage tant pour le couple impérial que pour leurs clients privés. La mode gagne aussi l'étranger : la chambre de la reine Louise de Prusse au château de Charlottenbourg, conçue par Carl Friedrich Schinkel en 1810, en est l'exemple le plus célèbre¹⁷¹⁵. Remarquons que dès la chambre à coucher de Madame Récamier, en 1802¹⁷¹⁶, les draperies descendent de la cimaise au sol ; le bas de lambris fait place à de lourdes franges, ce qui transforme totalement la structure de la pièce. Un tel schéma se retrouve dans toutes les pièces de ce type réalisées en textile¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁰ Dans une abondante bibliographie, on privilégiera comme introduction au phénomène néoclassique l'ouvrage d'Irwin 1997. Praz a multiplié les études de décors intérieurs néoclassiques rassemblées dans Praz 1989. Thornton 1984 consacre les pages 138-157 à une introduction à l'intérieur néoclassique.

¹⁷¹¹ *L'empereur Septime-Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner* (Musée du Louvre)

¹⁷¹² Les draperies en papier peint n'ont fait l'objet d'aucune étude systématique : voir cependant Lynn 1980, p. 258-260, Nylander 1986 p. 115-117, Jacqué 1987, p. 19-22.

¹⁷¹³ MPP Z 108, 10 nivôse 8.

¹⁷¹⁴ *Genlis (Stéphanie-Félicité de) Mémoires, tome V, p. 105.*

¹⁷¹⁵ Il a été reconstitué à l'identique, cf. Streidt 1999, p. 407..

¹⁷¹⁶ Actuellement reconstituée au Louvre.

2.6.3.1. Les draperies à motif répétitif

La formule la plus simple connaît son apothéose dans le salon bleu du Schloß Corvey en Basse-Saxe, ill° 45c. 2 (Allemagne) : on y a utilisé un des modèles les plus connus, présent dans toutes les grandes collections de papier peint. Le principe du motif en est simple : un couteil à rayures verticales sur fond blanc se présente comme une répétition de carrés superposés et drapés (le rapport est de 0,54 m de côté) retenus par des pitons complétés de pompons de passementerie. Depuis Rioux de Maillou¹⁷¹⁸, il est daté de façon convaincante de 1808 et attribué à Dufour à Paris. Imprimé le plus souvent en bleu, on en connaît aussi des exemplaires en vert et en rose¹⁷¹⁹. L'effet de trompe-l'œil y fascine par la précision du rendu : les plis se combinent aux pliures de la façon la plus convaincante, au prix d'une quinzaine de couleurs. Les nombreux rouleaux posés dans le vaste salon bleu du Schloß Corvey ont été achetés en janvier 1824 auprès de Joseph Hegemann à Münster pour la somme énorme de 149 thalers¹⁷²⁰, justifiée peut-être par l'importation de Paris. Il est vrai que le motif répétitif est complété par une frise coordonnée¹⁷²¹ reprenant en demi-cercle le motif tandis que dans la partie basse, la bordure reprend en ocre relevé de mine orange des ornements néo-classiques traités à la manière de dorures ; le tout repose sur un lambris de papier où deux figures féminines à l'antique encadrent une draperie plissée¹⁷²².

Un papier peint semblable décore l'antichambre du salon d'été (ill° 45c. 3) : toujours des carrés, mais imprimés en bleu uni, bordé de fleurs rendues en camaïeu de bleu. Une frise drapée, surmontée d'une couronne avec cinq plumes d'autruche, termine le papier dans sa partie supérieure tandis qu'une simple frange le finit en bas, au-dessus d'une base de lambris en papier peint : il est difficile d'attribuer ce papier peint, peut-être une production viennoise, comme d'autres papiers peints de Corvey¹⁷²³.

Il existe d'autres motifs, un des plus fréquents étant celui des éléments drapés

¹⁷¹⁷ Voir par exemple Thornton 1984 n° 241, 252, 253, 320, 323, 325, 340.

¹⁷¹⁸ Rioux de Maillou 1883, p. 352, repris par Havard 1887, IV 82.

¹⁷¹⁹ Exemplaires au MPP, au Musée des arts décoratifs et à la Bibliothèque Forney. Le MPP possède aussi en dépôt un paravent couvert d'une imitation contemporaine de ce papier peint, provenant d'un château alsacien.

¹⁷²⁰ 558,75 francs ! Il semble que l'on ait utilisé 13 rouleaux de motif, et 9 rouleaux de lambris et frises, soit 22 rouleaux, ce qui amène le prix du rouleau à 25 francs 36, un prix qui n'est pas anormal pour un papier peint de cette qualité, faisant appel à 15 couleurs et importé de Paris... et de toute façon moins cher que son équivalent réel.

¹⁷²¹ Que l'on retrouve dans une autre gamme dans Jacqué 1987, pl. 6.

¹⁷²² On en retrouve un exemplaire dans la collection du MPP, inv. 987PP22-18.

¹⁷²³ Le même concept est repris dans un autre papier peint, manifestement aussi de Dufour : des carrés de 0,54 m de côté, un motif drapé de rayures combinées ici avec des palmettes, cf. Nouvel 1981, n° 548. Voir aussi les n° 583, 588, 590, 591, 593, 599 dans Guibert 1980.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

croisés en losange. D'après les éléments parvenus jusqu'à nous, plusieurs manufacturiers semblent en avoir produits¹⁷²⁴. Les plus raffinés font appel à des combinaisons entre impression en détrempe et en tontisse. Ils se combinent fréquemment à des bordures coordonnées. Plus on avance dans le temps, plus les fabricants proposent des motifs sophistiqués : les années 1820 font preuve dans ce domaine d'une imagination débridée, servie par des moyens techniques de plus en plus raffinés, l'utilisation de l'irisé en particulier. C'est par exemple le cas de documents en provenance de la collection Poteau, actuellement conservés au Deutsches Tapetenmuseum de Kassel¹⁷²⁵. De son côté, Jean Zuber met sur le marché un « dessin à draperie et tuyau montant de tulle brodé » en 1831 (ill° 45c. 4) : cet extraordinaire motif est récompensé d'une médaille d'or par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale en 1832 puis par le jury de l'Exposition des produits de l'industrie de 1834. Sur un fond irisé est imprimée en taille-douce (un procédé mis au point et breveté par Jean Zuber & C^{ie} en 1826) une très fine trame régulière d'octogones, à la façon d'un tulle ; sur ce tulle viennent s'imprimer à la planche les « broderies » ; le résultat, saisissant tant sur le plan esthétique que technique, justifie les deux médailles¹⁷²⁶. Le procédé sera repris par Zuber à plusieurs reprises, ne serait-ce que pour rentabiliser la gravure du cylindre de cuivre¹⁷²⁷.

Une autre formule se rapproche davantage de la draperie suspendue, dans la mesure où la répétition se fait moins évidente. Dans la partie supérieure, des éléments décoratifs (tringles, pitons...) simulent un système d'attache ; en dessous se développent des plis, tantôt naturalistes et fortement marqués, tantôt traités de façon graphique, presque abstraite, en particulier des plis tuyautés. En dessous, le jeu de plis devient répétitif, de façon à s'adapter à la hauteur variable de la pièce et à pouvoir être coupés à volonté. Dans la partie inférieure, des franges plus ou moins larges, plus ou moins riches, sont collées de façon à terminer le décor, en manière de bordure. C'est le cas d'un papier démonté dans la salon d'un riche intérieur bourgeois de la rue des serruriers au centre de Strasbourg¹⁷²⁸. Dans la partie supérieure, entre deux pitons, l'on trouve un feston et une guirlande traités en doré sur un fond de tontisse ; les pitons supportent tout d'abord une draperie bordée de pampilles qui retombe de part et d'autre ; dessous vient une draperie répétitive à lourds plis cassés ; celle-ci retombe en fonction des besoins en hauteur de la

¹⁷²⁴ On en trouvera un large choix dans Guibert 1980 p. 88-91.

¹⁷²⁵ Thümmler 2000, p. 80-81, n° 80, 81 et 82.

¹⁷²⁶ Ce papier peint a été dessiné et gravé par l'atelier Koechlin-Ziegler de Mulhouse ; il porte le n° 30 dans la numérotation des taille-douce de la manufacture (Thomé-Sano 1978, III n° 246, Teynac 1981, p. 136, Nouvel 1981, n° 203, BSIM 1984/2, pl. IX, Jacqué 1987, pl. 24, Hoskins 1994, p. 70 ; la meilleure reproduction est celle de 1978). Le *Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale* y fait allusion dans sa livraison de 1832, p. 95. L'Inventaire de 1832 évalue le rouleau à 2 francs (MPP Z 10).

¹⁷²⁷ Jacqué 1987, pl. 26, par exemple.

¹⁷²⁸ Jacqué 1990; le document est reproduit dans Jacqué 1991, p. 18. L'identité d'un élément de la frise avec un ornement d'un autre papier peint de Dufour (Guibert 1980, n° 584) permet de l'attribuer avec quasi certitude à cette dernière manufacture.

pièce ; enfin, dans la partie inférieure, une bordure découpée est collée pour finir le décor¹⁷²⁹.

Ce schéma de base connaît bien des variantes. Ainsi dans une demeure de Bagnols¹⁷³⁰ (Rhône), des draperies dont la coloration très acide laisse supposer une date proche de 1800¹⁷³¹ se détachent sur un mur uni bordé en haut par une large frise et en bas par une bordure, au-dessus d'un lambris de boiserie. Le mur uni apparaît essentiel et joue le rôle d'un fond sur lequel les draperies font un effet de relief très marqué. A la Résidence d'Eichstatt (Bavière), réaménagée par le prince Eugène de Beauharnais devenu duc de Leuchtenberg et prince d'Eichstatt après 1815, un des salons est tendu d'une draperie : ici, elle est fixée à des pitons directement sous une frise, sans qu'apparaisse un fond, et son caractère répétitif est très marqué¹⁷³². Cette formule, dans une version plutôt abstraite, se retrouve au château de Blonay dans le canton de Vaud (Suisse)¹⁷³³, au château de Barjols (Var)¹⁷³⁴, dans un salon de la Bastide X à Aix-en-Provence¹⁷³⁵ tandis qu'un traitement naturaliste à coup d'ombres puissantes caractérise ce qui est conservé au château de Sablé (Indre & Loire)¹⁷³⁶ et au château de Mazères à Baran (Gers)¹⁷³⁷.

La Maison de Mirabel à Saint-Simon (Cantal) présentait un extraordinaire ensemble, tout à fait particulier par son caractère, qui est aujourd'hui conservé au Musée des arts décoratifs de Paris¹⁷³⁸. Une draperie très naturaliste, aux lourds plis répétitifs, tombe d'un support que l'on ne voit pas : derrière, apparaît au-dessus de la draperie une somptueuse colonnade corinthienne qui encadre un vase Médicis traité en manière de tôle découpée. L'effet est aussi exceptionnel que rare, puisqu'il s'agit du seul exemplaire de ce type

¹⁷²⁹ Le feston est attribué à Dufour en 1812, ce qui donne l'ensemble du document à la manufacture. Le jeu des plis est très proche de celui du document provenant de Mirabel à St Simon dans le Cantal analysé ci- après.

¹⁷³⁰ Dossier documentation MPP.

¹⁷³¹ Dans la même pièce sont disposés des dessus-de-porte d'Hartmann Risler : ces draperies pourraient provenir de Rixheim, mais sans preuve définitive.

¹⁷³² C'est aussi le cas à Jarié en Haute-Loire (documentation MPP), mais le mauvais état de conservation rend difficile à lire son caractère « abstrait ».

¹⁷³³ Documentation MPP.

¹⁷³⁴ Idem

¹⁷³⁵ Fustier-Dautier 1977, p. 105.

¹⁷³⁶ Documentation MPP.

¹⁷³⁷ Idem.

¹⁷³⁸ Documentation MPP et page de garde de l'ouvrage de Bruignac 1995.

conservé. La même draperie pouvait être utilisée de façon différente, en changeant la partie supérieure et en la remplaçant par une frise : on lit très clairement la limite supérieure de la draperie. Pour la finir en bas a été placée une bordure florale combinée à de riches franges¹⁷³⁹.

Le château de Schwetzingen, près de Heidelberg (Rhénanie-Palatinat), attribué par le recès de 1803 au margrave de Bade, est dès lors légèrement remanié : le deuxième étage est redécoré à l'intention de l'épouse morganatique du prince, la Reichsgräfin Luise von Hochberg. En 1804, les murs sont tendus non de soie mais de papier peint, peut-être à cause du statut de la Reichsgräfin¹⁷⁴⁰. Dans la salle d'audience, qui ouvre les appartements, les murs sont tendus d'une draperie très sobre, au-dessus d'un lambris de papier peint assorti. En revanche, la chambre et le cabinet de toilette font l'objet d'un décor étonnant. Les murs de la chambre sont tendus d'un papier bleu-vert imitant un store à l'italienne tombant entre des colonnes et bordé d'une riche passementerie, multipliant les drapés à l'horizontale, et complété d'un rideau à l'italienne en textile. Le lambris est aussi conçu en papier, en harmonie avec le motif. Le propos est sans doute d'accentuer l'impression d'intimité dans une pièce qui a perdu tout caractère officiel à cette époque : d'ailleurs, le lit à la polonaise n'est pas un lit de parade. L'effet est confirmé par le décor du cabinet de toilette : un motif répétitif de lourdes draperies horizontales, dans des nuances de beige, bordées de tontisse noire transforment la pièce en un lieu très intime au décor somptueux¹⁷⁴¹.

Enfin, le MPP conserve une draperie¹⁷⁴² de la manufacture Dufour intéressante dans la mesure où elle combine des éléments étrangers au vocabulaire du genre. En dessous d'une frise architecturale supportant une frise en draperie naturaliste combinée à une guirlande de fleurs se développe une draperie dont les plis sont indiqués de façon succincte par quelques traits très graphiques sur le bord. Sur cette draperie, à plat, des scènes de bergerie superposées comme sur nombre de papiers peints de l'époque¹⁷⁴³ ; dans la partie inférieure vient à nouveau une draperie en feston avec une nature morte de fruits.

Ces différents exemples appellent deux remarques : tout d'abord, les draperies de papier peint, à la différence des draperies réelles, sont placées au-dessus d'un lambris de boiserie ou de papier peint alors que leurs homologues textiles descendent jusqu'au

¹⁷³⁹ La formule combinant une draperie à une colonnade se retrouve dans une maquette conservée au Musées des arts décoratifs de Paris (inv. HH 1907), voir Nouvel 1981, n° 551.

¹⁷⁴⁰ Fuchs 1991a & b. Les difficultés financières de la noblesse allemande, au lendemain du recès, peuvent aussi être une explication.

¹⁷⁴¹ 40 ans plus tard, la princesse russe Alexandra Nikolaïevna fait installer un décor de papier peint très proche dans son boudoir au Schloß Fasanerie : Schenk 1972, p. 72.

¹⁷⁴² Jacqué 1987, pl. 33. MPP 985PP3-5. L'attribution à Dufour est liée à un détail de papier peint de Dufour (Guibert 1980 n° 342, frise) que l'on retrouve ici dans la frise.

¹⁷⁴³ Ces papiers peints sont dits « à la Jocko » : voir par ex. Lynn 1980, p. 278-281.

¹⁷⁴⁴. Elles sont posées dans des salons – à l'exception des draperies de Schwetzingen, au caractère particulier, alors que chez Percier et Fontaine, on les trouve surtout autour des lits dans des chambres.

2.6.3.2. Les draperies de la manufacture Dufour puis Dufour & Leroy

Alors que ces papiers proviennent dans leur grande majorité de manufactures que l'on n'a pu identifier, un ensemble notable de draperies dont le style laisse supposer une seule main, sont attribuées traditionnellement à la manufacture Dufour et, pour certaines, les albums d'échantillons conservés au Musée des arts décoratifs de Paris ont pu confirmer l'attribution (voir annexe 8).

C'est sans doute sous la houlette de son directeur artistique Xavier Mader¹⁷⁴⁵, que Dufour se lance dans la production de façon régulière jusqu'en 1830 d'une série de draperies très caractéristiques tant du point de vue de leur concept que de leur traitement esthétique. Dans la largeur d'un lé¹⁷⁴⁶ et sur une hauteur fixe d'environ 2 mètres se déroule, complet, un motif de draperie. Les plus anciens, vers 1810, sont les plus sobres : des laizes de satin plissé de diverses manières sont fixées à des tringles et se détachent sur des fonds en tontisse rouge ou verte¹⁷⁴⁷ ; des broderies, des passementeries dorées complètent le décor d'un traitement néo-classique très rigoureux. On y distingue les marques de pliage, propres au linge des bonnes maisons (annexe 8, ill° 1-4). Des bordures (utilisables aussi en frise) complètent les motifs (annexe 8, ill° 1b). On est ici proche du style de Percier et Fontaine sans que l'on puisse trouver de modèle précis, ce qui laisse supposer un réel talent de créateur au dessinateur de la manufacture à qui on a donné les moyens de s'exprimer : le nombre de couleurs utilisé à rendre les subtiles nuances blanches du satin atteint la dizaine ou la dépasse !

Par la suite, comme dans les modèles de rideaux de La Mésangère¹⁷⁴⁸ ou de d'Hallevent¹⁷⁴⁹ à la même époque, les plis s'épaississent, la matière se gonfle, les passementeries d'or de plus en plus complexes se combinent aux broderies de même métal, les rideaux se superposent ; le moelleux des formes s'éloigne de la sécheresse néo-classique à coup de somptueux jeux d'ombre illusionnistes. Une impression de lourde opulence tend à remplacer l'élégance des premiers modèles. La couleur devient plus présente : le satin se bleuit, les fleurs intensément colorées apparaissent en bouquets

¹⁷⁴⁴ Une exception au Schloß Tegernsee, Olligs I, ill. 271 (mais est-ce du papier peint ?)

¹⁷⁴⁵ Sur Xavier Mader et, de façon générale, sur la manufacture Dufour, les études ne font que commencer. Un centre d'études vient d'être créé dans son lieu de naissance, Tramayes en Saône & Loire (2002).

¹⁷⁴⁶ Soit plus ou moins 53 cm, mais il est une exception à 67 cm.

¹⁷⁴⁷ Voir Nouvel 1981, n° 543, 544, 545. Mêmes modèles conservés au MPP, en provenance de la collection Follot, Paris.

¹⁷⁴⁸ La Mésangère 1802-1835.

¹⁷⁴⁹ Hallevent (d') *Recueil des draperies*, s.d.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

riches (annexe 8, ill° 5-11)... On s'éloigne de plus en plus des dessins au trait de Percier et Fontaine, le naturalisme le plus opulent donne le pion à la rigueur des ornements abstraits. Certains modèles nécessitent même des lés de plus de 60 cm de large.

Pour l'impression, ces draperies combinent détrempe et tontisse, très souvent repiquée avec raffinement. Il existe à la fois des variantes de coloration et des motifs qui tantôt sont rendus en polychrome, tantôt en camaïeu, ce qui permet d'abaisser de façon satisfaisante le nombre de couleurs. Une bordure à motif de draperie est coordonnée de façon précise à un motif¹⁷⁵⁰.

Utilisées sur le mur, ces draperies supposent un bas de lambris : c'est le cas dans les exemplaires retrouvés en place. A Besançon, dans la maison Simon (annexe 8, n° 7)¹⁷⁵¹, les draperies sont collées au-dessus d'un bas de lambris en bois, comme sans doute au château de la Brosse à Tence en Haute-Loire. La même solution a été adoptée dans le salon de la Ruel Williams House à Portland dans le Maine (USA) annexe 8, n° 6¹⁷⁵². Le cas de l'alcôve du Schloß Fasanerie à Eichenzell (Hesse) est plus délicat dans la mesure où il s'agit d'un remontage en provenance du Schloß Rumpenheim (annexe 8, n° 6)¹⁷⁵³. En revanche, dans la maison de Dianous à Sérignan du Comtat (Vaucluse), l'on retrouve des draperies de Dufour¹⁷⁵⁴ au-dessus d'un lambris de papier peint relevé d'or surmonté d'une bordure (annexe 8, n° 5).

Nous possédons deux cas particulièrement intéressants d'adaptation de ces draperies à des pièces de grande hauteur. A Nice, dans le grand salon de la Villa Christine, utilisée par des membres de la famille royale suédoise comme résidence d'hiver¹⁷⁵⁵, la hauteur sous plafond atteint environ 4 m. Une vue d'intérieur nous montre comment des draperies de Dufour (ill° 45c, ill° 6) y ont été adaptées¹⁷⁵⁶ : sous le plafond court une corniche en faux-marbre sous laquelle se déroule une frise de papier peint ; en dessous, sur une cinquantaine de cm, l'on retrouve le fond de tontisse des draperies qui ont sans doute fait l'objet d'une commande spéciale ; les 2,20 m de la draperie tombent et jusqu'à la limite du lambris, on retrouve une trentaine de cm de tontisse unie. Enfin, la partie inférieure du mur, sur une hauteur de 80 cm, est recouverte d'un bas de lambris en

¹⁷⁵⁰ Nouvel 1981, n° 339, coordonnée à Nouvel 1981, n° 544 : mais on la retrouve aussi utilisée dans un château belge avec la draperie Nouvel 1981 n° 543, voir Bruxelles 1997, p. 48.

¹⁷⁵¹ Doc° MPP.

¹⁷⁵² Nylander 1986, p. 116, ill° 25-a.

¹⁷⁵³ Schenk 1972, p. 69. Ce château appartenait à la famille des landgraves de Hesse-Kassel. Il se dresse encore à Offenbach (Hesse).

¹⁷⁵⁴ La Garenne-Lemot 1997, n° 93.

¹⁷⁵⁵ Une vue d'intérieur en est conservée dans les Collections royales de Suède, rien n'a été conservé de ce décor dans le bâtiment qui existe encore à Nice. Voir Hoskins 1994, p. 68 et 69, ill.

¹⁷⁵⁶ Nouvel 1981, n° 542, variante avec ombre.

marbre, vrai ou imité, soit en peinture, soit en papier. Le sentiment devant un tel décor est partagé : d'un côté, l'effet est réussi dans la mesure où il donne aux draperies une ampleur et une lisibilité exceptionnelle, mais d'un autre côté, elles semblent flotter dans l'espace dans la mesure où elles n'occupent guère que la moitié de la hauteur du mur. L'absence d'une bordure au-dessus du lambris se fait sentir, mais elle ne pouvait guère être posée pour des raisons d'équilibre de l'ensemble.

La famille royale espagnole, dans les années 1820, a fait appel à plusieurs reprises aux draperies dans ses résidences. Nous retiendrons ici un motif (annexe 8, n° 8)¹⁷⁵⁷ utilisé dans le cabinet de l'infante Isabelle au Palais royal de Madrid et dans la salle d'audience du palais de la Quinta (El Pardo). Dans les deux cas, nous sommes dans des salles très hautes, d'environ 4 m sous corniche, un peu plus au Palais royal. Le mur a été traité de même dans les deux résidences, mais dans des gammes colorées différentes. On n'y a employé que du papier peint pour couvrir le mur, mais au Palais royal, un lambris de boiserie d'une cinquantaine de cm a été laissé en place, ce qui n'est pas le cas au palais de la Quinta.

Au-dessous de la corniche, traitée en faux-marbre au palais de la Quinta et en faux-bois au Palais royal, court une première frise étroite (environ 1/2 lé) associant une palme à un rinceau. Dessous se développe une somptueuse et ample frise de draperie d'environ 1 m de rapport et de la largeur d'un lé ; un effet d'ombre la fait se détacher sur un fond de tontisse unie. Une troisième frise étroite (environ 1/2 lé) se coordonne parfaitement à la draperie qu'elle domine, tant du point de vue du rapport du motif, équivalent au rapport en largeur de la draperie, que du fond, une tontisse de même nuance que celle du fond de draperie. Le bord inférieur de cette frise se présente sous la forme d'un motif de perle : il sert de cimaise aux différents tableaux et miroirs de la salle. La draperie se développe ensuite. Et en dessous d'elle, l'on retrouve le même motif qu'au-dessus mais sur un fond plus clair. Enfin, le lambris, très néo-classique combine une coupe à deux putti soutenant une guirlande¹⁷⁵⁸. Dans les deux cas, le résultat témoigne d'une parfaite réussite, en particulier grâce à la parfaite homogénéité des motifs comme de leurs dimensions et du subtil équilibre qui s'établit entre les différentes composantes du décor. Si par ailleurs, l'on songe aux quantités posées, à la présence d'ombres portées, un tel ensemble ne peut être que le résultat d'une commande spéciale, complétée sans doute par une esquisse de la manufacture facilitant la pose.

2.6.3.3. Les décors en draperie

La production de Dufour n'aboutit pas pour les draperies à de véritables décors : la manufacture propose des draperies et le décorateur, en utilisant à bon escient un jeu de bordures et de frises, est à même de créer un décor. En revanche, le Musée des arts décoratifs de Paris possède une série de projets de décors en draperie dont deux au moins ont été créés¹⁷⁵⁹. Ce sont des gouaches, ou des aquarelles relevées de gouache, de petite taille, sans doute les premières propositions destinées à un manufacturier

¹⁷⁵⁷ Motif peu fréquent : un exemplaire dans les collections de la Whitworth Art Gallery de Manchester.

¹⁷⁵⁸ Il se retrouve dans les collections de la bibliothèque Forney, Guibert 1980, n° 344, exemplaire semblable au MPP.

demeuré inconnu, vers 1810, au vu de leur sobriété. Deux d'entre elles proposent des variantes.

On a affaire ici à de véritables décors associant des draperies à tout un ensemble d'éléments décoratifs : plinthe, lambris, colonnes supportant des draperies, frises... Les draperies ne sont plus qu'un élément d'un ensemble, à la différence des créations de Dufour.

Les motifs de draperie retenus sont d'un modèle très sobre : quelques traits latéraux suggèrent les plis, alors que la partie centrale propose une surface lisse. Par ailleurs, la plupart de ces draperies ont un caractère répétitif et peuvent permettre d'allonger en hauteur le décor, si nécessaire.

(autres exemples ?)

La manufacture Jean Zuber & C^{ie} a fourni, sans doute par un revendeur local, à la Résidence de Munich un décor de draperie, créé en 1819 et reproduit avec un rare luxe de détails dans une aquarelle où François Xavier Nachtmann a représenté le cabinet de toilette de la princesse Thérèse, épouse du futur Louis 1^{er} (ill° 45c. 1)¹⁷⁶⁰. Le décor de cette pièce, plafond compris, est réalisé en papier peint. Dans la partie supérieure de la pièce courent deux frises d'ornement d'architecture traitées en camaïeu d'ocre. Dessous vient une frise complexe de draperie rouge supportant des fleurs. De cette frise tombe une ample mais fine draperie rouge jusque sur le bas de lambris, supportant elle aussi des fleurs en son ventre ; cette draperie se détache sur un papier uni relevé d'un simple motif vertical de feuillage. Le lambris ici posé est plus ancien mais de même provenance¹⁷⁶¹. Dans le cas de cette pièce, nous sommes à la limite du décor : on peut juger qu'il s'agit davantage de différents motifs coordonnés, encore que la cohérence de l'ensemble laisse supposer une stricte organisation des éléments, difficiles à utiliser seuls.

2.6.3.4. Frises et bordures en draperie

La période 1800-1835 a vu une inflation des frises et bordures¹⁷⁶² en draperie : il semble s'en être imprimé des centaines, les différents manufacturiers rivalisant en originalité et en splendeur¹⁷⁶³. On passe des dessins relativement sobres et très graphiques du début du siècle à l'emphase des années 1820. Les textiles, souvent superposés et rehaussés de passementerie, se combinent alors à des dépouilles de léopard, à des plumes d'autruche, à des perles et surtout à des fleurs dans une surenchère qui semble sans limite. Les velours tourbillonnent autour de pitons dorés, les dentelles se combinent aux velours

¹⁷⁵⁹ Deux sont reproduits dans Nouvel 1981, n° 551 (inv. HH 1907) et 552 (HH 1911) et deux dans Bruignac 1995, p. 46 et 47, sans cote d'inventaire. Il est possible qu'il y en ait d'autres, voir Paris 1967 n° 361 et 364.

¹⁷⁶⁰ Ottomeyer 1974, p. 104, Thornton 1984, n° 299. Papier peint n° 1686.

¹⁷⁶¹ Nouvel 1981, n° 461, dans une variante de couleur différente.

¹⁷⁶² Le fabricant imprime souvent la frise et la bordure sur un même rouleau où le poseur devra les découper.

¹⁷⁶³ Nouvel 1981 en offre un large choix : n° 361-365 et 404 – 428 ; voir aussi Guibert 1980 dans son chapitre bordure.

bouillonnants, les cachemires s'enroulent... Tout devient possible dans un délire de trompe-l'œil d'un réalisme jamais atteint jusque là.

Ces bordures de draperie, dans certains cas, viennent conforter d'autres draperies verticales, comme dans les palais espagnols susdits : mais, le plus souvent, leur somptuosité vient en contraste avec des motifs plus simples. Un joli travail de découpe et de collage par un silhouetteur, Caspar Dilly, en Basse-Saxe, nous en montre un charmant exemple chez un riche paysan le 17 septembre 1818 (ill° 45c. 7)¹⁷⁶⁴ : sur les murs de la Stube, décorée en 1811 ou 1812, a été posé un papier bleu-vert, rayé de blanc avec des fleurettes de même couleur ; le poseur a multiplié les bordures (il y en a cinq différentes), dans un esprit néo-classique caricatural, encadrant tout ce qui pouvait l'être ; en manière de frise, il a retenu pour imiter une draperie, un ruban torsadé, sans doute découpé mais faisant appel à des couleurs nombreuses pour signifier les effets d'ombre et de lumière. Dans l'exemple encore en place à proximité de Neuchâtel, à Châtillon (Bevaix), le contraste va bien plus loin : une fascinante frise de cachemire drapé de Jean Zuber & C^{ie} de 1822¹⁷⁶⁵ se combine avec un sobre motif de damas en une couleur¹⁷⁶⁶. Par ailleurs, nombre de vues d'intérieur germaniques¹⁷⁶⁷ nous donnent une idée de leur usage. C'est ainsi que dans les années 1820, au Schloß Tegernsee¹⁷⁶⁸, résidence d'été des Wittelsbach, d'amples motifs géométriques d'un dessin très simple se combinent avec une riche frise colorée où s'entortillent deux textiles différents, un velours et une mousseline ; leur découpe inférieure donne l'illusion que les dits tors recouvrent le motif du mur. Le même schéma se retrouve sur une vue datant de 1841 du salon du gouverneur d'Hermannstadt (l'actuelle Sibiu) en Transylvanie (ill° 45d. 6)¹⁷⁶⁹ : elle montre une vaste mais simple salle dont les murs, de la plinthe à la frise sont tendus d'un papier peint imitant un motif de soierie lyonnaise jaune, traité dans la technique de l'irisé¹⁷⁷⁰ ; au-dessus court une frise en tontisse rouge et bleue où un velours s'entortille dans une cordelette blanche. En revanche, au-dessus de la haute plinthe, aucune bordure n'a été posée, il semble qu'il n'y ait qu'un simple filet sombre. Au château de Frohsdorf (Styrie), dans une chambre à coucher¹⁷⁷¹ sans doute aménagée pour Caroline Murat¹⁷⁷², le mur semble couvert d'un papier uni ou granité bleu nuit au-dessus d'un bas de lambris soit en

¹⁷⁶⁴ Ottenjann 1984, planche VI, p. 65.

¹⁷⁶⁵ N° 1899 dans la numérotation de Rixheim.

¹⁷⁶⁶ N° 1966. La pose correspond exactement à la proposition que apparaît dans l'album du représentant de l'entreprise (coll° MPP).

¹⁷⁶⁷ Il est étonnant de retrouver autant de ces bordures et frises en pays germaniques, alors même qu'en 1824, Josef Hegemann, marchand de papier peint de Münster (Rhénanie-Westphalie) décourage le Landgrave de Hesse Rothenburg d'acheter des frises en draperie qui, selon lui, ne sont plus à la mode... Cf. Crawford 1987, p. 182.

¹⁷⁶⁸ Praz 1990, p. 268 et 270 (noir & blanc), Olligs 1970, tome 1, ill. 271-275 (couleurs).

¹⁷⁶⁹ Gere 1992, n° 16.

¹⁷⁷⁰ Sans doute une production de Spörlin & Rahn à Vienne.

2. L'affirmation de l'industrie du papier peint au cours de la première moitié du XIXe siècle : le papier peint panoramique

papier, soit en boiserie peinte ; dans la partie supérieure court une ample frise de draperie double, blanche avec des franges vertes et des éléments de passementerie réalisés en tontisse noire.

Sous des formes variées, les motifs de draperie semblent avoir envahi l'ensemble du monde occidental : on les retrouve d'après les ventes et les témoignages conservés en Russie¹⁷⁷³ comme aux États-Unis¹⁷⁷⁴, en France¹⁷⁷⁵, en Italie¹⁷⁷⁶, en Espagne... En revanche, rien n'apparaît dans les très nombreuses vues d'intérieur anglaises de l'époque : comme souvent, le goût anglais se distingue, alors même que la draperie a été utilisée dans les palais du début du XIX^e siècle et chez un homme comme Thomas Hope¹⁷⁷⁷. Ceci est d'autant plus étonnant que le monde victorien fera un très large usage de la draperie.

2.6.3.5. Formes tardives du papier peint imitant la draperie

Après les sommets atteints dans les années 1820 et au début des années 1830 par les drapés de toute sorte, le phénomène connaît une transformation. Ainsi, ci ou là verra-t-on des papiers peints imitant des draperies répétitives, mais en petit nombre désormais. Le MPP conserve par exemple un extraordinaire papier peint¹⁷⁷⁸ que l'on peut dater de 1867 : un ample satin damassé, drapé en plis lourds et couvert de fleurs somptueuses au naturel, traitées à gros traits sur un rouleau de papier plus large que la règle¹⁷⁷⁹ ; on imagine sans difficulté la Traviata soulevant une telle draperie pour rejoindre Germont, sauf qu'il ne s'agit que d'un trompe-l'œil...

Il faut attendre les années 1890 pour qu'apparaisse un nouveau motif de drapé : le tapis drapé (ill° 45c. 8a)¹⁷⁸⁰. C'est l'époque où la référence décorative en matière d'intérieur est l'atelier d'artiste, souvent reproduit¹⁷⁸¹. On y trouve fréquemment des tapis

¹⁷⁷¹ Rome 1987, n° 7.

¹⁷⁷² Décédée en 1839. Le duc d'Angoulême ne s'y installera avec les siens qu'en 1841.

¹⁷⁷³ Logvinskaïa 1978, p. 33.

¹⁷⁷⁴ Lynn 1980, p. 258-260.

¹⁷⁷⁵ Cf ventes de Jean Zuber & Cie.

¹⁷⁷⁶ Rome 1987, n° 7a.

¹⁷⁷⁷ Cf. par exemple sa chambre à coucher dans sa maison de campagne, The Deepdene (Surrey) en 1818, Banham 1991, p. 51.

¹⁷⁷⁸ Jacqué 2002, n° 20D, p. 51 ; MPP, inv. 987PH36. Il vient d'être retrouvé en Suède où il aurait été acquis à Paris lors de l'Exposition de 1867 (doc° MPP). Re

¹⁷⁷⁹ Le fragment a 0,56 m de large et le rapport est incomplet.

¹⁷⁸⁰ Voir Jacqué 1987, pl. 29 et 30.

« négligemment » drapés sur quelque meuble. Si l'on songe que les papiers peints qui les imitent sont de médiocre qualité, imprimés à la machine, on a là des produits qui devaient faire rêver le petit bourgeois à des intérieurs bien plus somptueux.

Mais ceci n'est qu'un épiphénomène : il n'y a guère qu'une dizaine de documents de ce type conservés¹⁷⁸². En revanche, il en est tout autrement des imitations de capiton qui, des années 1830 à la fin du siècle, vont connaître un immense succès au regard du nombre d'exemplaires conservés, avec un choix de variantes dignes des frises en draperie des années 1820. Ces capitons apparaissent au cours des années 1830¹⁷⁸³ en papier¹⁷⁸⁴. Une vue d'intérieur d'une chambre d'hôtel élégant de Rotterdam de septembre 1835¹⁷⁸⁵ peinte par Mary Ellen Best en donne un bon exemple : il s'agit sans doute d'un lieu à la mode, faisant appel à une forme de décor récente. Au-dessus du lambris de bois, l'on reconnaît un motif de capiton traité en lilas alors que les boutons sont dans la même nuance, mais plus soutenue ; une bordure et une frise semblables verte et rouge relèvent le coloris.

Il s'agit peut-être, au vu des couleurs, d'une production anglaise. Les exemples français sont la plupart du temps dans une gamme de blanc rehaussée de gris pour rendre compte des ombres. L'utilisation d'un fond satiné permet de faire ressortir la matité des blancs. A défaut de blanc, l'on rencontre des tons verts pâle, des bleus pâle¹⁷⁸⁶. Une exception : un capiton de Jean Zuber & C^{ie} de 1856 traité dans un rouge cramoisi des plus intenses (ill° 45c. 8b)¹⁷⁸⁷. Ce papier peint présente une variante : la surimpression d'un ruban très élaboré enrichit le motif.

Car, au-delà du modèle de base, un motif en losange, monochrome retenu par des boutons de même couleur que le textile, l'ajout de rubans, de nœuds, le décor des boutons, l'insertion de pompons et de cordelettes¹⁷⁸⁸ permettent de renouveler le dessin de ces tentures. Par ailleurs, plutôt que des textiles monochromes, on transforme en capiton de riches damas¹⁷⁸⁹ de soie, on joue de tontisse pour rendre le velours.

La mode atteint son ampleur maximum dans les années 1850-60, mais le motif se

¹⁷⁸¹ Voir un exemple autrichien, à défaut de son équivalent français : Vienne 1990-1991.

¹⁷⁸² En revanche, à la même époque, il y a surenchère sur les motifs de tapis traités en aplats.

¹⁷⁸³ Cf. le texte classique, encore que dépassé de Giedion 1949, p. 316-325 de l'édition française, 1980.

¹⁷⁸⁴ Les premiers capitons datent du XVI^e siècle : Havard 1887, art. *Capiton*.

¹⁷⁸⁵ Davidson 1985, p. 49.

¹⁷⁸⁶ Bruxelles 1997, p. 65, MPP 987PH42.

¹⁷⁸⁷ Jacqué 1987, pl. 28, Jean Zuber & Cie, dessin de Wagner, n° 4858, 1856.

¹⁷⁸⁸ Thümmel 2000, n° 111, Jules Desfossé, n° 3910, 1857.

¹⁷⁸⁹ Jacqué 1987, pl. 27, Jean Zuber & Cie, n° 4862, dessin de Wagner, 1856.

maintient tardivement : Madame Pasteur fait décorer l'alcôve de sa chambre à coucher dans sa maison d'Arbois vers 1875 avec un capiton gris rehaussé d'une frise de rubans bleus¹⁷⁹⁰.

Nous nous heurtons au problème du prix de telles décorations. A l'exception de l'exemple du Schloß Corvey cité plus haut, nous n'avons retrouvé aucun prix, pas même pour les célèbres draperies de Dufour, si répandues. Par les livres de vente de Rixheim, nous savons cependant que les larges bordures en draperie, relevées de tontisse et faisant appel à un nombre important de couleurs, au moins une douzaine, mais parfois jusqu'à vingt six¹⁷⁹¹, sont vendues par la manufacture dans les années 1820 entre 15 et 20 francs le rouleau de neuf mètres, ce qui les met sur le marché aux environs du double. Les grandes draperies de Dufour, souvent relevées de tontisse, nécessitent, selon les cas, entre dix et vingt couleurs. Ceci et l'ampleur du motif, près de deux mètres, laissent donc supposer, par comparaison, des prix peu éloignés des 20 francs, ce qui représente pour un papier peint une somme importante qu'il faut cependant nuancer d'emblée : que peut-on acheter en mousseline, en soie, en velours de soie ou, mieux encore, en cachemire à ce prix ? Et qu'en coûteraient la façon, les accessoires de passementerie ? Infiniment plus, bien sûr. Ajoutons que les décors réels se sont révélés fragiles et n'ont pas survécu¹⁷⁹² : au contraire, les papiers peints encore présents en place témoignent de la grande solidité du matériau.

On ne s'étonnera donc pas que dans ces conditions, le succédané du luxe soit aussi utilisé dans des intérieurs princiers : Schloß Corvey a été décoré pour le landgrave Victor de Hesse-Rotembourg et les palais espagnols, à l'usage de différentes branches de la famille royale. Mais les mêmes éléments se retrouvent dans des intérieurs plus simples, sans doute en plus grand nombre, où ils ont été moins bien conservés et étudiés que ceux présents dans des bâtiments à caractère patrimonial.

Ces trois exemples, choisis dans le domaine du textile de luxe, démontrent tout d'abord l'omniprésence du papier peint, sinon du haut en bas de l'échelle sociale, du moins aussi bien dans la plus haute aristocratie que chez la moyenne bourgeoisie dans la première moitié du XIX^e siècle, avant que la mécanisation des procédés n'appauvrisse les modes d'imitation mais répande les motifs dans toute la société, pratiquement sans exception.

Les modes de trompe-l'œil utilisés privilégient un réalisme qui exclut toute stylisation, répondant à la demande d'une société qui privilégie l'œil dans le domaine du paraître : on a certes des imitations, mais si parfaites qu'elles permettent à beaucoup la satisfaction ingénue de posséder un décor qui ressemble à celui de plus riche que soi et qui transpire, comme un matériau réel, la sueur et l'argent. Charles Blanc l'écrit clairement, plus tard, en

¹⁷⁹⁰ Doc° MPP.

¹⁷⁹¹ Voir par exemple Nouvel 1980, n° 365 ou 422.

¹⁷⁹² Ce que présente le Louvre pour la chambre de Madame Récamier, la Malmaison pour la chambre de l'impératrice ou Charlottenburg pour la chambre de la reine Louise ne sont que des restitutions, pour ne prendre que ces exemples. A Charlottenburg, le mur est couvert par un papier peint uni rouge qui, grâce à la transparence du tulle, devient rose.

1881 dans sa *Grammaire des arts décoratifs* :

La beauté du résultat est telle que la matière première, absolument cachée aux yeux, devient une chose indifférente. Dès qu'on peut avoir le parfait aspect de la soie, du satin, du velours, de la laine tissée, du cuir repoussé, de la toile peinte ; dès que la sensation que procurent ces belles productions de l'industrie n'est troublée sur aucun point, n'est gâtée par aucune appréhension, par aucun scrupule du regard, il importe peu que la substance soit vraie, puisque la contrefaçon n'a pas été imaginée, cette fois, dans l'intention de rançonner l'acheteur, mais au contraire, afin de multiplier ses plaisirs en ménageant ses ressources¹⁷⁹³.

Une telle remarque, au-delà du seul papier peint, inscrit celui-ci dans un mouvement plus large, caractéristique du siècle :

Elkington et Christofle ont remplacé les couverts de soixante livres de nos pères par les nôtres de six francs, faits de même, sonnant de même, servant de même¹⁷⁹⁴...

Or, ces couverts se retrouvent, semblables, sur la table d'honorables bourgeois ou sur celle des Tuileries de Napoléon III, comme les draperies de Dufour sur les murs du Palais royal de Madrid ou ceux d'une modeste bastide aixoise. Avec Daniel Roche¹⁷⁹⁵, l'on peut multiplier les exemples de ce luxe mis à la portée de chacun, mais un luxe standardisé, ambigu, où la majorité se retrouve, laissant à quelques esprits chagrins la critique acerbe.

2.6.4. La scène de genre à la portée de tous : le dessus-de-porte en papier peint

Le dessus-de-porte, présent dans les manufactures de papier peint dès le XVIII^e siècle, poursuit sa carrière jusqu'au milieu du XIX^e siècle avant de disparaître. Centré sur la fleur et le motif d'ornement décoratif au XVIII^e siècle, il continue dans ce sens, mais prend progressivement une forme nouvelle. Nos sources restent les mêmes que précédemment : inventaires, documents en place, documents conservés¹⁷⁹⁶ qui nous permettent de nous centrer sur la production de Rixheim, qui d'après ce qui est conservé dans les collections publiques, ne diffère pas de celle des autres manufactures (ill° 45^e et 33. 3). Nous possédons enfin un ensemble de courriers de Deltil concernant la création de dessus-de-porte.

Ainsi, le 12 janvier 1829, Deltil écrit à la manufacture :

¹⁷⁹³ P. 70.

¹⁷⁹⁴ *Catalogue L'art en France sous le Second Empire, Paris 1979, p. 15. Roche 1995, passim, en particulier le chapitre V : « luxes simulés, luxes empruntés », p. 125-155.*

¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹⁶ Nous ne reprendrons pas ici les développements concernant les dessus-de-porte au XVIII^e siècle, dans la mesure où les mêmes éléments restent valables au siècle suivant.

Je suis au moment de m'occuper des sujets camées¹⁷⁹⁷ dont nous nous sommes entretenus à votre dernier voyage. Je vous envoie la composition du sujet principal du Guillaume Tell quant à l'autre nous avons décidé que je l'exécuterais d'après le beau tableau de Steuben représentant le serment des trois Suisses sauf à y faire les changemens que je croirai convenables afin de l'approprier au genre et au goût auquel nous le destinons¹⁷⁹⁸. Relativement aux autres sujets je n'ai rien voulu commencer sans savoir si vous étiez dans les mêmes dispositions que le jour où nous en avons parlé en présence de Mr Drouet¹⁷⁹⁹ et où nous avons décidé que je vous ferais deux sujets de fantaisie que vous pourriez donner dans le prix de deux francs ou environ. Je compte choisir deux épisodes de chasses gais et qui conviennent bien au genre et où je n'emploierai guère que la moitié des teintes nécessaires aux autres camées.

Les autres courriers présentent le même contenu, au sujet choisi près ; le processus de conception se rapproche de celui du panoramique : choix d'un sujet entre la manufacture et le dessinateur en fonction d'une source et de ce que l'on espère voir réussir ; les étapes suivantes, mise sur bois, gravure, impression ne diffèrent pas non plus.

De 1802 à 1863, Jean Zuber & C^{ie} met sur le marché cent trente dessus-de-porte, soit guère plus que de 1790 à 1802 (121). Mais en fait, la création s'arrête pratiquement en 1838 : cinq dessus-de-porte en 1847, cinq en 1849, dont deux vases reprenant des éléments de *l'Eldorado*, puis en 1863 trois dessus-de-porte qui complètent la collection de « tableaux ». Cela aboutit à une moyenne d'un peu moins de trois et demi par an avant 1838. Une analyse plus fine montre une avance irrégulière : la décennie 1810-20 se révèle pauvre alors que les deux suivantes, jusqu'en 1838, dépassent toutes deux la trentaine. L'arrêt brusque de 1838 n'est pas dû au hasard : en 1837 est apparue la chromolithographie, mise au point par le Mulhousien Godefroy Engelmann et dans ces conditions, le dessus-de-porte imprimé à la planche ne se justifie pratiquement plus ; les exceptions sont à mettre en rapport avec d'autres productions¹⁸⁰⁰.

Car une première différence se fait sentir avec le siècle précédent : les dessus-de-porte complètent d'autres éléments décoratifs ou en utilisent des éléments. Comme nous l'avons vu précédemment, la création d'un panoramique est l'occasion de créer des dessus-de-porte en suite : avec *les Combats des Grecs* ou *les Vues d'Amérique*, par exemple. Plus subtilement, des éléments de décor sont utilisés en dessus-de-porte : ainsi, les quatre panneaux à motif de chasse¹⁸⁰¹ du *Décor Louis XV*, créé à Rixheim en 1838, sont aussi proposés en « camées » et l'un d'eux est même utilisé en devant-de-cheminée dans le salon de la maison du Président américain Van Buren à

¹⁷⁹⁷ Le terme *camée* est couramment utilisé au XIXe siècle pour désigner ce produit.

¹⁷⁹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁹⁹ Voyageur de la manufacture.

¹⁸⁰⁰ P. Mabrun constate dans l'article « Papiers pour tentures » du *Dictionnaire de commerce* de 1839 : « la lithographie a beaucoup diminué la vente (des devants de cheminée et des dessus-de-porte) ».

¹⁸⁰¹ N° 3292-98.

Kinderhook (New-York)¹⁸⁰². Les deux vases Médicis remplis de fleurs de la partie européenne de *l'Eldorado* sont de même appelés à une longue carrière indépendamment de la balustrade qui les porte¹⁸⁰³. Et en 1827, la manufacture a l'idée de créer des « paysages pour servir de carcasse aux figures de l'Italie » : elle réutilise deux scènes particulièrement bien venues des *Vues de l'Italie*, une diseuse de bonne aventure au lé 9 et un théâtre de marionnettes au lé 15 et les encadre d'un paysage adéquat¹⁸⁰⁴ ; il en existe deux versions : l'une en dessus-de-porte et l'autre « rehaussée » qui tient du tableau¹⁸⁰⁵. Il est clair que la démarche a pour propos d'économiser les frais de gravure : on s'étonne même qu'elle n'ait pas davantage été utilisée.

Sur les 130 dessus-de-porte repérés, nous connaissons le sujet de 97 d'entre eux. Les fleurs continuent à représenter un tiers, sous toutes les formes : pots, vases, corbeilles, couronnes... Le paysage, toujours présent, s'est transformé : le paysage en tant que tel – et l'on songe en particulier aux paysages à la Vernet qui ont fait les beaux jours de la fin du XVIII^e siècle – a disparu : il se combine à toutes sortes de scènes, tantôt exotiques (l'Écosse, l'Amérique du Nord, la Suisse, la Grèce...), tantôt plus traditionnelles, sous forme de chasse en particulier pour 16 d'entre eux. Mais désormais dominant sous toutes les formes les scènes de genre, simple transcription de gravures ou de tableaux : des jeux d'enfants, des leçons de lecture ou de danse, des enfants avec des chats ou des chiens, une partie de traîneau, des scènes de bain... Les scènes militaires sont aussi présentes, non pas sous la forme de combat, mais là aussi sous l'angle de la scène de genre : « le grenadier après la bataille » et « le chien du régiment¹⁸⁰⁶ », « le soldat laboureur » et « le capitaine ne dînera pas¹⁸⁰⁷ » : pas d'héroïsme grandiloquent mais de l'anecdote à résonance sentimentale. La littérature n'apparaît qu'à travers quelques fables dans le cadre du décor du même nom en 1810-11 : seule une « navigation d'Atala¹⁸⁰⁸ » sauve la mise. En 1824 apparaît une Sainte Vierge¹⁸⁰⁹ « augmentée des étoiles en or fin » mais la veine n'est pas exploitée.

Finalement, c'est l'anecdote qui domine : en cela, la production diffère profondément de celle du siècle précédent, en rapport avec un public sans doute plus large, moins

¹⁸⁰² Doc° MPP.

¹⁸⁰³ N° 4228-30.

¹⁸⁰⁴ N° 2345-6, 1827.

¹⁸⁰⁵ Une de cette dernière, conservée dans une collection privée belge, a été présentée à l'exposition *Murmures des murs* à Bruxelles en 199

¹⁸⁰⁶ N° 2082 et 2138, 1824.

¹⁸⁰⁷ N° 2205, 1824 et 2219, 1825.

¹⁸⁰⁸ N° 2145, 1824.

¹⁸⁰⁹ N° 2137.

élitiste qu'auparavant. Les prix varient d'un franc pour une grisaille à 3,50 francs au maximum, le plus souvent plus ou moins 2 francs. Seuls les « sujets en hauteur » (des dessus-de-porte « rehaussés ») arrivent à 5 francs. Tout cela fait des prix abordables, ce qui explique le grand nombre de ces dessus-de-porte parvenus jusqu'à nous : le prix-courant de la manufacture en 1850¹⁸¹⁰ donne des prix qui varient entre 1 franc pour les camaïeux et 2 – 2,50 francs pour les exemplaires en couleurs.

Quand on les retrouve, au hasard des brocantes, ils sont généralement montés sur châssis. Si nombre d'entre eux sont utilisés en dessus-de-porte, beaucoup plus encore ont servi de devant-de-cheminée : auquel cas, on les retrouve souvent recouverts d'un papier à motif répétitif, placé tardivement quand le sujet est passé de mode. Aux États-Unis, les dessus-de-porte n'existent pas et ce sont comme *chimney-boards* qu'ils ont connu un grand succès : on les retrouve par exemple présentés montés dans deux vitrines de la boutique de John Ward à Philadelphie en 1847, une scène de genre et un vase de fleurs¹⁸¹¹. Il ne fait pas de doute qu'un certain nombre de dessus-de-porte ont aussi été utilisés comme des gravures et encadrés : il arrive qu'on en retrouve sous cette forme. L'essor de la lithographie, en couleurs en particulier, n'a pu que faire disparaître cet usage. Mais celle-ci dans un premier temps a réussi à se combiner au papier peint : une lithographie en couleurs est collée sur un fond uni et un cadre est imprimé à la planche tout autour¹⁸¹².

Le dernier exemple de dessus-de-porte imprimé à Rixheim marque clairement la fin d'une époque : pour accompagner sa collection de tableaux à sujet suisse, la manufacture demande en 1860 à Eberle de réaliser des dessus-de-porte coordonnés : *le berger* et *les chèvres*. Le dessus-de-porte de papier peint change de registre et retourne à ses origines, mais il perd par là même la spécificité qui avait été la sienne depuis la fin du siècle précédent.

Petit tableau, le dessus-de-porte ne répand plus dans les intérieurs une forme d'art, comme c'était souvent le cas au siècle précédent. Il se rapproche désormais davantage par ses thèmes de l'imagerie, souvent inspirée d'œuvres populaires, plus ou moins adaptées, de façon à plaire à un large public, celui qui est désormais celui du papier peint. Un dernier exemple montre clairement cette évolution. Le peintre écossais Sir David Wilkie (1783-1841) peint un tableau actuellement conservé aux Galeries nationales d'Édimbourg¹⁸¹³ sur le thème assez sévère de la *Lettre d'introduction* : un jeune homme présente à un vieillard austère une lettre ; transposée en dessus-de-porte, la scène est profondément transformée ; sur la partie gauche, un ajout a été fait, ce qui permet d'introduire une donnée sentimentale : une jeune fille entrouvre la porte pour suivre la scène, et la lettre d'introduction se métamorphose en une demande en mariage¹⁸¹⁴ ...

¹⁸¹⁰ Reproduit dans Jacqué 1984, p. 59.

¹⁸¹¹ Lynn 1980, p. 230.

¹⁸¹² Quelques exemples conservés dans les collections publiques, mais aucun reproduit.

¹⁸¹³ Catalogue des Galeries nationales d'Édimbourg, 1989, p. 88.

Conclusion

En conclusion, le papier peint est, sans l'ombre d'un doute, un décor d'illusion. L'imitation est une des sources d'inspiration majeure du papier peint, en cela parfaitement adapté à l'évolution de la société du XIX^e siècle, dès sa première moitié. Mais il faut attendre les années 1880 pour voir théoriser la question, au moins dans le domaine qui nous concerne. A défaut de l'affirmation de Charles Blanc, déjà citée, on peut rappeler, presque contemporaine, l'assertion de Havard dans l'article *papier peint* de son *Dictionnaire* :

Pour les sortes d'un prix élevé, on a généralement recours à certains raffinements qui achèvent de faire du papier peint un vrai trompe-l'œil. On peut dire qu'il n'est pas de subterfuges intelligents, pas de procédés subtils, pas de ressources ingénieuses auxquels les fabricants n'aient eu recours dans ces dernières années¹⁸¹⁵.

Nous avons du mal à accepter d'un point de vue aussi positif cette manière de faire : toute la modernité¹⁸¹⁶, depuis les Réformistes anglais, a condamné d'avance une telle opinion. Mais il importe de voir le papier peint, non pas sous cet angle, mais clairement comme le témoin privilégié des goûts des contemporains. Comme l'écrit Odile Nouvel-Kammerer, « c'est dans ce contexte que les fabricants ont su développer une extraordinaire capacité de créativité technique (...) Car enfin le papier brut est sans couleur, mat, plane, fragile, les fabricants en ont fait un art coloré, brillant, estampé, support de matériaux nobles. C'est parce que la clientèle leur demandait d'imiter qu'ils ont créé un art mural noble¹⁸¹⁷ ». Ajoutons : noble, qu'il s'agisse de draperies somptueuses ou de paysages.

Le papier peint nous permet de lire l'histoire du décor intérieur en se départissant de nos conceptions déterministes et rationalistes de l'Histoire¹⁸¹⁸ et d'accepter sa réalité, fût-elle à nos yeux laide, en tout cas non conforme au goût actuellement dominant¹⁸¹⁹.

¹⁸¹⁴ Dessus-de-porte vers 1840, conservé au MPP, 986 PP 20-1. Le dessus-de-porte s'inspire d'une gravure de Jazet qui avait déjà influencé une toile imprimée (D'Allemagne, p. 732).

¹⁸¹⁵ *Tome IV, col. 87.*

¹⁸¹⁶ De ce point de vue, l'ouvrage de Siegfried Giedion *Mechanization takes command (La mécanisation au pouvoir)* de 1948 demeure la bible de cette modernité.

¹⁸¹⁷ Nouvel-Kammerer 1992, p. 106.

¹⁸¹⁸ Et de l'histoire des arts décoratifs, omniprésente dans l'historiographie anglaise.

¹⁸¹⁹ Voir à ce propos, par exemple, l'introduction de *l'architecture au XIXe siècle* de Claude Mignot, Paris 1983, p. 7-12, qui pose, à propos de l'architecture historiciste, une problématique semblable.

3. L'automne du papier peint traditionnel (1850-1914)

***Les (imprimeurs) français ont une vélocité de mouvement à rendre la vapeur inutile. Avec cela l'adresse qui exclut la fatigue*¹⁸²⁰. Auguste Luchet (1863)**

En 1851 triomphent à Londres les formules les plus traditionnelles du papier peint, brillamment défendues par les manufactures françaises. Mais ces entrepreneurs sont suffisamment lucides pour comprendre la menace que représente la mécanisation qui vient de démarrer. Il n'est pas sûr en revanche qu'ils aient subodoré les problèmes esthétiques que masquait leur victoire totale : en réaction aux motifs qu'ils défendent, des théoriciens anglais vont défendre une réforme du motif qui va lentement s'affirmer pour finir par tailler des croupières dans la création française et menacer une partie de ses marchés, en particulier américains¹⁸²¹. Cependant, une histoire sans doute trop déterministe a voulu voir dans cette démarche non seulement les débuts de la modernité, mais la seule source de motifs, en oubliant que les formules traditionnelles avaient encore devant elles un long et brillant automne qu'on ne saurait pour autant confondre avec de l'inertie¹⁸²². C'est ainsi, par exemple, que le stand de Jean Zuber & C^{ie} à l'Exposition de Saint Louis (USA) en 1904 s'organise autour d'un panoramique créé en 1849, *l'Eldorado* (ill° 39. 3), d'un décor médaillé à l'Exposition de 1867, le *Décor Gobelins* (ill° 44. 3b),

¹⁸²⁰ **Luchet 1863.**

¹⁸²¹ Gere-Whiteway 1993 liste de façon classique ces théoriciens.

légèrement modifié auxquels s'ajoute un ensemble de papiers peints totalement intemporels, pour l'essentiel à motifs de damas¹⁸²³.

Une telle constatation, confortée par l'étude des techniques où le renouvellement va de pair avec le perfectionnement de l'acquis, par la description des produits mis avec succès sur le marché explique, entre autres, le maintien de la prospérité de la manufacture de Rixheim, quel que soit son apparent engourdissement.

3.1. Le papier peint en 1851

Le 27 août 1851, Jean Zuber-Karth, copropriétaire de la manufacture fondée par son père, lit à la Société industrielle de Mulhouse un *Rapport sur l'industrie du papier de tenture*, à son retour de Londres où il vient de visiter l'Exposition¹⁸²⁴. Le moment est crucial pour l'industrie du papier peint. La France vient de confirmer sa préséance en raflant la quasi-totalité des médailles. Mais, en même temps, la fabrication anglaise, peu récompensée, dispose, depuis les années 1840, d'une solide avance technique : la seule firme Potter de Manchester, par exemple, imprime à l'aide de huit machines, dont certaines en quinze couleurs¹⁸²⁵ ; il n'y a alors qu'une seule machine en France, chez l'auteur du *Rapport*, et elle n'imprime que six couleurs. Un autre danger se profile à l'horizon, puisqu'aux Etats-Unis tournent déjà cinquante machines... Pourtant, Jean Zuber-Karth prône dans son *Rapport* l'abolition de la prohibition, « au nom du Ciel, au nom du progrès et le liberté ». Il y voit le moyen de lutter efficacement contre l'industrie étrangère, en particulier dans le domaine des papiers ordinaires.

La statistique (annexe 13) jointe au Rapport donne un total de 23 300 000 rouleaux produits dont :

¹⁸²² Giedion fut le chantre de cette histoire, voir Giedion 1949. Le maintien des formes traditionnelles de culture face aux avant-gardes a fait l'objet d'une synthèse de Mayer 1981, ch. IV.

¹⁸²³ Ce stand a donné lieu à une photographie (doc° MPP).

¹⁸²⁴ Ce *Rapport*, sur décision du comité de l'industrie du papier, est imprimé séparément. Les chiffres qu'il donne seront discutés par les différents auteurs qui écrivent sur la question dans les années qui suivent, mais pas réellement mis en cause.

¹⁸²⁵ D'après Exner, cette manufacture produit 30 000 rouleaux par jour en 1861, à l'aide de 14 machines.

Pays	Rouleaux	%
États-Unis	7 750 000	33
France	6 200 000	27
Angleterre	5 500 000	24
Zollverein	1 500 000	6
Belgique	600 000	3
Russie	500 000	2
Espagne	400 000	2
Hollande	250 000	1
Suisse	250 000	1
Autriche	200 000	1
Piémont	200 000	1
Suède & Danemark	100 000	1 ¹⁸²⁶

Ce *Rapport*, au mitan du siècle, nous propose donc un tableau qui montre l'ampleur des changements dans l'industrie du papier peint depuis le siècle précédent, tout en annonçant ceux encore à venir. Le total des rouleaux, tout d'abord, montre qu'il s'agit désormais d'une activité de premier plan et surtout d'une forme privilégiée de décor, adaptée à l'évolution sociale : nous n'avons évidemment pas de statistiques comparables pour le siècle précédent, mais il est évident que ces chiffres n'ont aucun rapport avec les quelques dizaines de milliers de rouleaux qui se produisaient alors à Paris et qui figurent aux inventaires que nous possédons. De plus, parmi ces rouleaux, il est désormais des produits de grande qualité, en particulier en France, avec les panoramiques et les décors, inconnus du siècle précédent.

Mais la statistique montre aussi que la production du papier peint a élargi son horizon géographique : si la France et l'Angleterre représentent encore la moitié de la fabrication, le reste de l'Europe fabrique désormais près du cinquième de ce qui est proposé ; mais le changement majeur vient évidemment des États-Unis devenus le premier producteur mondial, avec un tiers du total ; il faut cependant minimiser cette prééminence en précisant qu'ils n'exportent pas, même si cela limite les exportations européennes vers ce pays.

Pourtant, à cette date, le changement majeur n'est pas dans la géographie des entreprises, mais bien plutôt dans la révolution qui vient de commencer avec la mécanisation de la production ; celle-ci va progressivement s'imposer au cours de la seconde moitié du siècle, éliminant peu à peu l'impression à la planche qui disparaît pratiquement, on le verra, avec la Première guerre mondiale. Et surtout, la mécanisation va de pair avec la démocratisation du produit : la statistique précise que le prix moyen du rouleau imprimé mécaniquement en Angleterre est de 75 centimes, contre 3,25 francs quand il est imprimé manuellement.

Ces mutations que laisse entrevoir ce *Rapport*, il est possible de les étudier de plus près, à travers les archives de la manufacture Jean Zuber & C^{ie}, remises dans un contexte plus large, chaque fois que faire se peut.

¹⁸²⁶ Le fait d'arrondir les bas chiffres fausse légèrement le pourcentage.

3.2. La manufacture Jean Zuber & C^{ie} : la troisième génération au pouvoir (1853-1918)

A partir des années 1850 arrive au pouvoir la troisième génération, Frédéric Zuber-Frauger prenant sa retraite en 1851 tandis que son frère Jean Zuber-Karth meurt en 1853¹⁸²⁷, un an seulement après son père : Ivan Zuber (ill° 9.5)¹⁸²⁸, fils de Jean, devient le pivot de l'entreprise ; et même s'il démissionne en 1907, il reste présent à Rixheim jusqu'à sa mort en 1919, assurant la pérennité ; sa belle-mère, la veuve du second mariage de Jean Zuber-Karth, Élise Oppermann, qui détient la majorité du capital, est associée commanditaire ; pour la première fois donc, une femme devient associée en 1853 et le reste jusqu'à son décès en 1890 : si la monographie de l'affaire en 1897 la mentionne bien comme « associée commanditaire », elle ne figure pas dans le « tableau des chefs successifs de la fabrique », ce qui confirme qu'elle n'intervient pas effectivement dans la marche de l'entreprise. A cette date, on trouve aussi comme associé de 1848 à 1856 Édouard Karth¹⁸²⁹, beau-frère du premier mariage de Jean Zuber-Karth, de 1855 à 1860 François Joseph¹⁸³⁰, gendre de Frédéric Zuber, de 1856 à 1898, Émile Zuber¹⁸³¹, fils de Frédéric. ; s'y ajoute en 1893 Harry Wearne, un dessinateur anglais venu travailler en 1882 à Rixheim, après avoir travaillé à Paris à partir de 1873 chez Gillou : il a épousé en 1888 une fille d'Émile, Emma¹⁸³².

¹⁸²⁷ Toujours passionné par la question ouvrière, il lance à la fin de sa vie le mouvement qui aboutit en 1853 à la création de la Cité de Mulhouse, après ses propres expériences en 1845 à l'Île Napoléon ; il songe par ailleurs à la députation en 1852 (Zuber 1972, p. 22).

¹⁸²⁸ 1827-1919 ; le véritable chef de l'entreprise de la mort de son père à la première guerre mondiale. Ivan est un surnom, son véritable prénom étant Jean, comme tous les aînés de la branche aînée de la famille (Stammsohn).

¹⁸²⁹ Les rapports ont été tendus, les désaccords fréquents, d'après une note d'Ivan Zuber en date du 17 avril 1855 conservée dans les archives familiales.

¹⁸³⁰ La saga familiale est extrêmement discrète à son sujet, l'homme ayant plongé dans la folie en se prenant pour l'empereur son homonyme...

¹⁸³¹ 1831-1901.

¹⁸³² 1852-1926. Un ouvrage anonyme rassemble les informations professionnelles à son sujet : *Harry Wearne, A short account of his life and work*, Baltimore & New-York 1933, voir aussi Hauviller 1934 et Requédât 1936. Harry Wearne, que nous retrouverons plus tard, semble avoir refait sa vie Outre-Atlantique après 1914, en laissant sur place son épouse dont il semble avoir divorcé à une date inconnue (la littérature familiale ne mentionne rien à ce propos). Sa collection textile, donnée au Royal Ontario Museum en 1934 par sa veuve américaine, est une des collections majeures de l'histoire du textile imprimé, cf. Catalogue MISE 1966. La saga familiale est évidemment très discrète sur ces avatars américains. A défaut d'ingénieur, comme dans nombre d'entreprises familiales alsaciennes, une fille Zuber a cependant épousé un « talent », voir Hau 1987, p. 392.

Cette situation assure une grande continuité à l'entreprise, mais accentue le poids de la tradition : le souci de la qualité, en particulier, aboutit à privilégier le haut de gamme, alors que la production du papier peint connaît pendant cette période un essor quantitatif extraordinaire, grâce à la mécanisation qui lui ouvre désormais largement le marché populaire ; Edouard Karth, en désaccord il est vrai avec les autres associés, voit même dans l'essor des procédés mécaniques un des « vers rongeurs de la Maison¹⁸³³ ». Notons aussi que la manufacture qui s'était affirmée à la pointe du progrès technique dans la première moitié du siècle, n'a plus déposé un seul brevet après 1843. Par ailleurs, le choix fait par Jean Zuber en 1804 de lier papier et papier peint est rompu en 1851 : la papeterie prend alors la raison sociale Zuber-Rieder & C^{ie} et développe son activité propre indépendamment de la manufacture de Rixheim¹⁸³⁴.

En 1852¹⁸³⁵, la manufacture de papiers peints emploie 108 hommes, 34 femmes, 99 enfants (341 personnes) pour 70 à 80 tables, une machine à rouleau de cuivre, une « six couleurs » et produit pour 400 à 500 000 francs. En 1853-54, 400 000 rouleaux sortent de l'entreprise : 30 % sont vendus en France, 22 % en Amérique et le solde en Europe¹⁸³⁶ : la seule différence notable par rapport à 1847, c'est la nette reprise de l'Amérique, toujours irrégulière. En 1862, 280 ouvriers travaillent dans l'entreprise et produisent pour 700 000 francs, un chiffre en nette augmentation par rapport au début du Second Empire. En dépit du déclin du panoramique, la manufacture accroît son activité et profite du libre-échange auquel elle a toujours été favorable¹⁸³⁷.

Un courrier d'Ivan Zuber adressé en 1867 à W. F. Exner qui réunit de la documentation en vue de son ouvrage *Tapeten- und Buntpapierindustrie*¹⁸³⁸, donne une idée précise de l'entreprise¹⁸³⁹. Le manufacturier y distingue d'abord deux sortes d'entreprises, celles qui travaillent à la machine et celles qui travaillent à la main. L'essor des premières est inéluctable ; quant aux secondes, elles se caractérisent par la qualité de leurs produits :

Sur l'article fin en revanche c'est toujours le goût dans les dessins & dans la combinaison des couleurs, puis le concours d'artistes de grand talent obtenu non sans gr(ands) sacrifices¹⁸⁴⁰ qui fait principalement le charme des produits

¹⁸³³ Note d'Ivan Zuber du 17 avril 1855, archives familiales.

¹⁸³⁴ Il est frappant qu'après 1870, elle créera, comme beaucoup d'entreprises alsaciennes, une usine en France à Torpes, près de Besançon en 1883 alors que la manufacture de papiers peints reste totalement allemande. La papeterie fonctionne toujours à l'heure actuelle et ses produits sont connus sous la marque *Le Calligraphe*.

¹⁸³⁵ Zuber 1947, p. 16.

¹⁸³⁶ Zuber 1947, p. 17.

¹⁸³⁷ Jean Zuber-Karth en fut un apôtre, cf. son vibrant plaidoyer de 1851 (Zuber 1851).

¹⁸³⁸ Qui paraît à Weimar en 1869.

¹⁸³⁹ MPP Z 195, 30 avril 1867.

(...) ; mais il faut aussi citer les papiers dits frappés obtenus au balancier qui ont un gr(and) succès ces dernières années ; puis les repoussés imitant les anciens cuirs obtenus soit par cylindre soit par balancier & qui ont été aussi très goûtés.

A l'évidence et en dépit de son avance en France en matière d'impression mécanique, la manufacture se situe dans ce créneau, au vu de sa production dominée par les « articles fins » : de l'acquisition de sa première machine en 1850 jusqu'à celle d'une machine 12 couleurs en 1877, la manufacture met sur le marché 333 motifs imprimés mécaniquement, contre 3357 imprimés à la planche pendant la même période¹⁸⁴¹, soit dix fois moins ; de même le seul matériel notable acquis pendant la période est une presse à balancier Steinmetz qui apparaît à l'inventaire de 1864 ; l'investissement avec le matériel annexe se monte à 5300 francs. Or une telle presse, destinée à frapper et à gaufrer le papier peint est manuelle et elle ne peut agir qu'au coup pour coup et non en continu, ce qui donne un produit de grande qualité, mais coûteux ; de 1864 à 1877, 330 motifs de ce type sont mis sur le marché, quasiment le même nombre que les motifs imprimés mécaniquement à bas prix. Confirmant ces options, Ivan Zuber écrit d'ailleurs le 31 mars 1867¹⁸⁴² à D^e Kaepelin¹⁸⁴³ :

Nous n'avons cessé de travailler à perfectionner (le) genre de produits mécaniques sans cependant lui donner trop de développement, notre principal article devant rester l'article fin.

Ce choix s'explique certes par le poids de la tradition, mais c'est aussi un choix économique. Installée à Rixheim, la manufacture disposait d'une main d'œuvre relativement peu coûteuse¹⁸⁴⁴ et bien formée dans le cadre de l'apprentissage familial : on travaille de père en fils dans l'entreprise et souvent sa vie durant. En 1867, ne propose-t-elle pas pour des récompenses à la Société industrielle de Mulhouse des ouvriers qui ont jusqu'à 47 années d'entreprise « sans compter celles comme garçon », c'est-à-dire comme apprenti¹⁸⁴⁵ : ceci permet donc, avec un bon atelier de dessin, de privilégier « l'article fin », domaine dans lequel les Français sont imbattables et peuvent largement exporter. En revanche, la concurrence étrangère, en particulier la concurrence anglaise après le traité de libre-échange de 1860, est très rude sur les produits courants, imprimés mécaniquement.

Dans cette logique, Ivan Zuber décrit ainsi sa manufacture à Exner :

Seul établissement réputé à la fois pour l'article fin & pour les produits

¹⁸⁴⁰ *La manufacture vient de payer 7 000 francs au célèbre dessinateur Chabal-Dussurget pour son Décor Gobelins...*

¹⁸⁴¹ Ceci correspond à une moyenne annuelle de 131 motifs imprimés à la planche, un tiers en plus que dans les années 1840 !

¹⁸⁴² Z 195.

¹⁸⁴³ Voir Kaepelin 1867.

¹⁸⁴⁴ La main d'œuvre est deux à trois fois moins chère qu'à Paris, voir *infra*. Mais ceci n'est pas spécifique à Rixheim : Hau constate aussi pour sa part le faible coût de de la main-d'œuvre alsacienne (Hau 1987, p. 294).

¹⁸⁴⁵ MPP Z 195, p. 92.

mécaniques à bon marché, il réunit tous les procédés de fabrication les plus variés, tels que : 80 tables d'impression à la main avec tous les appareils accessoires 7 tables à rayures à l'auge 8 machines à gaufrer au rouleau¹⁸⁴⁶ 3 machines à imprimer au rouleau & (aux) cylindres¹⁸⁴⁷ 1 balancier p. (our) frappés 1 machine pour papier chêne naturel¹⁸⁴⁸ machines à vapeur de 12 chevaux usine à gaz¹⁸⁴⁹ fabrication de couleurs ateliers de gravure, de menuiserie, de forge, &c... Occupe en temps normal 280 à 300 ouvriers Exportation, environ 60 % des produits.

A titre de comparaison, l'entreprise la plus importante de Paris, Gillou fils & Thorailleur, possède à la même date huit machines anglaises à imprimer mues à la vapeur (quatre « 4 couleurs », trois « 8 couleurs » et une « 14 couleurs ») et seize machines à bras. ; elle dispose aussi d'accrocheuses américaines¹⁸⁵⁰.

La manufacture de Rixheim était particulièrement bien adaptée à la création de panoramiques, une spécialité majeure de la maison depuis ses débuts : or ceux-ci sont en déclin au cours des années 1850 ; *les Zones terrestres* (ill° 40) sont la dernière création notable de panoramique pour l'Exposition de 1855, même si, *stricto sensu*, *le Jardin japonais* (ill° 41) de 1861 est encore une manière de panoramique, mais très modeste par rapport à ceux qui l'ont précédé¹⁸⁵¹. Il s'agit de continuer à disposer de ce que la manufacture nomme à partir de l'inventaire de 1867 des « articles de fond », c'est-à-dire des articles supposant un investissement important et appelés à être imprimés plus que le temps d'une collection. Imitant ses confrères qui ont présenté à l'Exposition de 1855 des « tableaux »¹⁸⁵², elle se lance à son tour dans ce domaine et programme cinq créations en 1859, mises sur le marché de 1861 à 1863, en se spécialisant cependant dans le paysage, en conformité avec ses traditions. Par ailleurs, elle intensifie sa production de décors qui deviennent tout à la fois plus importants et plus luxueux, pour les Expositions, certes, comme *le Décor Gobelins* (ill° 44. 3) en 1867, mais pas uniquement : un grand décor est mis sur le marché au moins tous les deux ans à partir de 1850, à un rythme plus rapide qu'auparavant¹⁸⁵³. « L'article fin » continue à dominer.

« La période 1850 à 1860 fut très prospère, celle de 1860 à 1870 fut en revanche

¹⁸⁴⁶ Il s'agit de petites machines destinées à gaufrer les bordures. Elles semblent avoir été mises au point à Rixheim.

¹⁸⁴⁷ Une machine imprimant en taille douce et deux machines en surface printing, une six couleurs de 1850 et une quatre couleurs de 1864.

¹⁸⁴⁸ Un matériel mis en place en 1867 pour réaliser des faux bois.

¹⁸⁴⁹ Pour l'éclairage en 1865.

¹⁸⁵⁰ Légentil 1867. Gillou produit pour 2 millions de papier peint avec 450 ouvriers (225 hommes, 220 femmes, 5 enfants).

¹⁸⁵¹ Seulement 10 lés et 417 planches.

¹⁸⁵² En particulier *la Jeunesse* de Délicourt et *les Prodiges* de Desfossé.

¹⁸⁵³ Pour les tableaux et les décors, voir *infra*.

« dure et ingrate » selon la monographie de l'entreprise lors du centenaire de 1897. De fait, les bénéfices des années cinquante se révèlent stables, mais sans rapport avec ceux des très grandes années, leur moyenne s'établit à 55 000 francs ; en revanche, ils ne sont plus que de 18 500 francs, dont une année aux résultats nuls et deux années de perte (annexe 5). Dans les années suivantes, la guerre n'entraîne pas de profond changement dans l'entreprise : la manufacture est épargnée par les combats et les mêmes personnes restent aux commandes ; l'administration continue à se faire en français et les comptes en francs (même si le change en mark apparaît dans la comptabilité) ; dans un premier temps, les marchés ne varient pas dans la mesure où l'industrie alsacienne obtient jusqu'en 1873 le maintien de la situation antérieure. Par la suite, l'entreprise va s'intégrer aux syndicats professionnels allemands. Si le contact avec Paris reste étroit, en particulier dans le domaine des dessinateurs, l'entreprise n'est pas présente aux Expositions parisiennes de 1878, 1889 et 1900, pas plus qu'aux autres d'ailleurs, à l'exception des américaines, Chicago en 1893 et Saint Louis en 1904¹⁸⁵⁴. Du point de vue juridique, la loi allemande impose une modification qui ne change en rien la mainmise familiale et la stratégie de l'entreprise : le 17 mai 1890, l'affaire se transforme en société en commandite par actions entre Ivan Zuber, Émile Zuber et Élise Oppermann-Zuber¹⁸⁵⁵ ; le fonds social se monte à 750 000 francs divisés en 300 actions ; Élise Oppermann-Zuber en reçoit 90 en contrepartie de son apport immobilier (la Commanderie et son enclos, dont elle garde la jouissance gratuite à ses frais), tandis qu'Ivan et Émile deviennent gérants et à ce titre reçoivent chacun 18 actions inaliénables ; les autres actions sont souscrites par les deux gérants (Ivan : 74 et Émile : 55), des cadres de l'entreprise et des membres de la famille : mais le décès de la troisième associée le 27 novembre de la même année modifie la répartition des actions prévue au départ. En 1893, le gendre Harry Wearne, devenu gérant à compter du 1^{er} juin, doit déposer 12 actions comme garantie. Les statuts prévoient enfin que les gérants se partagent la moitié des bénéfices et disposent d'une indemnité collective de 30 000 francs et du logement sur place. Le 31 mai 1898, Émile Zuber démissionne. Il est remplacé en 1900 par Georges Gayelin, le fondé de pouvoir de l'entreprise depuis de longues années¹⁸⁵⁶ : c'est le premier associé-gérant à ne pas être membre de la famille ; homme de confiance, il a surtout l'avantage de disposer de l'indigénat alsacien, alors que la jeune génération de la famille, refusant le service militaire allemand, a opté pour la nationalité française, ce qui ne va pas sans poser problème avec l'administration allemande¹⁸⁵⁷. Louis Zuber¹⁸⁵⁸, fils du peintre Henri Zuber et petit-fils de Jean Zuber-Karth, entre dans l'affaire en 1907. La situation ne change pas jusqu'à la

¹⁸⁵⁴ Les Zuber, francophiles, comme les industriels mulhousiens, n'acceptent pas d'exposer sous la bannière allemande.

¹⁸⁵⁵ Nous en possédons les statuts, MPP Z 5 et le registre d'actions, MPP Z 1.

¹⁸⁵⁶ Gayelin, entré dans l'entreprise en 1872 après des études à l'École de commerce de Mulhouse, appartient à une ancienne famille patricienne de la ville : on reste dans le même milieu, même si la famille ne s'est pas illustrée dans l'histoire industrielle de la cité (Communication écrite, Archives municipales de Mulhouse).

¹⁸⁵⁷ Remarquons après 1871 le maintien de l'usage du franc (avec conversion en mark) et du seul français dans tous les rapports de la société jusqu'en 1914.

3. L'automne du papier peint traditionnel (1850-1914)

guerre : profitant de la proximité de Bâle, à la déclaration de guerre, Harry Wearne rejoint les États-Unis et Louis Zuber la France, où il se bat du côté français ; Georges Gayelin reste seul gérant à Rixheim.

Ces hommes évoluent dans un cadre qui a peu changé par rapport aux générations précédentes. A la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e, la manufacture fait appel à la firme Eckert & Pflug Kunstantalt de Leipzig pour réaliser une grande vue (ill° 9. 5) destinée sans doute au marché américain puisque le titre est rédigé en anglais¹⁸⁵⁹ : « J. Zuber & C°, Rixheim, Alsace / Manufacturers of Wall Paper & Cretonne / Established 1797¹⁸⁶⁰ ». Cette vue se retrouve sur le papier à lettres de l'entreprise. On y voit du ciel l'ensemble des bâtiments ainsi que leur environnement, le tout représenté avec précision sinon raideur. Cependant, afin de donner plus d'importance à l'entreprise, on a éliminé une grande partie des constructions qui l'entourent et on en oublie que la manufacture se dresse au cœur d'un village ; par ailleurs, sans doute à des fins de lisibilité, la cour de la Commanderie apparaît sous la forme d'un banal jardin sans arbre¹⁸⁶¹. Les bâtiments industriels situés à main droite de la Commanderie ont pris de l'ampleur, avec une grande construction à toit plat de 1891, la machine à vapeur et la cheminée ont grandi ; une chapelle protestante, destinée à la communauté locale (essentiellement la famille Zuber...) a aussi été bâtie¹⁸⁶² ; à main gauche, un bâtiment à deux niveaux abrite les graveurs depuis 1867. Enfin, Henri Wearne s'est fait élever après son mariage avec Emma Zuber une maison d'habitation intégrée à l'enceinte de la manufacture. A cette époque, d'après les bilans, les bâtiments d'habitation sont estimés à 150 000 francs, les bâtiments industriels à 76 000 francs¹⁸⁶³.

La manufacture apparaît ici intégrée non pas au village qu'elle fait vivre, mais à un vaste réseau qui montre sa dimension mondiale : la route, avec des voitures hippomobiles chargées de ballots, mais aussi, déjà, une automobile, symbole de modernité, le canal, au loin, bordé de peupliers et le chemin de fer...

Si cette vue permet certes de lire la croissance de l'entreprise, son adaptation aux techniques nouvelles, elle démontre aussi le maintien coûteux de la Commanderie au cœur du dispositif, transformant la famille d'industriels en seigneurs du village – ce qu'ils

¹⁸⁵⁸ 1875-1958 ; il est français parce que né à Paris et, comme étranger, ne doit pas faire le service militaire allemand, condition impensable dans la famille.

¹⁸⁵⁹ La vue à proprement parler mesure 0,305 x 0835 m. Elle a peut-être été réalisée pour une des expositions à laquelle elle participe, Chicago en 1893 ou Saint Louis en 1904.

¹⁸⁶⁰ L'anglais évite aussi l'usage de l'allemand... La référence aux « cretonnes » fait allusion aux tissus coordonnés, indispensables dans les pays anglo-saxons.

¹⁸⁶¹ Alors qu'à la même époque, le peintre Henri Zuber nous a laissé une subtile aquarelle où apparaissent les platanes qui l'ombragent (Catalogue Rixheim 1994, n° 62) ; on retrouve aussi ces arbres abritant la fête du centenaire en 1897 (doc° MPP).

¹⁸⁶² Elle disparaîtra dans les années 1930 pour être remplacée par une nouvelle, rue Wilson.

¹⁸⁶³ Bilan de 1905, Z 16.

sont comme premier (et quasiment seul) employeur. Il est significatif qu'en 1890, lors de la mise sur pied de la société en commandite par actions, l'apport immobilier de la veuve de Jean Zuber-Karth, c'est-à-dire la Commanderie avec son parc et quelques prés, se monte à 225 000 francs tandis que l'apport industriel de Jean Zuber & C^{ie} ne vaut que 170 000 francs ; l'immobilier de prestige l'emporte sur l'entreprise¹⁸⁶⁴.

La même philosophie gouverne l'attachement aux choix fondamentaux des générations précédentes : « l'article fin » continue à dominer même si progressivement la mécanisation se développe. Au départ, l'entreprise ne disposait que de machines destinées à imprimer des dessins communs à quatre ou six couleurs et la production en était très réduite, une moyenne de douze par an de 1850 à 1877, contre 125 imprimés à la planche. En 1877, à la suite de la visite de l'Exposition de Philadelphie où Ivan Zuber découvre les modes de production américains¹⁸⁶⁵, il décide d'acheter une « 12 couleurs »¹⁸⁶⁶, un nombre de couleurs beaucoup plus fréquent en papier peint imprimé manuellement ; dans les dix années qui suivent, ce sont déjà trente papiers peints qui chaque année sont imprimés à la machine (120 à la main). Le parc de machines est par la suite élargi et amélioré : fonceuses mécaniques, enrouleuses, une « 4 couleurs » de Flinsch à Offenbach en 1880, une « 8 couleurs » du même fournisseur en 1884 et surtout une « 16 couleurs »¹⁸⁶⁷, toujours de Flinsch en 1890, ce qui nécessite la construction d'un nouveau bâtiment dans la mesure où elle nécessite une machine à vapeur de 35 chevaux, une nouvelle fonceuse, des séchoirs et une enrouleuse ; en 1890-91, ce sont 84 000 francs qui sont investis en mécanique et 78 000 francs en immobilier¹⁸⁶⁸. Par la suite, l'entreprise ne fait plus d'investissement notable, à l'exception d'un bâtiment, à partir de 1908, pour rationaliser la production dont les services ont été dispersés au fil des années au gré de la place disponible¹⁸⁶⁹.

Concrètement, dans la décennie qui suit, le nombre de dessins imprimés à la machine passe à 43 par an (79 à la planche), pour atteindre 59 dans les quinze ans qui précèdent la guerre (68 à la planche). Dans le même temps, frappés et repoussés

¹⁸⁶⁴ Depuis au moins 1836, le premier étage est devenu l'appartement du principal propriétaire de l'entreprise : en 1890, la veuve de Jean Zuber-Karth.

¹⁸⁶⁵ Il en a laissé un rapport : MPP Z 6.

¹⁸⁶⁶ Cette machine existe toujours au Musée après avoir fonctionné un siècle jusqu'en 1978 : c'est une Waldron & C^o de New Brunswick dans le New Jersey ; cette machine semble avoir connu la célébrité, elle a été plusieurs fois reproduite, cf. Jacqué 1984, p. 66. La machine a été payée franco 3000 \$ ou 15 600 francs, mais avec tout son environnement, elle est estimée à l'inventaire de 1878 42 000 francs.

¹⁸⁶⁷ Elle a été conservée au Musée après avoir fonctionné jusqu'en 1978, cf. Jacqué 1984, p. 66 (erreur de date : 1891 et non 1881).

¹⁸⁶⁸ L'expérience et le relatif bas coût de la main d'œuvre expliquent sans doute que la manufacture ne soit jamais allée au-delà, alors même qu'il existait sur le marché des 24, sinon 26 couleurs.

¹⁸⁶⁹ Le total des travaux, échelonné sur plusieurs années se monte à une cinquantaine de milliers de francs.

continuent leur carrière jusqu'en 1904 à raison de 10 à 15 motifs par an.

Si le goût français a dominé le monde du papier peint, l'Angleterre y compris, depuis la fin du XVIII^e siècle, l'influence des Réformistes anglais, l'essor des Arts & Crafts entraînent à partir des années 1870 un renouvellement des motifs qui se fait au détriment de la tradition naturaliste française, pratiquée à Rixheim, y compris après 1870¹⁸⁷⁰ ; même si l'historiographie anglaise exagère ce renouveau autour de la personne devenue mythique de William Morris¹⁸⁷¹, même si les papiers français traditionnels continuent à bien se vendre Outre-Manche¹⁸⁷², un tournant se prend, privilégiant le travail en deux dimensions, les couleurs ornementales, le refus du naturalisme. Ce type de motif est particulièrement pratiqué par les dessinateurs anglais qui vendent aussi à l'étranger¹⁸⁷³, comme Arthur Silver ou Christopher Dresser¹⁸⁷⁴. Rixheim, quoique devenu allemand en 1871, reste français de goût, à l'image de l'industrie alsacienne de l'indiennage¹⁸⁷⁵. Certes, la manufacture fait appel à quelques Anglais¹⁸⁷⁶, à commencer par Harry Wearne (qui dessine à Rixheim de 1882 à 1890, avant de prendre des responsabilités dans l'entreprise à la suite de son mariage), ou Owen Davis en 1882 : mais, leur goût reste naturaliste et ils sont loin de représenter l'avant-garde dans ce domaine ; Bruce Talbert, adepte d'un gothique modérément réformé, fournit un dessin en 1880, sa dernière année d'activité. Dresser¹⁸⁷⁷, Milcent, le Silver Studio, Arthur Wilcock fournissent des dessins après 1900, alors que leur style n'a plus rien de moderniste. Et alors que la manufacture s'intéresse aux audacieux travaux Jugendstil d'Otto Eckmann¹⁸⁷⁸, elle développe elle-même, quand elle frise l'audace, un style floral Art nouveau conventionnel, comme pour le *Décor Floréal* créé par Ruepp en 1897¹⁸⁷⁹. S'agit-il d'un choix conscient dans la mesure où le marché des arts décoratifs évolue beaucoup moins vite que ne voudraient

¹⁸⁷⁰ Voir en particulier « The English response : mechanization and design reform » de Joanna Banham, Hoskins 1994, p. 132-149.

¹⁸⁷¹ Encore que les travaux récents remettent timidement en cause son impact réel, Sanders 2002, p. 115, voir aussi les recherches quantitatives de Lesley Hoskins à ce propos, Hoskins 1993.

¹⁸⁷² Sanderson représente Balin et Zuber et ses archives prouvent le poids des ventes françaises ou, pour Zuber, de goût français.

¹⁸⁷³ Le dépouillement en cours du fonds du Silver Studio, conservé au MODA à Londres, devrait révéler cette influence anglaise à partir de 1880.

¹⁸⁷⁴ Collins 1976.

¹⁸⁷⁵ Le catalogue *Art nouveau-Textil-Dekor 1900*, Stuttgart 1980 est par exemple obligé de cataloguer les tissus alsaciens avec les tissus français pour des raisons stylistiques.

¹⁸⁷⁶ Pour les dessinateurs cités, on consultera Jervis 1984 et Bieri-Jacqué 1997 p. 115-119.

¹⁸⁷⁷ Qui meurt à Mulhouse en venant travailler à Rixheim en 1904.

¹⁸⁷⁸ Dont elle possède l'essentiel de la production de papier peint imprimée chez Engelhardt à Mannheim, actuellement conservée au MPP, cf. Bieri-Jacqué 1997, *passim*.

nous le faire croire ceux qui écrivent l'histoire dans ce domaine¹⁸⁸⁰ ? S'agit-il au contraire d'une incompréhension, voire d'un refus de la nouveauté ? L'absence d'intérêt pour l'évolution technique, l'histoire de l'entreprise au XX^e siècle feraient davantage pencher pour la seconde hypothèse.

Quoi qu'il en soit, cette politique, volontaire ou non, se révèle payante : les bénéfices sont là, importants (annexe 6) ; seul le bilan au 31 mai 1914 (donc avant même la déclaration de guerre) révèle un bénéfice proche de zéro. De 1871 à 1890, le montant moyen annuel des bénéfices s'établit à 65 000 francs par an, la décennie soixante-dix se révélant plutôt médiocre (38 000 francs de bénéfices moyens annuels, trois années de perte), la décennie quatre-vingts exceptionnelle (92 000 francs de bénéfices moyens annuels, quatre années à plus de 100 000 francs, avec une pointe à 188 000 francs en 1889-90 !). Pour la période où les chiffres se font encore plus précis, soit de 1891 à la guerre, les résultats se révèlent encore plus brillants : le bilan est non seulement toujours positif mais pour un capital de 750 000 francs, le résultat moyen se monte à 167 000 francs, soit un taux de profit net de 22 % ; sur vingt quatre années, seules dix donnent un résultat inférieur et six dépassent les 200 000 francs. Les années les plus heureuses sont 1891-93 et surtout 1901-07 (on frise les 300 000 francs en 1903) ; en revanche les années 1895-98 et 1908-14 se révèlent les plus difficiles ; les années qui précèdent la guerre voient la chute du bénéfice s'accroître d'année en année, mais les actionnaires n'ont jamais touché moins de 7 % d'intérêt (quatorze fois beaucoup plus, jusqu'à 12 %). Bien sûr, comme le constatent les gérants en 1892,

notre industrie est soumise à la mode et à des fluctuations que la meilleure gestion ne saurait toujours prévenir.

Mais, indépendamment de cette vérité première, ils remarquent, année après année, la montée du protectionnisme, la guerre de dumping que se livrent deux cartels en Allemagne au début du siècle, les résultats toujours très irréguliers, pour le meilleur et pour le pire, de l'Amérique, plus sensible que l'Europe aux crises et aux aléas politiques (en particulier aux élections présidentielles).

En 1912, suite à un mauvais exercice, le conseil compare les résultats à ceux de 1894-95, le plus mauvais exercice jusqu'alors, ce qui donne les chiffres suivants

¹⁸⁷⁹ Jacqué-Bieri 1997, n° 38 et Jacqué 2001.

¹⁸⁸⁰ On ne reprochera pas à Brahms ou à Strauss leur style traditionnel alors que dans le même temps, l'histoire des arts décoratifs élimine systématiquement ce que l'on pourrait nommer l'arrière-garde, quantitativement bien plus présente que la création. L'influence de Siegfried Giedion, par exemple, reste très présente et le poids de l'édition anglo-saxonne, vantant le poids des designers anglais de la seconde moitié du XIX^e siècle fait le reste...

3. L'automne du papier peint traditionnel (1850-1914)

	1894-5	1912
papiers vendus	825 174 francs	908 337
papiers fabriqués	832 652	894 246
main d'œuvre	158 659	203 206
papier	136 011	122 585
drogues & couleurs	98 967	66 746
frais généraux	114 915	145 886
frais de vente	71 126	131 471
intérêts	28 445	8 105

ce qui laisse avant attribution aux comptes d'assistance et aux différents comptes de réserves la somme de 217 051 francs ; le bénéfice est de 93 408 francs, ce qui montre l'étendue des réserves. Remarquons aussi que la nette montée des salaires (de l'ordre d'un quart, la main d'œuvre n'ayant pas quantitativement augmenté) est compensée par la baisse du coût des matières premières ; cette augmentation n'a donc rien coûté à l'entreprise, qui, nous le verrons, n'a pas hésité à augmenter les salaires en 1905-06 pour éviter des problèmes sociaux ; cependant, le coût de la main d'œuvre entre pour un quart des dépenses en 1894, pour près du tiers en 1911¹⁸⁸¹.

Nous possédons par ailleurs les résultats détaillés des ventes pour les années 1891-98, avec un manque en 1893¹⁸⁸². Ils peuvent être complétés par les chiffres de 1902/3

	1890/1	1892/3	1895/6	1896/7	1897/8	1902/3
Allemagne						
Autriche	45.8 %	43.3	37.6	34.4	32.1	27.4
France	18.2	16	16	16	15.8	14.3
Angleterre	13.7	14.4	14.1	15.8	16	19.8
États-Unis	10.3	17 ;7	17.2	19.7	23	27.4
Autres pays	12.8	8.6	14.8	13.8	13	11.4
Total	1 061 000	995 000	928 380	938 358	1 033 290	1.321 479

Première constatation : les ventes varient de plus de 30 % entre les extrêmes (13% pour 1890-1898), sans qu'il semble y avoir de logique apparente : ce qui rejoint la remarque précédente concernant l'impossibilité de maîtriser le phénomène de mode. La part de l'Allemagne et de l'Autriche¹⁸⁸³ est en baisse régulière, en valeur comme en pourcentage, mais représente le marché de loin le plus important, non seulement à cause du poids de la tradition, mais aussi à cause de la situation économique créée par le traité

¹⁸⁸¹ Encore que cela soit faussé par la faiblesse des intérêts, la faiblesse des investissements entraînant des installations quasi amorties.

¹⁸⁸² MPP Z 5 ; nous avons converti les valeurs en francs par pays en %.

¹⁸⁸³ A cette époque l'Autriche-Hongrie : on aimerait connaître la part réelle de cet Empire, quasi inexistant dans les ventes de la génération précédente.

de Francfort¹⁸⁸⁴. Au contraire, la part en pourcentage de l'Angleterre et de la France, comparables, évoluent en sens contraire, celle de la France baisse, celle de l'Angleterre augmente¹⁸⁸⁵. En revanche, la part américaine est dans une situation exactement inverse avec d'énormes variations, très irrégulières, qui font l'objet de plaintes répétées de l'entreprise : ici en huit ans, les variations en valeur comme en pourcentage passent du simple au double et presque au triple en 1902-3, ce qui doit être difficilement gérable en terme de production.

Cette dernière est assurée en 1897¹⁸⁸⁶ par :

**115 ouvriers & ouvrières majeurs, dont 24 ayant plus de 30 années de services
38 ouvriers & ouvrières de 16 à 21 ans 59 filles et garçons au-dessous de 16 ans
plus 24 graveurs travaillant chez eux**

auxquels s'ajoutent 25 employés ou représentants, aboutissant à un total de 261 salariés : l'effectif est resté étonnamment stable sur le long terme, en dépit de la mécanisation, en particulier à cause du maintien des options définies dès l'origine de l'entreprise : le « bel article »¹⁸⁸⁷ impose une main d'œuvre nombreuse.

Tout au long de son histoire, la manufacture semble avoir été attentive à sa main d'œuvre dans l'esprit paternaliste des *Herrenfabrikanten* calvinistes mulhousiens. Les salaires sont normaux pour la région mais inférieurs à ceux de Paris¹⁸⁸⁸ : pour 12 heures par jour, en 1850¹⁸⁸⁹, les journaliers se paient 1,50 francs, les imprimeurs 3 francs (plus pour ceux qui sont à la tâche) ; au début du XX^e siècle, les mêmes journaliers gagnent 2,75 à 3 francs pour une journée de 10 heures, les imprimeurs 4 francs et les meilleurs de ceux qui travaillent à la tâche peuvent désormais obtenir 5 à 5,25 francs par jour¹⁸⁹⁰. En 1907, le conseil de surveillance de l'entreprise note que

pendant l'hiver dernier (1905-06), nous avons été pendant quelque temps sous la menace de grèves par des influences du dehors que nous avons pu combattre en instituant un comité consultatif élu par nos ouvriers ; notre compte Assistance et Prévoyance étant très au large, nous avons fait une répartition exceptionnelle à cause de la cherté des vivres, enfin nous avons admis une hausse presque générale des salaires, traitements amenant par exemple journalier qu'on payait

¹⁸⁸⁴ Voir ce qu'écrivit Hau sur l'intégration économique de l'industrie alsacienne au Reich, Hau 1982, p. 240-247.

¹⁸⁸⁵ En Angleterre, la manufacture est représentée depuis 1871 par la firme A. Sanderson & C°.

¹⁸⁸⁶ Lors de la fête du centenaire, MPP Z 5 ; chaque salarié reçoit alors une prime à l'ancienneté.

¹⁸⁸⁷ Zuber 1897 p. 14.

¹⁸⁸⁸ . Cf. par exemple les chiffres cités par Son 1867 pour Paris: les chiffres donnés par le patronat sont le triple de ceux de Rixheim, ceux donnés par Son le double. Rappelons que Paris est le principal centre de fabrication concurrent de la manufacture.

¹⁸⁸⁹ Mais les salaires n'ont pratiquement pas évolué depuis le début du siècle au vu des enquêtes industrielles, il est vrai plus ou moins précises.

¹⁸⁹⁰ *Histoire de l'industrie* 1902, p. 564.

il y a 60 ans 1,50 fr à 3 fr & 3,25 par jour, et un bon imprimeur à la main à fr. 4,50 la journée, au lieu de fr. 3 autrefois¹⁸⁹¹.

L'entreprise profite donc de sa prospérité mais aussi de son relatif isolement à Rixheim et de son monopole sur le village (où de nombreux Zuber ont eu des responsabilités politiques de premier plan depuis Jean Zuber) pour développer sa politique salariale complétée par un ensemble de prestations. Jean Zuber-Karth s'est personnellement passionné pour la question sociale à laquelle il a consacré de nombreux articles dans le *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*. Il a concrétisé ses idées dans l'entreprise. Pratiquement, l'entreprise dispose d'une caisse d'épargne fondée en 1820¹⁸⁹², d'une caisse de retraite fondée en 1849¹⁸⁹³, dotée de 1 % des bénéfices, d'une caisse d'invalidité ; par ailleurs, les ouvriers disposent de soins gratuits et avant 1871¹⁸⁹⁴, il existe une école de fabrique gratuite pour les enfants qui travaillent¹⁸⁹⁵. Après 1891, un compte d'assistance et de prévoyance, géré par l'entreprise, regroupe caisses de retraite et d'invalidité : il est doté annuellement de 5 % des salaires, de l'intérêt du capital des anciennes caisses et d'une participation aux bénéfices¹⁸⁹⁶. Enfin, les résultats aux Expositions donnent lieu avec l'ensemble de l'entreprise à des fêtes et au versement d'une prime... sur le livret de caisse d'épargne tenu par l'employeur ; pour la célébration du centenaire en 1897, une immense fête rassemble l'ensemble du personnel avec banquet, concert, bal, prime à l'ancienneté et médaille de commémoration¹⁸⁹⁷. Grâce à ce dispositif, l'entreprise ne semble pas avoir connu de problèmes sociaux sérieux : mais en 1908, le conseil est forcé de constater, en période de plein emploi, que

nous avons toujours beaucoup de peine à recruter et à conserver le jeune personnel.

Malgré ses grands seigneurs libéraux, Rixheim n'est pas exactement le Paradis...¹⁸⁹⁸

¹⁸⁹¹ *Un esprit mal intentionné rapprocherait ce dernier membre de phrase des propos tenus par un autre fabricant de papier peint, Réveillon, en avril 1789, qui lui ont valu les ennuis que l'on sait...*

¹⁸⁹² Dans les années 1890-1914, intégrée au passif de l'entreprise, elle rassemble 200 à 3000 000 francs : la prime de 1897, par exemple, est directement versée dessus. La Caisse d'épargne de Mulhouse date de 1827.

¹⁸⁹³ Jean Zuber-Karth en fait l'annonce aux ouvriers dans le discours fêtant la médaille d'or à l'Exposition et sa Légion d'honneur, doc° MPP.

¹⁸⁹⁴ La loi allemande impose la scolarité obligatoire.

¹⁸⁹⁵ MPP Z 195, 30 avril 1867.

¹⁸⁹⁶ Le texte cité supra démontre que cette caisse est totalement entre les mains des gérants de l'entreprise.

¹⁸⁹⁷ D'un montant de 19 332 francs pour 262 personnes, soit 73 francs en moyenne, versé en épargne. MPP Z 105. Cette fête somptueuse a laissé un souvenir profond dans les mémoires.

¹⁸⁹⁸ Le cas de Rixheim n'est évidemment pas une exception : Bergeron 1978 donne des exemples comparables à Mulhouse et dans toute la France.

Le 1^{er} août 1914, la déclaration de guerre entraîne des changements d'importance dans la manufacture : deux des gérants quittent Rixheim, Harry Wearne se rend par Bâle et l'Angleterre aux États-Unis où, séparé de sa femme, il restera définitivement jusqu'à sa mort en 1929, et Louis Zuber, citoyen français, gagne Bâle pour rejoindre l'armée française ; Georges Gayelin assure seul la direction de l'entreprise, soutenu par les conseils d'Ivan Zuber, âgé de 87 ans à l'ouverture des hostilités¹⁸⁹⁹. L'entreprise tourne au ralenti, trois jours par semaine, avec le personnel restant, mais elle est « muselée par l'adjonction d'un commissaire gouvernemental¹⁹⁰⁰ », E. Burg ; une grande partie des moteurs et des courroies, du matériel de fabrication est confisquée. Le déficit global se monte à 370 108 francs¹⁹⁰¹. Pour occuper les ouvriers, un travail de rangement est entrepris, les planches et les cylindres sont par exemple récolés¹⁹⁰². L'impression se concentre sur les objets de valeur, en particulier les « Landschaftsbilder¹⁹⁰³ » pour préparer l'avenir. Mais en 1917, l'entreprise est transformée en casernement pour 600 hommes tandis que 10 officiers sont installés depuis 1915 dans la maison d'Harry Wearne.

La reprise est lente, d'une part parce que Harry Wearne, malade, installé Outre-Atlantique, est injoignable¹⁹⁰⁴, que Louis Zuber n'est démobilisé qu'au printemps 1919 et que de nouvelles difficultés se présentent : « pénurie de combustibles & de matières premières, crise des transports, revendications ouvrières etc... etc...¹⁹⁰⁵ » Un monde nouveau est en train de naître, la manufacture a-t-elle les capacités de s'y adapter ?

Jusqu'en 1918, l'entreprise est donc restée entre les mains de la famille, celle-ci réussissant à s'entourer de talents techniques de bon niveau et réussissant aussi à les intégrer par le biais du mariage ; par ailleurs, les membres de la famille qui ont rejoint l'entreprise¹⁹⁰⁶ ont été remarquablement formés : une bonne école au départ, généralement en Suisse, chez des disciples de Pestalozzi, des stages dans des maisons amies, de même confession, une École d'ingénieurs, Centrale en particulier, des voyages, le mariage avec une héritière toujours calviniste d'Alsace ou de Suisse, des enfants

¹⁸⁹⁹ Il meurt le 1^{er} janvier 1919.

¹⁹⁰⁰ Rapport de la gérance, 1920, MPP Z 5.

¹⁹⁰¹ L'année 1917-18 est faiblement bénéficiaire.

¹⁹⁰² Ce qui apparaît dans les livres de gravure : le tampon est en français : « existe 1915 »..

¹⁹⁰³ Les panoramiques : à la différence des précédents, les rapports des années de guerre sont rédigés en allemand.

¹⁹⁰⁴ Il semble aussi, qu'éloigné de son épouse, il refasse sa vie en Amérique.

¹⁹⁰⁵ Rapport de gérance 1920.

¹⁹⁰⁶ Certains ont cherché leur voie ailleurs, parfois avec de réelles aptitudes, comme le peintre Henri Zuber qui a fait une carrière artistique au plus haut niveau à son époque, cf. Meyer 1994.

nombreux¹⁹⁰⁷ ... Résultat, sur quatre générations, l'entreprise a réussi à se maintenir au meilleur niveau tout en restant fidèle à son nom et à une culture d'entreprise que l'on retrouve dans le patriciat industriel mulhousien du XIX^e siècle¹⁹⁰⁸. Mais à l'évidence, la Grande guerre représente une rupture d'importance que le double « etc... » résume laconiquement.

L'approche concrète du processus d'élaboration du papier peint, dans le cadre de l'entreprise de Rixheim, mais comparé à ce qui se passe dans d'autres entreprises, permet de mieux saisir ce qui a sous-tendu l'évolution de l'entreprise au cours du siècle, de justifier ses choix, de montrer l'interdépendance étroite de l'histoire de l'entreprise face à ces données techniques.

3.3. Le processus de création

La manufacture crée annuellement des collections depuis au moins les années 1820 (annexe 7). En terme de quantité, le maximum de motifs est atteint avec près de 200 dans les années 1864-74 pour redescendre à un peu plus de 160 dans les trente années précédant la guerre. Remarquons aussi que même après l'introduction de l'impression mécanique en 1850, la planche domine largement, la manufacture se spécialisant depuis ses débuts dans « l'article fin » : ce n'est qu'après 1904 que la machine l'emporte légèrement sur la planche. En fait, de 1864 à 1904, l'entreprise, tout en introduisant l'impression mécanique, a misé massivement sur les frappés et les gaufrés, conformément à sa vocation de haut de gamme. Bien entendu, il faut ajouter à ces dessins les dessins anciens que l'on continue à imprimer, en particulier les articles dits « de fond », panoramiques et décors, mais aussi des motifs qui sont hors du temps et connaissent le succès sur la longue durée, en particulier des motifs architecturaux simples ou certaines fleurs créées sous le Second Empire : en 1890, la manufacture constate que « plus de la moitié de la vente annuelle roule sur nos anciens assortiments¹⁹⁰⁹. »

3.3.1. Le fonctionnement de l'atelier de dessin

Pour le milieu du siècle, nous disposons d'archives qui nous permettent de mieux saisir le

¹⁹⁰⁷ Ce que révèlent les généalogies.

¹⁹⁰⁸ Celle qui anime *l'Histoire documentaire*, 1901. Cf. Hau 1987, ch. XV. Notons cependant une différence fondamentale avec l'ensemble du patronat calviniste mulhousien : les Zuber ne semblent pas du tout hostiles à un mode de vie luxueux et ce, dès le fondateur : logements somptueux, jardins d'un entretien coûteux, résidences en Suisse, vacances dans des villes de cure, goût pour le théâtre et l'opéra... On pourrait multiplier les exemples : même si cela ne donne lieu à aucune ostentation, on n'est pas dans le mode de vie traditionnel des Mulhousiens. Ce cas concret pose d'ailleurs le problème de la réalité de cette image que les entrepreneurs mulhousiens ont souhaité donner d'eux-mêmes.

¹⁹⁰⁹ MPP Z 4, 1890.

fonctionnement de l'atelier grâce à deux exemples de dessinateurs qui ont fortement marqué les années 1830-1870, sous la direction de Frédéric Zuber-Frauger puis de ses successeurs. Ces deux dessinateurs pratiquent une activité complémentaire, le dessinateur d'ornement Georges Zipélius (1808-1890) et le dessinateur de fleurs Eugène Ehrmann (1804-1896). Leur statut est totalement différent : le premier, après un apprentissage à Rixheim, vend ses dessins à la pièce ou dans le cadre de contrats tandis que le second dirige l'atelier de la manufacture.

Georges Zipélius¹⁹¹⁰ est le fils d'un boucher mulhousien. Son talent de dessinateur se révèle très jeune, mais comme il n'existait pas encore d'École de dessin dans la ville, il semble être entré en apprentissage à Rixheim où il donne en 1825 son premier dessin¹⁹¹¹. Il complète sa formation à l'École royale des beaux-arts de Paris où il entre le 27 septembre 1830, présenté par Léon Cogniet, mais il ne semble pas avoir fait de carrière artistique¹⁹¹². Il continue de fournir régulièrement des motifs à Rixheim depuis Paris où il s'installe jusqu'en 1838¹⁹¹³ avant de rejoindre Mulhouse où il est reçu membre de la Société industrielle le 28 août 1838¹⁹¹⁴ : des courriers de la main de Frédéric Zuber-Frauger prouvent que les deux hommes sont en contact étroit¹⁹¹⁵. En 1836, la manufacture lui propose un contrat de deux ans qu'il accepte¹⁹¹⁶. Zipélius doit fournir chaque année « les dessins, bordures ou décors dont nous conviendrons ensemble » correspondant à 4 mois de son activité à la manufacture et s'engage à ne pas fournir de modèles à d'autres manufactures de papier peint. Ce travail lui est payé 2400 francs par an. Le contrat est reconduit le 1^{er} mai 1838 pour 3 ans avec des modifications. :

(G. Zipélius fournira) toutes les compositions et dessins de tous genres pour la fabrication du papier peint qui seront arrêtés d'un commun accord ; il consacra à ce travail tout le temps nécessaire pour faire l'assortiment habituel de chaque campagne ; il s'attachera en outre à étudier la fabrication et les besoins de la vente, et à cet effet il fera les séjours dans la fabrique ou les voyages d'affaires aux frais de la maison qui seront jugés nécessaires ;

¹⁹¹⁰ Il a fait l'objet du mémoire de maîtrise d'histoire de l'art à l'Université Marc Bloch de Strasbourg de Françoise Francès en 1995.

¹⁹¹¹ Voir ill.° 45d. 1b un dessin de 1826.

¹⁹¹² A la différence de son fils, Émile, peintre de talent, étudiant à l'École des beaux-Arts à Paris mais mort accidentellement très jeune (1840-1865).

¹⁹¹³ Et sûrement des dessins textiles : un ensemble de dessins de grande qualité des années 1830-40 lui est traditionnellement attribué au MISE.

¹⁹¹⁴ Avec comme mention professionnelle « peintre », Ott 1999, p. 800. S'il y a quelques rares membres mentionnés comme « dessinateurs » comme le futur photographe Adolphe Braun en 1859, il est le seul exemple de « peintre » avec Josué Dollfus, reçu dès 1826.

¹⁹¹⁵ MPP Z 123.

¹⁹¹⁶ MPP Z 123.

Zipélius fera tous les ans un séjour de quelques semaines à Paris¹⁹¹⁷ et à ses frais, pour y suivre ses propres affaires¹⁹¹⁸, il en profitera pour se mettre au courant des nouveautés en décorations et pour rassembler des matériaux propres à former l'assortiment de dessins pour J. Zuber & C^{ie}. Ses appointements se montent toujours à 2400 francs auxquels s'ajoute un intérêt de 2% sur les bénéfices. En mai 1841, les appointements passent à 3000 francs. En 1848, son contrat précise qu'il doit fournir :

12 tentures damas à ornemens de 1 à 3 mains à 1 ou 2 hauteurs 4 tentures damas rehaussées en camaïeu 6 tentures fantaisie et petits dessins 2 ou 3 tentures avec coloris 14 à 16 bordures diverses de 4 à 8 bandes ornemens et fleurs.

Les décors ne sont pas précisés : peut-être font-ils l'objet de contrats particuliers, à cause de l'ampleur des sommes en jeu.

Nous conservons une note de la manufacture concernant les « commandes à Zip^S p. 1837¹⁹¹⁹ » et précisant : « de l'extraordinaire en fait de dessins, éviter ce que font les autres ».

De 1850 à 1860, le dessinateur s'associe avec Joseph Fuchs, spécialiste de la fleur¹⁹²⁰, ce qui ne l'empêche pas de continuer à collaborer avec Rixheim jusqu'en 1859. En 1856, il donne encore 14 dessins, soit 15% de l'offre. Wagner, autre grand spécialiste de l'ornement, le remplace progressivement¹⁹²¹ mais les contacts restent étroits : pratiquement jusqu'à sa mort, Zipélius place de l'argent dans l'entreprise pour quelques milliers de francs¹⁹²².

Ces contrats peuvent être comparés à celui de Victor Dumont, dessinateur majeur d'ornement qui a aussi travaillé pour Rixheim de 1854 à 1900, essentiellement pour des décors. Il passe le 15 septembre 1854 un contrat d'exclusivité avec la manufacture parisienne Délicourt¹⁹²³. Dumont doit impérativement « se rendre à la fabrique chaque jour à l'exception des dimanches et fêtes (...) de huit heures du matin à six heures du soir », alors que Zipélius travaille à domicile ; Dumont gagne 3000 francs par an, puis 3600 francs deux ans plus tard ; le contrat précise que seront retenus les montants des journées d'absence. Le contrat est renouvelé en 1858 à 5000 francs puis 6000 un an après¹⁹²⁴. Dumont est donc par comparaison bien moins payé que Zipélius. Par ailleurs,

¹⁹¹⁷ Il est désormais installé à Mulhouse.

¹⁹¹⁸ A cette date, il semble beaucoup travailler pour la soierie.

¹⁹¹⁹ MPP Z 123.

¹⁹²⁰ Il vient de dessiner pour Zuber l'essentiel de *l'Eldorado*.

¹⁹²¹ Indépendamment de son activité de dessinateur, Zipélius a joué un grand rôle dans la vie sociale de la ville, voir Francès 1995.

¹⁹²² Cf les comptes « créanciers du grand livre » de 1843 à 1884.

¹⁹²³ Doc° Musée des arts décoratifs.

ses décors réalisés pour la manufacture de Rixheim de 1865 à 1875 sont payés de 550 francs (*Petit décor fleurs* en 1871) à 2370 francs (*Décor Renaissance* en 1873).

Finalement, le statut de Dumont chez Délicourt dans les années 1850 ressemble à celui d'Eugène Ehrmann à Rixheim : ce dernier est totalement lié à la manufacture dont il dirige l'atelier. Son destin est étrange puisque, ami d'enfance de Frédéric Zuber-Frauger avec lequel il a étudié au collège de Colmar, il est venu une première fois à Rixheim le 22 juillet 1827, a été engagé en septembre 1828 comme chimiste ; il complète sa formation d'abord à Paris dans un laboratoire non précisé, puis à Gießen chez le professeur Liebig. Si, dès lors, il travaille comme chimiste au laboratoire de l'entreprise, il fournit un premier dessin pour la collection de 1830-2, une « perse chinois » adaptée d'un motif anglais ; son implication dans l'atelier de dessin reste rare jusqu'en 1839 mais devient ensuite régulière et ne cesse plus jusqu'en 1890, même s'il prend officiellement sa retraite en 1873. Spécialiste de la fleur naturaliste, il ne se contente pas de la traiter en motifs répétitifs sous la forme des bouquets dits *Pompadour*, fort à la mode des années 1830 aux années 1870, il applique aussi son talent à introduire la fleur dans le panoramique, révolutionnant celui-ci en 1842 avec la création d'*Isola bella*. Technicien hors pair, maîtrisant parfaitement la technique de l'aplat, c'est lui qui transpose pour le papier peint les tableaux créés par la manufacture de 1861 à 1864, avec une rare économie de moyens. Son activité est récompensée par la médaille d'argent de collaborateur à l'Exposition de 1867. On lui doit des dizaines de motifs : 19 par exemple en 1866, soit 15% du total de la collection, alors même qu'il a bien d'autres activités dans l'entreprise. Il y est d'ailleurs à ce point impliqué qu'il y place des sommes énormes à partir de 1861 jusqu'à sa mort : il figure par exemple dans les créanciers du Grand Livre pour la somme de 149 617 francs en 1872, plus que chacun des trois associés du fonds social de la manufacture !

Au cours de son histoire, ces deux types de dessinateurs ont été utilisés par la manufacture. Des hommes comme Zipélius, qui travaillent aussi à l'occasion pour la concurrence quand ils ne sont pas sous contrat pour vendre le produit d'un atelier de taille importante ; on peut citer parmi les plus importants, Cron¹⁹²⁵, Victor Dumont¹⁹²⁶, célèbre créateur de décors, Joseph Fuchs¹⁹²⁷, grand spécialiste de la fleur, Victor Guéritte¹⁹²⁸, autre spécialiste de la fleur, Victor Potterlet¹⁹²⁹, le maître du dessin d'ornement, Wagner¹⁹³⁰ père et fils, autres spécialistes de l'ornement. Au contraire, on peut rapprocher

¹⁹²⁴ Ces contrats sont conservés au Musée des arts décoratifs de Paris, département des papiers peints.

¹⁹²⁵ Actif à la manufacture de 1842 à 1845 et de 1856 à 1897 (il s'agit sans doute de deux dessinateurs portant le même nom).

¹⁹²⁶ 1829-1913, actif à la manufacture de 1854 à 1900, dessine en particulier des décors.

¹⁹²⁷ 1814-1888, actif à la manufacture de 1848 à 1859 ; a en particulier été le principal dessinateur de l'*Eldorado*.

¹⁹²⁸ Actif à la manufacture de 1861 à 1873.

¹⁹²⁹ 1811-1899, actif à la manufacture de 1840 à 1878.

¹⁹³⁰ Actif à la manufacture de 1846 à 1879 ; sans doute le principal créateur de décors du XIXe siècle.

Charles Ruffly de Ehrmann : comme lui, il a dessiné exclusivement pour la manufacture de 1849 à 1899.

Remarquons enfin que les domaines dans lesquels travaillent ces différents dessinateurs sont hautement spécialisés, conformément à leur statut tacite de technicien : la fleur, l'ornement et, par ailleurs, on le verra, le panoramique ; il est certes des interactions, mais chacun reste dans son domaine et, lorsque ornement et fleur se retrouvent dans un motif, deux dessinateurs travaillent ensemble : en 1856, par exemple, le dessinateur d'ornement Brocq s'associe à Ruffly d'un côté, à Ehrmann de l'autre pour produire des dessins « mixtes ».

Combien sont payés ces dessinateurs ? Nous avons vu le montant prévu par les contrats de Zipélius et de Dumont. Nous connaissons par ailleurs la valeur de chaque dessin depuis 1856. Les prix varient énormément selon leur importance : un petit semis se paie 20 francs, mais un motif double hauteur¹⁹³¹ très élaboré coûte jusqu'à 500 francs ; entre les deux, la marge est immense selon l'originalité du motif, son nombre de couleurs, la notoriété de son dessinateur. De 1856 aux années 1890, le tarif moyen payé par la manufacture reste étonnement stable : il varie entre 65 et 82 francs, avant de grimper à 150-160 francs des années 1890 à 1914, sans explication convaincante, si ce n'est l'appel de plus en plus fréquent à des ateliers extérieurs. Il importe cependant de comparer les 10 675 francs payés pour 164 dessins en 1866 aux 7000 francs versés la même année à Chabal-Dussurget, « peintre » des Gobelins, pour son *décor Gobelins* ! Et les « peintures » des années 1860 tournent autour de 1000 francs.

3.3.2. La formation du dessinateur

Il nous est possible de reconstituer de façon précise la formation d'un dessinateur de papier peint à travers l'expérience bien documentée du Neuchâtelois Gustave Jeanneret¹⁹³² (1847-1927).

Gustave Jeanneret est fils d'un revendeur de papier peint de Neuchâtel. Constatant les dons artistiques de son fils, plutôt que de l'envoyer dans une académie, son père préfère lui donner une formation de dessinateur industriel, plus sûre à ses yeux. Par l'intermédiaire de relations communes, il prend contact avec la manufacture de Rixheim qui lui répond le 28 août 1864 :

Nous devons vous dire que quelles heureuses dispositions qu'ait un jeune homme pour le dessin artistique, il faut nécessairement qu'il fasse un stage pour se former au dessin industriel, lequel est très différent et assujettit l'artiste à certaines manières de faire que ne réussissent pas à chacun ; aussi est-il d'usage dans tous les établissements de dessin ou d'industrie que les jeunes dessinateurs fassent un apprentissage de 2 ou en général de 3 années, pendant lequel ils ont à se défrayer de toutes les dépenses d'entretien et autres, très

¹⁹³¹ C'est-à-dire dépassant le format normal d'un rapport en hauteur.

¹⁹³² G. Jeanneret a fait l'objet en 1998 d'une remarquable monographie de Ruedin (Pascal) centrée sur son activité. En revanche, l'ensemble des courriers cités ici est inédit (MPP Z 105)..

heureux parfois de trouver à ces conditions accès dans de bonnes maisons. Notre industrie comme les autres a ses exigences quant à la manière de traiter les dessins, & nous connaissons plus d'un dessinateur de mérite qui n'a pu se faire à la touche plate usitée chez nous, tandis qu'on ne doit pas se dissimuler que les plus aptes ne rendent les services qu'après un assez long apprentissage¹⁹³³.

A l'évidence, aux yeux du manufacturier, le dessinateur est, plutôt qu'un artiste, un technicien qui maîtrise les subtilités de la « touche plate », à la suite d'un long apprentissage. Suite à ce courrier, le père souhaite en savoir davantage et il reçoit le 10 septembre une offre de la manufacture : le fils sera pris à l'essai pour trois mois ; la manufacture lui a trouvé chez des employés, tous honorables, le vivre¹⁹³⁴ et le coucher¹⁹³⁵. Les spécificités du métier sont à nouveau précisées :

Dans un apprentissage de dessinateur industriel (...) il faut avant tout s'initier à la manière de traiter les dessins en en copiant quelques uns, puis en en composant de styles et genres divers, selon la sphère de talent de chacun, s'accoutumer au fait de peindre à la manière de faire inhérente à l'impression par teintes plates et arriver graduellement à une supériorité dans un genre soit ornemental, soit colorié. La marge est grande assurément et il faut du temps pour qu'un jeune homme arrive à bien posséder toutes les connaissances pratiques à appliquer à l'aide de tout talent d'artiste.

Le métier prime sur l'art et ce métier, Gustave Jeanneret l'assimile tant à l'atelier qu'aux cours du soir de l'École de dessin de Mulhouse¹⁹³⁶ ; à l'atelier, il passe par tous les services, s'initie à la mise sur bois, à la gravure, à l'impression et à l'échantillonnage tout en copiant des dessins sous la direction d'Eugène Ehrmann et Charles Ruffly. Les cours du soir sont centrés sur l'étude de la fleur et de l'ornement. Finalement, le 31 mars 1865, après un début de stage jugé satisfaisant, Jeanneret se voit proposer un engagement de deux ans pour compléter son apprentissage

à partir du 1^{er} avril 1865 au 31 mars 1867, la 1^{ère} année nous allouerions 50 francs par mois et la 2^{ème} 75 francs, puis il y aurait à faire un nouvel engagement qui pourra se débattre alors en connaissance de cause

et pourra déboucher sur un engagement. La manufacture précise au père :

Nous n'avons pas dissimulé à votre fils que notre industrie n'est pas précisément brillante

ce qui est à prendre dans le sens artistique du terme, mais rassure le père de famille en lui confirmant qu'il s'agit d'une activité sûre.

Nous avons donc offert à votre fils de l'initier complètement à nos travaux

¹⁹³³ MPP Z 105.

¹⁹³⁴ Trois repas pour 0,70 f par jour.

¹⁹³⁵ Pour 10 francs par mois auquel s'ajoute le chauffage.

¹⁹³⁶ Jacqué 1992d. Cette école n'a aucune vocation à l'art ; un de ses premiers responsables, Daniel Kœchlin-Ziegler écrit : « Notre but n'est pas de former des artistes (...) mais bien des dessinateurs d'étoffes ».

d'atelier tout en le laissant poursuivre le plus possible à côté de cela le dessin industriel.

L'offre est acceptée, l'apprentissage se poursuit et le jeune dessinateur voit même à compter de cette date treize de ses projets imprimés¹⁹³⁷ : des dessins simples, sans génie particulier qui montrent l'acquisition des bases du métier. Mais comme le déclare le manufacturier au père le 8 février 1867, à la suite d'un entretien avec l'apprenti :

Ses goûts artistiques (...) ne trouvent pas ici assez d'aliments selon lui.

Dans les lettres à sa famille, il se fait plus explicite ; il accepte mal l'impossibilité de travailler d'après nature et, quelques jours plus tard, leur écrit :

(...) ce serait renverser toute ma foi artistique que de m'interdire l'étude de la nature. Vous voyez à quoi on est exposé avec des gens qui ne sont qu'industriels et n'entendent rien au côté artistique. Ces Messieurs, pour avoir visité pendant 10 ans des ateliers de dessinateurs, croient pouvoir discuter de l'art¹⁹³⁸.

Comme l'écrit la manufacture au père le 22 février 1867 :

La vie d'artiste lui trotte par la tête.

Un compromis est trouvé : Jeanneret est engagé le 21 février 1867 à 125 francs par mois, mais il obtient un congé pour aller étudier l'art industriel dans l'atelier de Dopff à Paris qui a travaillé à l'occasion pour Rixheim au cours des années 1860, mais aussi pour l'impression textile. Au retour, il touchera 180 francs ou le même salaire qu'à Paris¹⁹³⁹. La manufacture lui donne par ailleurs la somme de 400 francs, en particulier pour la visite de l'Exposition : il apparaît dans les courriers que l'on espère qu'il sera rapidement dégoûté par les conditions de travail à Paris où la concurrence est rude et les possibilités de percer trop rares. Par ailleurs, comme un leitmotiv vient ce conseil :

Nous insisterons aussi sur l'étude de la peinture pour papier peint par la copie persévérante de bons modèles plutôt que par des travaux d'après nature qui pour le moment nous sont moins nécessaires et comptons que vous vous conformerez à nos conseils à cet égard.

Finalement, le dessinateur reste à Paris où il travaille pour Aubusson, dont il considère la touche plus libre. Le 23 septembre de la même année la manufacture lui écrit :

Nous ne pouvons qu'approuver votre détermination de pousser à fond votre idée pour l'étude plus approfondie du dessin industriel pratique, des différents styles de décoration enfin de ce fini et de cette exactitude dans l'exécution qui est malheureusement le côté prosaïque mais indispensable pour la réussite.

C'est tout ce qu'il déteste puisqu'en 1872, il écrira à sa famille, alors qu'il est déjà engagé dans une carrière artistique :

¹⁹³⁷ N° 5930, 6060, 6066, 6074, 6076, 6090, 6142, 6148, 6192, 6198, 6208, MPP Z 181.

¹⁹³⁸ 23 février 1867, extrait de la correspondance de G. Jeanneret à sa famille, cité par Ruedin 1998, p. 27. Cette correspondance, actuellement déposée à la Bibliothèque universitaire de Neuchâtel n'est pas consultable pour des raisons juridiques (2001) .

¹⁹³⁹ Soit 2160 francs par an, à comparer aux salaires de Zipélius et Dumont : le premier engagement de Dumont est de 3000 francs l'an.

J'ai vainement recherché ce fini dans le travail qui flatte tous ceux qui ne voient l'art que par ses petits côtés, et cette absence de chic est un de mes grands obstacles à ma carrière industrielle.

Deux conceptions esthétiques ici s'opposent qui distinguent clairement l'artiste du dessinateur industriel. Mais le 17 juillet 1869, alors que Gustave Jeanneret souhaite prolonger son séjour à Paris, la manufacture lui conseille d'

accroître vos connaissances des différents styles d'architecture & de décoration. Peut être ferez vous bien de suivre le soir quelques cours s'il s'en trouve comme nous le supposons qui traitent de ces parties.

Finalement, ces conseils resteront vains, Jeanneret va préférer une carrière artistique et abandonner ses travaux industriels : le « métier » n'est pas dans sa vocation. L'exemple de Jeanneret illustre bien ces « dessinateurs à grandes barbes, demi-ouvriers, demi-artistes » que Daudet décrit dans *Fromont jeune et Risler aîné*¹⁹⁴⁰ ... Sauf qu'un Jeanneret n'accepte pas le statut d'ouvrier et fait tout pour devenir artiste.

L'exemple de Jeanneret montre donc clairement le statut du dessinateur, un technicien à la frontière du monde de l'art, certes, mais une frontière qui n'est guère franchissable : l'École de dessin à Mulhouse, à partir de 1829, ne fait que compléter les acquis de l'atelier, sous forme de cours du soir, mais ne saurait former un artiste, l'académie étant exclue. Le passage d'un statut à l'autre reste donc l'exception¹⁹⁴¹. En fait, la création de motifs est un métier à part entière, qui s'inscrit dans une chaîne plus vaste, celle de la fabrication, que le dessinateur connaît et dont il maîtrise les contraintes. A *contrario*, on le verra, chaque fois qu'une manufacture fait appel à de vrais artistes, pour les *tableaux* des années 1850-60, par exemple, l'artiste sera doublé d'un professionnel transposant ce travail pour l'adapter aux techniques de fabrication.

3.4. Les techniques de fabrication dans la seconde moitié du XIX^e siècle : tradition et modernité

La beauté du résultat est telle que la matière première, absolument cachée aux yeux, devient une chose indifférente. Dès qu'on peut avoir le parfait aspect de la soie, du satin, du velours, de la laine tissée, du cuir repoussé, de la toile peinte, dès que la sensation que procurent ces belles productions de l'industrie n'est troublée sur aucun point, n'est gâtée par aucune appréhension, par aucun scrupule du regard, il importe peu que la substance soit vraie, puisque la contrefaçon n'a pas été imaginée, cette fois, dans l'intention de rançonner l'acheteur, mais, au contraire, afin de multiplier ses plaisirs en ménageant ses

¹⁹⁴⁰ Édition de 1911, p. 82 ; le roman, décrivant une manufacture de papier peint sous le Second Empire, date de 1874.

¹⁹⁴¹ On peut noter le cas de Renoir, issu du dessin pour porcelaine ; les cas mulhousiens restent l'exception, les frères Benner en particulier ; en sens inverse, il arrive qu'un artiste complète son activité par des dessins textiles, à des fins plus ou moins alimentaires : Dufy est de ceux-là.

ressources. Et que de peine, que de soins pour en venir là ! Que de manipulations successives ! Que de précautions délicates et par combien de mains, par combien de filières a dû passer un rouleau de papier peint, avant d'être collé ou tendu sur nos murailles.

C'est par ces mots que Charles Blanc¹⁹⁴², un des rares critiques du siècle favorables au papier peint, introduit en 1881 son chapitre consacré aux techniques de fabrication du papier peint dans sa *Grammaire des arts décoratifs*. Il ne fait que s'inscrire dans une approche imitative du papier peint, la principale des motivations qui pousse les manufacturiers de la seconde moitié du siècle à améliorer leurs techniques, en particulier dans la production de « l'article fin ». Mais on n'aurait garde d'oublier que s'y ajoute, indépendamment de l'esthétique, une seconde motivation majeure : l'impératif économique, produire davantage à moindre prix, de façon à toucher une clientèle élargie, ce que le même Charles Blanc¹⁹⁴³ constate et approuve :

Ainsi, grâce à des mécanismes auxquels l'homme semble avoir communiqué quelque chose de son intelligence et de sa sensibilité, l'art peut s'introduire dans les intérieurs les plus modestes ; il peut intéresser le plus pauvre à sa demeure en la décorant avec élégance et même avec une apparence de richesse. Et que faut-il de plus que l'apparence quand il s'agit uniquement du bonheur des yeux ?

Les manufacturiers de la première moitié du XIX^e siècle ont mis au point la mécanisation des procédés de fabrication du papier peint. Ceux de la seconde moitié les portent à leur point de perfection. Mais, alors que les techniques traditionnelles se maintenaient, ils ont rivalisé d'ingéniosité pour découvrir de nouvelles formules permettant de fabriquer des papiers peints toujours plus élaborés, en particulier du point de vue de l'imitation des matériaux qu'ils étaient susceptibles de remplacer. La lecture des brevets est, de ce point de vue, révélatrice¹⁹⁴⁴ : on a tout imaginé, au-delà de l'irréel !

A lire les bibliographies, on peut avoir le sentiment que les publications techniques sont nettement plus abondantes qu'auparavant : pour la France, on constate, outre les rééditions de Le Normand¹⁹⁴⁵, les divers articles des ouvrages de vulgarisation technique : Kaepelin¹⁹⁴⁶, Turgan¹⁹⁴⁷, Lami¹⁹⁴⁸ ; mais cette abondance est trompeuse dans la mesure où elle cache des répétitions plus ou moins bienvenues. Dans l'espace germanique, mais les ouvrages ont des sources internationales, les travaux de Schmidt¹⁹⁴⁹ et surtout d'Exner¹⁹⁵⁰ sont irremplaçables : en particulier dans le domaine de la chimie des

¹⁹⁴² Blanc 1881, p. 70.

¹⁹⁴³ Blanc 1881, p. 75-76.

¹⁹⁴⁴ Cf. Nouvel-Kammerer 1991.

¹⁹⁴⁵ Déjà utilisées auparavant : Le Normand 1822, 1829, 1832 et 1856.

¹⁹⁴⁶ Kaepelin 1867

¹⁹⁴⁷ Turgan 1864-1880.

¹⁹⁴⁸ Lami 1884-1887.

colorants, alors en pleine révolution. En revanche, étrangement, le monde anglo-saxon, en pleine révolution esthétique, n'a rien produit du point de vue technique, sinon des objurgations à utiliser les techniques traditionnelles¹⁹⁵¹. Du point de vue iconographique, toute la chaîne de fabrication est reproduite dans un ouvrage tardif qui reprend l'essentiel de l'acquis du siècle précédent, la monographie de la manufacture Dumas en 1928¹⁹⁵².

3.4.1. L'évolution du papier en continu

Le papier en continu est devenu la règle à la fin des années 1830. Désormais, les machines sont à même de produire du papier en très grande largeur : les manufacturiers mettent à profit le procédé pour des créations de type nouveau. En 1850, Paul Mabrun dépose le 28 août 1850 un brevet pour la fabrication de cartes géographiques jusqu'à 2,30 m de large : le MPP possède une carte de la France de 1851 mesurant 1,85 m sur 2,30 m¹⁹⁵³. A partir de 1855, les manufacturiers mettent aussi à profit cette possibilité pour réaliser des « tableaux » de grandes dimensions : le maximum est atteint en 1862 avec *les Moutons* de Jean Zuber qui atteignent 1,94 m de haut sur 2,94 m de long¹⁹⁵⁴. Mais ceci tient de la prouesse technique et cette possibilité reste peu exploitée, d'une part à cause des difficultés à manier de telles feuilles lors de l'impression, du séchage et de la pose, d'autre part, parce que le papier peint a fait le choix de la modularité et préfère en conséquence les petites largeurs.

En revanche, le papier peint profite des progrès de la fabrication dans un autre domaine, l'usage généralisé des pâtes de bois à partir de 1854. Combiné à la mécanisation de l'impression, l'abaissement des prix qu'entraînent ces nouvelles matières premières facilite la démocratisation des papiers peints qui valent dans les années 1850 moins de 20 centimes le rouleau au lieu des quelques francs des générations précédentes¹⁹⁵⁵.

3.4.2. La révolution des colorants de synthèse

On se souvient que, dans son principe, la couleur utilisée par les manufacturiers demeure

¹⁹⁴⁹ Schmidt 1856.

¹⁹⁵⁰ Exner 1869.

¹⁹⁵¹ Voir par exemple les textes tardifs de Walter Crane et Maurice P. Verneuil, Jacqué-Bieri 1997, p. 57-64.

¹⁹⁵² Clouzot 1928.

¹⁹⁵³ MPP, inv. 983PP15.1 ; en fait elle est formée de deux feuilles.

¹⁹⁵⁴ Voir *infra*.

¹⁹⁵⁵ En revanche, cette utilisation se révèle catastrophique pour l'historien des papiers peints, tant l'acidification des papiers est destructrice du matériau sur le long terme.

la même avec son mélange de trois composants : le liant, l'épaississant et le pigment. La mécanisation entraînant une dépose rapide de la couleur sans séchage entre chaque couche impose de nouveaux liants pour remplacer la colle de peau. La production industrielle pousse les Anglais et les Américains à privilégier désormais les colles d'amidon, plus lourdes, moins efficaces, mais moins chères et plus simples à utiliser¹⁹⁵⁶. De même, pour éviter le mélange des couleurs entre elles, les Français ont privilégié la gélatine, plus chère mais plus efficace que la gomme arabique¹⁹⁵⁷ ; elle a aussi le mérite de donner des couleurs plus intenses et plus résistantes à la pose. De même, l'amidon de blé ou de pomme de terre s'impose pour l'impression mécanique, à cause de sa souplesse : il devient la règle dans la seconde moitié du XIX^e siècle au regard des différents ouvrages techniques¹⁹⁵⁸.

Dans le domaine des colorants, les manufacturiers connaissent à partir de 1856 une véritable révolution grâce aux possibilités offertes désormais par l'aniline. En 1856, Perkins découvre les vertus colorantes de l'aniline (alors résultat de la distillation des goudrons du charbon) et met au point la *fuchsine*, un pigment violet. Quelques années plus tard, la gamme est devenue immense puisqu'Exner cite, provenant de différents fabricants, non seulement des violets mais des rouges, des bleus, des verts, des jaunes, des bruns, des gris, des noirs, des olive et des orange !¹⁹⁵⁹ A cette date, les infinies nuances des roses trémières de la *Grande Galerie Louis XIV* des frères Hooock en 1867 (ill° 42. 7), ne peuvent s'expliquer que par ces possibilités nouvelles¹⁹⁶⁰. A Rixheim, la première mention de couleurs d'aniline apparaît en 1862, à propos de tontisse teinte en « violet d'aniline ». Dans les années suivantes, les couleurs d'aniline apparaissent sous forme de laques¹⁹⁶¹, mais les colorants traditionnels sont encore loin de disparaître. Quelques années plus tard, en 1882, Seemann¹⁹⁶² liste sans fin les nuances des couleurs à l'aniline proposées par l'industrie chimique. Figuier constate à leur propos :

Depuis quelques années, on emploie beaucoup les couleurs d'aniline, qui donnent de si beaux bleus, les roses et rouges Magenta et Solférino, des violets, des verts et des jaunes magnifiques. Le peu de résistance de quelques unes de ces couleurs, qui ne les rend pas toujours propres à la coloration des étoffes qui doivent être lavées, n'est pas un obstacle dans la fabrication du papier peint, qui

¹⁹⁵⁶ Figuier, 1878, p. 326. En 1869, déjà, Exner constate que la colle animale reste la règle chez les Français et les Allemands, alors que les Anglais préfèrent l'amidon (p. 225-226).

¹⁹⁵⁷ Figuier, 1878, p. 326, Zuber 1897, p. 11.

¹⁹⁵⁸ Exner, par exemple, ne mentionne pas la craie, sauf comme colorant.

¹⁹⁵⁹ Exner 1869, p. 125-131.

¹⁹⁶⁰ Jacqué 1991, couverture.

¹⁹⁶¹ MPP Z 19.

¹⁹⁶² Seemann 1882, p. 188-196.

n'a pas à subir les variations de la température extérieure, ni les ardeurs du soleil¹⁹⁶³.

Cette révolution se complète par un abaissement des prix : ces colorants sont peu coûteux, plus que les colorants terreux, mais bien moins chers que les colorants minéraux. La fuchsine passe par exemple de 1000 francs le kg en 1856 à 8,15 francs en 1899...¹⁹⁶⁴

Les couleurs d'aniline, pour le meilleur comme pour le pire, transforment le métier par leur infinie variété. Alors que le dessinateur et le manufacturier du XVIII^e siècle se heurtaient à de fortes contraintes dans ce domaine, les poussant à des choix rigoureux, après 1856, ils se trouvent devant d'infinies possibilités et cette absence de contraintes, si elle facilite leur travail, est loin d'aboutir, le plus souvent, à des réussites aussi évidentes que celles des décennies précédentes.

3.4.3. De nouvelles recherches sur le fond

Un procédé particulier de fonçage mécanique est décrit chez Jean Zuber & C^{ie} vers 1875¹⁹⁶⁵, mais on n'en connaît pas d'autres mentions :

Le commencement du rouleau est pincé entre deux tringles de bois reliées à une ficelle qui longe la table à imprimer et repasse en dessous pour s'enrouler sur un treuil placé à la portée de l'imprimeur. L'un des bouts du rouleau étant au bord de la table, on y applique une petite cuve de zinc à section trapézoïdale, sans fond, d'une longueur égale à la largeur du papier et remplie de la couleur épaissie dont on veut faire le fond ; les bords inférieurs sont parfaitement plans pour éviter que la couleur (ne) s'échappe pendant les instants de repos. En agissant sur le treuil, l'imprimeur attire le papier qui glisse sous cette cuve fixe, en s'imprégnant du liquide qui s'en échappe, tandis que, pour garder une bonne uniformité, une racle horizontale, bien dressée et placée en avant, enlève l'excès de couleur déposée sur le papier. Arrivé au bout de la table, pendant que l'impression continue, le commencement du rouleau est enlevé par un ouvrier qui le suspend à des barrettes fixées près du plafond, afin d'en faciliter le séchage.

Cette technique a l'avantage de permettre de foncer des rouleaux en petite quantité, sans pour autant nécessiter le nettoyage de plusieurs brosses : elle demeure encore utilisée à l'heure actuelle à cette fin.

Les manufacturiers de la seconde moitié siècle ont largement usé du satinage : la période a beaucoup joué sur ce qu'Odile Nouvel-Kammerer nomme les « contrastes d'absorption de la lumière » de façon à obtenir un effet opposant le fond brillant à l'impression mate. De plus, les brillances accentuent l'illusion de richesse que la période apprécie particulièrement. Dès 1844, Jean Zuber & C^{ie} acquiert une satineuse Perrot¹⁹⁶⁶. Schmidt¹⁹⁶⁷ en 1856 puis Exner en 1869 décrivent des machines à satiner à Paris chez

¹⁹⁶³ *Figuier 1878, p. 326.*

¹⁹⁶⁴ *Histoire documentaire... 1902, II p. 595.*

¹⁹⁶⁵ *Dosne 1977, p. 117.*

Desfossé et chez Riottot & Pacon. Jusqu'alors, un ouvrier est à même de satiner manuellement à la brosse et au talc 70 rouleaux de 8 m par journée de 10 heures tandis que la machine permet de satiner 40 à 50 rouleaux à l'heure. Pour ce faire, deux méthodes : une machine à brosses dures ou une machine qui combine brosse dure et calandre à froid¹⁹⁶⁸. Cette dernière machine, dotée d'un système d'aspiration des poussières, a l'avantage de rendre moins dangereux l'usage du vert de Schweinfurt et, de façon générale, des colorants..

Charles Blanc¹⁹⁶⁹ décrit par ailleurs – et il est le seul à le faire - un procédé de satinage particulier qui consiste à *bronzer*, selon son expression, le papier. Sur le papier mordancé est déposé à l'aide d'un tambour à dorer, de la poussière de cuivre qui, selon son traitement chimique préalable, prend des couleurs différentes¹⁹⁷⁰. Puis le papier est passé sous un cylindre d'acier « qui écrase, polit la poussière de cuivre et, agissant comme un brunissoir, la fait resplendir ». Il est fort possible, au vu de ses produits, que Balin ait utilisé cette technique.

3.4.4. Le maintien de l'impression à la planche

Alors même qu'elle est concurrencée par l'impression mécanique, médiocre, l'impression manuelle résiste, devient de plus en plus précise, de plus en plus fine, presque sèche dans les meilleures productions du Second Empire, par exemple, tout en continuant à utiliser les tables traditionnelles.

En revanche, en 1860, une gravure américaine¹⁹⁷¹ démontre que l'impression à la planche continue à évoluer, un nouveau système de levier y apparaît : l'imprimeur appuie sur la planche avec un levier vertical doté d'un contrepoids et manié à l'aide d'une pédale, ce qui laisse libres les mains : ce système est décrit dans les manufactures new-yorkaises dès 1844 (ill° 13. 3)¹⁹⁷². Par ailleurs, les vues de la fin du XIX^e siècle des ateliers de Rixheim¹⁹⁷³ nous montrent des tables où le levier est désormais fixé au bâti et que l'on peut faire glisser le long d'axes horizontaux métalliques¹⁹⁷⁴, ce qui rend bien plus précise

¹⁹⁶⁶ Inventaire 1844, MPP Z 17.

¹⁹⁶⁷ Schmidt 1856, p. 175-181.

¹⁹⁶⁸ Exner 1869, p. 282-285.

¹⁹⁶⁹ Blanc 1881, p. 71.

¹⁹⁷⁰ Ces couleurs rendent Charles Blanc lyrique : « paille, safran, abricot, orange, capucine, corail, vermillon, écarlate, pourpre, émeraude, malachite, azur, turquoise, céladon, soufre »...

¹⁹⁷¹ Tomlinson 1860, reproduite par Lynn 1980, p. 48. Nylander 1986 décrit ces presses comme les plus courantes en Amérique.

¹⁹⁷² On retrouve ce système modernisé sur une photo non documentée, mais des années 1950, dans Jacqué 1992a, p. 26.

¹⁹⁷³ *Histoire documentaire* 1902, p. 561.

l'impression (ill° 12. 4). Ce modèle est décrit par Exner en 1869 comme très récent ; d'après lui, il permet une régulation rationnelle de l'impression et le remplacement du tireur qui saute sur le levier par une simple pression de la main de l'imprimeur, ce qui représente une économie de main d'œuvre¹⁹⁷⁵. En revanche, en Angleterre, il semble qu'on ait utilisé un système dans lequel la planche n'est pas portée par l'imprimeur, mais est fixée au plafond¹⁹⁷⁶.

Les Français ont été les seuls à imprimer dans la seconde moitié du XIX^e siècle des panneaux de papier peint d'un seul tenant de grandes dimensions, formés d'une ou de deux feuilles de papier : on peut citer les fabrications de Mabrun à Paris en 1851¹⁹⁷⁷, qui produit des panneaux pédagogiques et des tableaux religieux qui atteignent 2,30 m sur 1,95 m, les créations de Délicourt et Jules Desfossé pour l'Exposition de Paris de 1855, celles de Desfossé et Zuber pour l'exposition de 1862¹⁹⁷⁸, les panneaux de Bezault et Hooch frères et le plafond l'*Aurore* de Balin pour l'exposition de 1867. Si les produits de Mabrun, assez simples, sont à bas prix (15-20 francs), les autres sont des productions de prestige, certes destinées à la vente, mais d'abord conçues pour porter la réputation des maisons qui les ont créées aux grandes Expositions universelles ; aussi le coût a-t-il moins d'importance. La dimension maximale atteinte dans la plus petite dimension semble être 2,60 m avec la *Jeunesse* de Délicourt en 1855 (ill° 42. 3). Or on imprimait jusqu'alors au maximum sur des rouleaux de 25 pouces (0,676 m), à l'exception de quelques dessus-de-porte un peu plus larges. Mais, sans le moindre doute, l'impression de papiers de cette dimension a dû poser des problèmes particuliers tant pour l'impression que pour le séchage après chaque couleur. Cependant, il est curieux de constater qu'aucun traité technique n'y fasse allusion, pas même les divers traités allemands contemporains ; les jurys n'insistent pas non plus sur cet aspect des choses, même s'ils laissent entendre qu'il s'agit de prouesse, à leurs yeux davantage sur le plan esthétique que sur le plan technique. Ivan Zuber, dans les minutes de courriers qu'il nous a laissées lors de l'exposition de Londres en 1863 souligne qu'

Il y a eu bien des difficultés de fabrication à vaincre pour aborder des formats allant jusqu'à 6 m² de surface, mais nous avons réussi au-delà de notre attente et obtenons maintenant avec la plus gr(ande) facilité et tr.(ès) économiquement des effets de paysage certainement bien supérieurs à tout ce qui a été produit jusqu'ici.

On aimerait en savoir davantage sur ces « difficultés » : une presse à levier n'est pas

¹⁹⁷⁴ Voir aussi Jacqué 1992a, p. 26 ; ce procédé reste actuellement utilisé chez Zuber pour l'impression des panoramiques ; les tables sont classées à l'inventaire des Monuments historiques. Une table de ce type est présentée au MPP de Rixheim.

¹⁹⁷⁵ Exner 1869, p. 264-5. Remarquons qu'à cette date, il devient plus difficile de faire travailler de jeunes enfants, utilisés jusqu'alors comme tireurs.

¹⁹⁷⁶ De tels systèmes sont encore utilisés par Sanderson en 1969, catalogue *Sanderson*, Londres 1985.

¹⁹⁷⁷ *Bulletin de la Société d'encouragement à l'industrie nationale*, juin 1852, p. 381 et Schmidt 1857, p. 266-67.

¹⁹⁷⁸ Pour ces tableaux, voir *infra*.

imaginable, tout système supposant un enroulement exclut un séchage vertical. Si l'on regarde du côté de l'impression textile, l'usage de tables destinés à imprimer en 1,40 voire 1,60 de large est courant, mais l'impression textile ne fait appel qu'au maillet. Or la précision de l'impression, sa netteté, la minceur des couleurs que l'on peut en particulier observer dans le panneau central de la *Galerie Louis XIV* de Hoock frères, ill° 42. 7 (1867) ne permettent pas d'imaginer l'usage de cette technique ; quant au nombre de couleurs (et donc de séchage entre chacune d'entre elles), quand on pense à la difficulté à manipuler un tel papier¹⁹⁷⁹, il pose aussi problème. La question reste entière et fait sans doute partie des secrets de fabrique bien gardés, quoique utilisés par plusieurs entreprises... Nous voyons bien apparaître dans l'inventaire de Rixheim en 1862 « 2 Gr(andes). tables d'impression p. tableau (à) 200 (francs)¹⁹⁸⁰ », mais malheureusement sans aucune précision.

Ces impressions sur de grandes surfaces montrent que la planche, en concurrence avec l'impression mécanique, est de plus en plus utilisée pour des impressions sophistiquées que la machine ne permet pas. Cependant, de plus en plus coûteuse, elle ne survit pas à la Première guerre mondiale : désormais, la machine règne en maître, la planche ne se maintenant que pour des réimpressions comme celle des panoramiques et les créations faisant appel à ce moyen d'impression deviennent dès lors, comme nous le verrons, rarissimes.

3.4.5. Le redoutable essor de l'impression mécanique

Dans la seconde moitié du siècle, l'impression au rouleau de cuivre, restée marginale depuis son invention en 1826, connaît un renouveau. Elle permet tout d'abord d'imprimer sur un motif réalisé en détrempe une finition, un effet textile, comme par exemple sur les imitations de tapisserie : une trame de petits carrés qui donne l'illusion du grain spécifique au tissage.

Par ailleurs, alors que Jean Zuber & C^{ie} n'utilisait jusqu'en 1847 qu'un manège à chevaux comme énergie pour l'entraîner¹⁹⁸¹, la vapeur offre de nouvelles possibilités. Dès 1871, apparaît l'impression « Sanitary » et en 1934, l'impression en hélios appelée à dominer la seconde moitié du XX^e siècle. Les premiers *Sanitary papers* ont pour ambition d'être lavables¹⁹⁸², une préoccupation qui semble avoir été très présente dans la production britannique, conformément à l'esprit hygiéniste du temps. A côté de l'utilisation de vernis qui rend lavable la détrempe, la solution ne pouvait venir que d'encres pour la remplacer. La première tentative couronnée de succès date de 1853 lorsque John Stather applique au papier peint une presse typographique en quatre couleurs¹⁹⁸³ ; elle est suivie

¹⁹⁷⁹ Ce n'est pas un hasard si un des exemplaires du MPP est complètement déchiré.

¹⁹⁸⁰ MPP Z 18.

¹⁹⁸¹ Archives MPP, Z 10, 11 et 12.

¹⁹⁸² Sugden & Edmondson, p. 177-180.

d'autres, moins heureuses semble-t-il. Il faut attendre 1871 avec l'invention du *Sanitary paper* proprement dit, lorsque Heywood, Higginbottom & Smith de Manchester appliquent au papier peint le procédé de l'impression textile au rouleau gravé en taille-douce : ce n'est rien d'autre qu'une reprise du procédé mis en pratique par Jean Zuber & C^{ie} en 1826 mais, cette fois-ci, en utilisant de l'encre. Cela ne relève cependant pas du hasard si cette firme anglaise n'utilise qu'une couleur pour produire des imitations de rideaux vénitiens, des faux bois. L'ensemble de l'industrie anglaise emboîte le pas avec un immense succès¹⁹⁸⁴. En 1884, la firme Lightbown, Aspinall & C^o de Pendleton (Lancashire) réussit à introduire l'impression polychrome au rouleau de cuivre et à imprimer des encres de différentes couleurs¹⁹⁸⁵.

L'impression mécanique en détrempe (ill° 12. 7-9), de son côté, gagne de plus en plus. Elle se perfectionne, non pas dans son principe, mais par l'adjonction de matériel complémentaire : ainsi, les « accrocheuses » dont Exner décrit dès 1869 plusieurs exemples en Angleterre et en France (ill° 12. 9)¹⁹⁸⁶ ; sans en connaître l'origine précise, il en attribue l'invention aux Américains. Ce matériel emporte le papier humide sur un système qui permet de suspendre les rouleaux dans de l'air chaud avant de les découper et de les rouler. L'impression s'inscrit dès lors dans un processus en continu.

A Rixheim, la mécanisation a commencé tôt¹⁹⁸⁷ : dès 1850, la manufacture, la première sur le continent, achète chez James Houtson & C^o à Manchester une machine anglaise à 6 couleurs pour 11 092 francs, entraînée par une machine à vapeur payée 20 561 francs. Une seconde machine en 4 couleurs est mise en place pour 1500 francs en 1864, avec un séchage à chaud, au gaz. Mais le grand pas est franchi en 1878 avec l'importation d'une machine américaine Waldron en 12 couleurs de New Brunswick (New Jersey) complétée par une machine à foncer et une enrouleuse de Flinsch à Offenbach a/Main. Trois autres machines allemandes à 4 couleurs en 1881, à 8 couleurs en 1884 et à 16 couleurs en 1891 viennent compléter le parc mécanique de la firme : elles sont dotées d'accrocheuses qui facilitent le séchage.

3.4.6. La tontisse : le perfectionnement d'une technique restée traditionnelle

Le succès de la tontisse (ill° 13) se maintient plus que jamais au cours de la seconde

¹⁹⁸³ Sugden & Edmondson, p. 178.

¹⁹⁸⁴ La collection Claude frères (1870-1900), conservée au MPP, contient par exemple de très nombreux *Sanitary*, de même que les papiers peints acquis à la fin du XIXe siècle par la Ville de Saumur pour l'entretien de son patrimoine immobilier (coll° MPP).

¹⁹⁸⁵ En dépit des apparences, le procédé est fondamentalement différent de l'hélio dans laquelle la couleur est décomposée en fonction du spectre. Il faut attendre 1934 pour sa mise au point dans le domaine du papier peint.

¹⁹⁸⁶ Exner les a vues chez Leroy et Gillou à Paris, Exner 1869, p. 292-294.

¹⁹⁸⁷ Les données proviennent des inventaires successifs.

moitié du siècle. Daudet, décrivant une manufacture de papiers peints imaginaire du Marais sous le Second Empire, y décrit un épisode vécu :

Etouffées par l'air des ateliers, les paupières gonflées, les cheveux ternis de la poussière des papiers-velours, une poudre fine qui fait tousser, (les ouvrières) se hâtent...¹⁹⁸⁸

Le principe de fabrication demeure le même, avec les conséquences dramatiques pour les ouvrières : le couvercle fermant la caisse n'a aucun caractère systématique avant la fin du XIX^e siècle, d'après l'iconographie conservée.

Pourtant, Exner rapporte une étrange modification qu'il dit avoir observée dans « quelques fabriques » : le papier, au lieu d'être placé le motif imprimé à « l'encaustique ¹⁹⁸⁹ » (en mordant), au-dessus, est retourné ; le fond de la caisse est rempli de tontisse et au contact de celle-ci, le mordant la fixe sur la surface ; Exner y voit la possibilité d'économiser la manutention du couvercle mais il constate que le maniement du rouleau enduit de mordant est difficile¹⁹⁹⁰.

Tout ceci ne dépasse pas le stade de la simple amélioration, si tant est que le procédé ait été répandu. En revanche, l'époque se passionne pour des raffinements de plus en plus poussés de la fabrication, de façon à obtenir des effets de plus en plus subtils qui accentuent la richesse, la somptuosité de ces imitations de velours, un matériau très prisé pour son luxe dans les intérieurs de l'époque. Pour ce faire, 18 brevets sont déposés en France pour la seule période 1844-1862, sans tenir compte des brevets dont le titre ne donne pas de précisions : soit un peu plus du 1/5 des brevets consacrés au papier peint pendant cette période.

Les recherches portent d'abord sur le matériau utilisé pour donner l'aspect du velours. La laine moulue et teinte traditionnelle est remplacée par les matériaux les plus divers, sinon les plus étranges, au vu des brevets : des peaux d'animaux, de la corne, des os réduits en poudre (brevet Chatain, n° 10138, 1854), du grès pulvérisé, des sels métalliques (brevet Guichard n° 10166, 1854), différentes fibres comme le chanvre (brevet Klotz n° 49983, 1861), mais aussi du bois, de la paille voire des plumes d'oiseaux broyées : difficile de dire si ces procédés ont dépassé le stade de l'expérimentation. En revanche, l'emploi du poil de chèvre pour des papiers peints dits « cheviote », breveté en 1877, connut un début d'exploitation chez Follot et Desfossé : mais Fauconnier précise que ce genre ne dura pas parce que ce poil long ne tenait pas bien sur le papier¹⁹⁹¹.

Le siècle précédent connaissait déjà le « repiquage » qui consiste à réimprimer à la détrempe sur la tontisse pour y dessiner des accents particuliers. L'usage fréquent de la

¹⁹⁸⁸ Daudet 1874, éd.° 1911, p. 82.

¹⁹⁸⁹ LeNormand 1832 : « en termes d'atelier, ce mordant se nomme *encaustique* » ; le terme est repris tel quel dans les traités allemands.

¹⁹⁹⁰ Exner 1869, p. 355. Le procédé n'est mentionné nulle part ailleurs.

¹⁹⁹¹ Fauconnier 1936, p. 15. Le MPP possède un fragment de papier peint provenant de la collection Louis Marc et imitant un effet de tapis.

tontisse dans les bordures riches entraîne un large emploi du repiquage : il permet par exemple de dessiner les plis des richissimes draperies des années 1820, de relever de l'une ou l'autre touche des fleurs ou des feuillages imprimés en tontisse, de donner du relief à des passementeries. Le jeu des couleurs, le travail sur la matité de ces impressions sur la légère brillance de la tontisse permet de jouer de l'effet de relief souvent recherché. Et il évite les tontisses superposées, très coûteuses en main d'œuvre, vu la complexité des manipulations : celles-ci ne se retrouvent guère que dans les produits de très grand luxe, comme ceux de Paul Balin.

Le mélange du velours et de l'or appartient au vocabulaire de base du luxe : Dufour, dans ses draperies, se contente de nuances soutenues d'ocre qui, à distance, donnent l'illusion de l'or. Par la suite, on va dorer partiellement la surface (brevet Seegers & Josse n° 12865, 1855¹⁹⁹²) ; c'est surtout Paul Balin qui, à partir de 1866, en combinant l'apport d'or ou de dorure en feuille à l'usage du balancier, utilise ce procédé. En 1860, Josse brevète la dorure à la poudre, appliquée elle aussi au balancier, et rencontre un grand succès¹⁹⁹³.

Le balancier permet aussi d'écraser partiellement la surface de la tontisse : à ces fins, on use soit de plaques de métal gravées en relief, soit de cylindres gravés de façon semblable : la frappe permet d'obtenir un creux à la surface du velours et donc des zones qui jouent diversement avec la lumière (brevet Messener n° 13611, 1855).

Le procédé le plus spectaculaire est celui du double brossage, breveté à plusieurs reprises dans les années 1850-60 (le brevet le plus explicite est celui de Kob & Pick n° 19048, 1857 et des mêmes, n° 50066, 1861). Avant séchage du mordant, la tontisse est brossée dans un sens, puis en utilisant un pochoir en papier huilé, dans un autre sens : le jeu de la lumière sur les poils permet à peu de frais de créer un motif d'un rare raffinement.

3.4.7. Les progrès du gaufrage

Dans ce domaine, les brevets comme les fabrications se multiplient en France et en Belgique dans les années 1850-60¹⁹⁹⁴, soit dans des entreprises spécialisées comme Seegers & Josse à Paris à partir de 1855 ou de Vandelaër, Hendrickx & Jamar depuis la même date à Bruxelles¹⁹⁹⁵, soit dans des entreprises généralistes comme Jules Desfossé ou Jean Zuber & C^{ie} qui acquiert pour 5000 francs tout compris un balancier de Steinmetz à Paris en 1864¹⁹⁹⁶. Le principe en est toujours le même : donner un léger volume à un

¹⁹⁹² Laboulaye 1879, p. 27.

¹⁹⁹³ Idem, p. 29.

¹⁹⁹⁴ Voir l'historique dans Laboulaye 1879.

¹⁹⁹⁵ Mais aussi Frémont, Armengaud, Dulud à Paris... Pour la Belgique, voir Bruxelles 1997, p. 67-69. Anvers a aussi été un centre de production de cartons-cuir. La manufacture Herting à Einbeck (Basse-Saxe) se fait une spécialité d'or frappé (Exner 1869, p. 47, Olligs 1970 III, p. 63.

papier, un papier doublé (comme chez Vandelaër), ou le plus souvent un carton¹⁹⁹⁷. Mais ce volume peut être en creux (on parle alors de frappe : le procédé est le plus souvent utilisé avec de la dorure) ou en relief (gaufrage à proprement parler). Dans ce dessein, le papier peint, préalablement imprimé¹⁹⁹⁸ et doré si nécessaire, est passé dans une presse à balancier à chaud entre une plaque de métal gravée en creux et sa contrepartie malléable (carton, plomb, sciure) en relief. Le travail n'a pas lieu en continu, la plaque ayant environ 0,50 sur 0,50 m, mais le papier est progressivement estampé, ce qui rend la manipulation longue, exige un repérage précis, et rend donc le produit, coûteux.

C'est la manufacture Balin de Paris¹⁹⁹⁹ qui porte ce produit à la perfection à partir de son premier brevet en 1866 ; sa fabrication va se maintenir jusqu'au suicide de son chef, Paul Balin en 1898. Ce dernier n'utilise que de procédés manuels (impression, gaufrage à la presse à froid) pour obtenir un produit de grand luxe, fabriqué en petite série et vendu à la coupe à grand prix²⁰⁰⁰.

Balin a déposé sept brevets de 1866 à 1881, sans compter les certificats d'addition, de façon à couvrir tous les aspects possibles du gaufrage et de l'étendre aux domaines connexes au papier peint. De nombreux procès à l'encontre de ses confrères aux approches de l'expiration de son brevet de 1866 ont entraîné une abondante littérature²⁰⁰¹. Par ailleurs le critique Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs*²⁰⁰² multiplie les allusions à la production de Balin mais sans le citer explicitement.

Les procédés de Balin font appel à des manutentions complexes ; prenons quelques exemples. :

Le « carton-cuir repoussé exécuté d'après un damas du XVI^e siècle »²⁰⁰³. Le carton a d'abord été foncé, puis imprimé d'un motif de couleur ocre en mordant sur lequel est venue se fixer la dorure en poudre posée au tambour avant le gaufrage proprement

¹⁹⁹⁶ Cette acquisition devenait possible avec la production de gaz dans l'entreprise, non reliée à un réseau de gaz de ville, puisque le gaufrage se faisait à chaud (Inventaire 1867).

¹⁹⁹⁷ Les manufacturiers emploient volontiers l'expression « carton-cuir ».

¹⁹⁹⁸ Dans l'impression dite « à la congrève », on peut imprimer et gaufrer en même temps, mais en n'utilisant que des encres typographiques (brevet Knepper & G. Bauërkeller), cf. Laboulaye 1879, p. 7-10.

¹⁹⁹⁹ Les archives de l'entreprise sont entre les mains de la famille des repreneurs, la famille Hans, et ne sont malheureusement pas consultables. La seule étude est Jacqué 1992c.

²⁰⁰⁰ Un rapprochement s'impose avec Mariano Fortuny qui est au textile ce que Balin est au papier, cf. Osma 1994..

²⁰⁰¹ Voir Jacqué 1992 et les archives du MPP, Z 186. D'après les inventaires, ces procès ont coûté une fortune, de l'ordre d'une vingtaine de mille francs par an.

²⁰⁰² Blanc 1881.

²⁰⁰³ Balin n° 5243 PB (catalogue Claesen).

dit au balancier, aboutissant à un relief de l'ordre de 5 mm. Le rouleau est enfin verni. Il a fallu pour ce motif simple six manipulations successives, faisant appel à une nombreuse main-d'œuvre, deux pour l'impression, trois pour la dorure, quatre pour le gaufrage, une pour le vernissage.

- Le « velours impérial à fond lamé d'or »²⁰⁰⁴. Pour imiter ce velours, Balin part d'un papier à fond beige lissé, il y imprime de l'or en poudre puis une première couche de tontisse qu'il gaufrage, puis une seconde couche de tontisse laissée telle quelle. Pour donner vie à son or, il a aussi gaufré les zones où celui-ci se retrouve. Comme souvent, sous une apparence assez banale, Balin réalise un véritable chef-d'œuvre technique.
- Mais c'est sans doute dans ses broderies²⁰⁰⁵ que Balin atteint un point de perfection technique que remarquait déjà en son temps Charles Blanc constatant « ces frappements indélébiles qui relèvent en bosse des broderies au crochet sur mousseline, de façon à tromper l'œil d'une brodeuse²⁰⁰⁶ »; il ajoute en note que cet « effet surprenant et nouveau (...) a valu à Balin le diplôme d'honneur à l'Exposition de Vienne de 1873 ». Balin commence, sur un fond coloré, par un double brossage en blanc, une technique connue depuis la fin du siècle précédent²⁰⁰⁷ puis imprime le motif de broderie en blanc avant de le gaufrer pour lui donner son volume. Charles Blanc précise que « lorsqu'il se propose d'imiter par la frappe du balancier une broderie de tulle (le manufacturier) s'assure que les lames de cuivre destinées à rendre sous la presse les menues saillies ou les menus creux d'un travail au crochet ou à l'aiguille, seront assez irrégulières pour traduire ce quelque chose d'hésitant, d'inégal, de remué, dont le caractère est inséparable d'un ouvrage accompli par une femme, par une jeune fille, par un être vivant et palpitant...²⁰⁰⁸ » Après 1869 s'y ajoute la technique du cylindrage : un gaufrage faible, souvent appelé *gobelinage*, qui a pour propos « d'imprimer dans le papier divers grains de nature à imiter la surface de certains tissus », obtenue en faisant passer le papier entre deux cylindres, l'un en relief, l'autre en creux. Balin y ajoute même par la suite un tissu réel, une fine mousseline, directement appliquée sur le papier foncé et imprimé, ce qui en

2004 Balin n° 5218 PB (catalogue Claesen)
« de nature complètement l'aspect pour lui faire prendre celui du tissu qui lui est appliqué ».

2005 Balin n° 5230, 5237 et 5248-50 (catalogue Claesen).

2006 Balin aboutit à un produit fabriqué en petites séries à un prix exorbitant : 25 à 37,50 francs le rouleau²⁰⁰⁹, à un moment où l'on trouve des rouleaux de papier peint à moins d'un franc. Il existe certes un marché pour ce produit de grand luxe²⁰¹⁰. Mais les Britanniques, cf. jusque-là moins inventifs dans ce domaine²⁰¹¹ que les continentaux, mettent de leur côté au point après 1870 des procédés pour fabriquer des papiers peints ayant l'apparence du gaufrage moins coûteux, très résistants tout en donnant à leur papier peint un relief

2009 Thümmler 1998, p. 142.

2010 Ces papiers se retrouvent dans les somptueuses country-houses anglaises ou dans les demeures des magnats américains à Newport.

2011 Même s'il y a eu multitude de brevets qui ne semblent pas avoir abouti à fabrication : cf. Sugden & Edmondson, p. 133-135.

important²⁰¹². La firme Scott Morton & Tynecastle Company en fabrique à compter de 1874, avec une toile contrecollée de papier. Mais c'est surtout la mise au point des Lincrusta qui renouvelle complètement ce type de produit à partir de 1877 : les motifs en relief ne sont plus obtenus par gaufrage mais à partir d'huile de lin solidifiée par mélange avec de la pulpe de papier déposée sur un support de papier²⁰¹³. Ce produit, toujours fabriqué à l'heure actuelle, rencontre un immense succès à cause de sa solidité et de sa durée de conservation : des usines l'élaborent sous brevet dans tout l'Occident. Les Britanniques en lanceront diverses variantes, en particulier Cameoid (1888) et surtout Anaglypta²⁰¹⁴ la même année²⁰¹⁵.

Il existait au Japon depuis 1684 une tradition de papier gaufré imitant le cuir, en particulier les modèles importés de Hollande, connue sous le nom de « Kinkarakawa »²⁰¹⁶. Cette technique est mise à profit par les Anglais qui montent en 1883 la firme Rottman, Strome & C°, devenue Rottman & C° en 1890, pour réaliser des motifs occidentaux faisant appel à ce savoir-faire. Les rouleaux se présentent en grande largeur (0,964 m) et sont faits de feuilles de papier minces superposées, imprimées puis gaufrées²⁰¹⁷. Ils ont été utilisés aussi bien à Buckingham Palace qu'au palais de Het Loo aux Pays-Bas²⁰¹⁸.

3.4.8. La vulgarisation de la dorure

Au XVIII^e siècle, l'usage de l'or restait exceptionnel : on le trouve par exemple dans les spectaculaires n° 600 de Réveillon²⁰¹⁹. Il s'agit alors d'or en feuille, posé à la façon des relieurs sur un mordant à base d'huile de lin et de litharge. Le Normand décrit encore le procédé²⁰²⁰. Au contraire, le XIX^e siècle, surtout dans sa seconde partie, fait un large appel à l'or : celui-ci, bien sûr, est synonyme de somptuosité, mais on ne saurait oublier son importance en matière de luminosité ; accrochant la lumière, il accentue les effets de troisième dimension, ce qui explique son usage fréquent dans les décors jouant la carte du relief²⁰²¹. Soucieux de somptuosité comme de luminosité, les manufacturiers font large

²⁰¹² Sugden & Edmonson 1925, p. 181, Nylander 1993, p. 67 et 69.

²⁰¹³ Mais aussi de textile.

²⁰¹⁴ Anaglypta est une imitation de Lincrusta à bas prix.

²⁰¹⁵ Sugden & Edmondson 1925 consacrent un large chapitre bien documenté sur cette question, p. 245-256.

²⁰¹⁶ Scholten 1989 (résumé en anglais p. 100-103)

²⁰¹⁷ Cette fabrication se poursuit à l'heure actuelle sous diverses raisons sociales, voir Scholten, p. 102.

²⁰¹⁸ Idem.

²⁰¹⁹ Jacqué 1995, cat. IIIB5, p. 159.

²⁰²⁰ Le Normand 1832, p. 219.

usage d'or et d'argent, mais il s'agit alors bien davantage de dorure et d'argenture. Exner²⁰²² décrit par exemple les nombreuses variantes de « bronzes » dont dispose le marché dans diverses nuances : ce sont des alliages à proportions variées de cuivre et de zinc, voire d'étain pour l'or blanc²⁰²³.

Ces produits se vendent et s'appliquent en feuille, ce qui suppose une opération longue et minutieuse, proche des techniques utilisées en reliure. C'est le cas en particulier pour la pratique de la frappe, souvent utilisée en particulier pour le velours :

On se sert du balancier. On place une mince feuille d'or vrai ou de laiton (or d'Allemagne) suivant la qualité du produit que l'on fabrique, entre une feuille saupoudrée de résine et une platine chauffée où est tracé le dessin à reproduire. La chaleur fait fondre la résine, et par la force de pression que produit le balancier, l'or adhère aux parties du dessin qui doivent le recevoir.

Figuiet décrit les autres procédés destinés aux « papiers plus ordinaires » :

1° en faisant adhérer par la pression d'un rouleau la feuille d'or posée sur le papier, préalablement recouvert d'un mordant reproduisant le dessin, 2° en répandant sur le papier déposé dans le tambour²⁰²⁴ après avoir reçu le vernis adhésif, de la poudre d'or.

Ce tambour est décrit ainsi par Havard²⁰²⁵ qui en donne une illustration :

une caisse armée de rouleaux intérieurs, dans laquelle le papier peint, destiné à être doré, est introduit après avoir reçu le mordant. Un système de moulin, mis en mouvement par le passeur, fait franchir au papier ainsi préparé la longueur du tambour, pendant que la poudre d'or faux projeté sur lui s'attache aux parties qui ont été préalablement mordancées.

Quel que soit le procédé retenu, il fait appel à une importante manutention qui rend le produit fini coûteux : même le tambour, reproduit par Havard, suppose deux ouvriers, un pour maintenir le papier mordancé et un second pour faire tourner les rouleaux.

L'argent s'emploie tout comme l'or : à une différence près, alors que l'or est inaltérable, l'argent s'oxyde et noircit rapidement. Pour l'éviter, on le « vernit » avec un mélange de colle et de blanc d'œuf²⁰²⁶.

La recherche de brillance a poussé à utiliser, à défaut de dorure ou d'argenture, différents cristaux : de la coquille d'œuf, de l'albâtre et de la nacre réduites en poudre²⁰²⁷

²⁰²¹ Voir Jacqué 2000. Voir aussi les reproductions du Décor chasse et pêche (1839, réimpression du Second Empire) dans Jacqué 1987, planche 36.

²⁰²² P. 212.

²⁰²³ Les fournisseurs sont installés à Nuremberg et Fürth à cause de la tradition ancienne des « Brokatpapier ». A Paris, l'entreprise la plus renommée, aux dires d'Exner, est Brunet & Cie, 4 boulevard du Prince Eugène.

²⁰²⁴ ***Ce tambour est décrit et reproduit dans Havard 1887, vol. II, col. 171-172.***

²⁰²⁵ Havard 1887, t. 2, 171.

²⁰²⁶ Schmidt 1856, p. 116.

faisant appel à des différents procédés de fabrication et d'impression. Le Deutsches Tapetenmuseum de Kassel conserve ainsi une collection de papiers décorés de nacre de la manufacture Karl Herting d'Einbeck (Basse-Saxe), créés dans les années 1860-70²⁰²⁸.

Mais la formule la plus fréquemment employée est le mica qui est déjà décrit par Exner : il connaît un immense développement dans la production des papiers peints Arts & Crafts puis Art nouveau²⁰²⁹ où il remplace le satinage ; même William Morris y fait appel à partir de 1886-7²⁰³⁰.

3.4.9. L'art de combiner les techniques

Une des originalités du XIX^e siècle – et qui tient au caractère aussi inventif qu'entreprenant des fabricants – est la combinaison des techniques, non seulement manuelles, ce qui serait normal, mais même industrielles. On l'observe sur les papiers peints, dont la technique ne se livre souvent pas d'emblée : qui plus est, ces pratiques tiennent du secret, du « truc » d'atelier qui se transmet dans une entreprise, voire de père en fils, aussi avons-nous bien peu de documentation à ce propos. Du moins, tous les observateurs constatent ces démarches : ainsi Figuier²⁰³¹

Le nombre des combinaisons que l'on peut obtenir en mélangeant les divers procédés de fabrication, est infini. Les impressions en couleur se mêlent aux veloutés de toutes sortes ; le gaufrage, la dorure, l'argenture, s'emploient ensemble ou séparés de mille façons diverses, et s'harmonisent pour reproduire toutes les conceptions sorties du génie de l'artiste.

Ce qui aboutit au « bonheur des yeux » constaté par Charles Blanc précédemment : les brevets de la seconde moitié du siècle officialisent les tours de main sous la forme de « perfectionnement » pour reprendre la formule la plus souvent utilisée.

On peut citer par exemple pour mémoire un procédé étonnant qui consiste à incruster sur le papier peint une lithographie en couleurs sous la forme d'un médaillon, ce qui permet d'utiliser des motifs plus subtils que ceux qu'autorise la planche. Breveté en 1866, le procédé semble avoir été largement exploité par la firme C. Herting de Einbeck en Allemagne²⁰³².

3.4.10. La remise en cause des progrès techniques du XIX^e siècle

²⁰²⁷ Exner 1869, p. 318-322.

²⁰²⁸ Thümmler 1998, p. 143-144.

²⁰²⁹ De nombreux exemples dans Bieri-Jacqué 1989.

²⁰³⁰ Catalogue *William Morris* 1996, p. 204.

²⁰³¹ Figuier 1878, p. 338.

²⁰³² Brevet Vve Josse, 5 mars 1866, voir Jacqué 1992c, pl. VII.

Les Anglais renouvellent le papier peint sur le plan esthétique dans le cadre du Design Reform Movement né au lendemain de l'Exposition de 1851 : la démarche est tout à la fois théorisée et mise en pratique par les zéloteurs des Arts & Crafts à partir des années 1870. William Morris s'impose ici comme la figure la plus flamboyante, dans le papier peint en particulier²⁰³³. Or cette esthétique nouvelle s'appuie sur des valeurs morales et professionnelles mettant en valeur l'artisanat et donc, dans le cas du papier peint, l'impression à la planche. Par ailleurs, cette esthétique nouvelle se fonde sur le refus du naturalisme français, en particulier l'imitation, qui a engendré nombre des progrès techniques du siècle.

Maurice Pillart Verneuil résume bien les idées de l'époque quand il écrit au début du XX^e siècle :

Dans cette industrie comme dans les autres du reste, contentons-nous de faire rendre au procédé le maximum d'effets pratiquement possibles, sans chercher l'imitation de procédés différents²⁰³⁴.

Et il ajoute :

A quoi bon faire des imitations grossières de tapisseries ou d'étoffes n'illusionnant personne, à quoi bon imiter la peinture, les cuirs ou le bois sculpté, comme nous l'avons vu souvent ?²⁰³⁵

Ce refus de l'imitation passe par les techniques traditionnelles : sans condamner l'impression mécanique qui abaisse les coûts, Verneuil dit sa nostalgie de la planche :

Nous regrettons la vieille impression à la planche : car toujours le travail manuel donne une saveur particulière à ses produits : une légère imperfection, une sorte de vibration dans la matière pour ainsi dire, à peine perceptible à l'étude, et qui cependant charme notre œil et notre esprit²⁰³⁶.

Chez William Morris, ce retour à la planche va au-delà du sentiment : c'est toute sa conception de l'homme que, comme théoricien socialiste, il a élaborée, qu'exprime cette technique²⁰³⁷ ; les valeurs morales de l'artisan vont de pair avec son adresse sur le plan technique. Et de fait, la quasi totalité de ses papiers sont imprimés manuellement. Il en est de même pour Otto Eckmann qui fait imprimer tous ses papiers peints à la planche chez Engelhardt à Mannheim²⁰³⁸.

²⁰³³ Banham 1994 en donne un excellent résumé que l'on peut compléter par Anscombe 1991 pour remettre les papiers peints dans un contexte plus large. Pour Morris, Hoskins 1996 donne l'état le plus récent de la question. On fuira comme la peste le trop répandu Hapgood 1992, pour qui un artiste n'est autre que quelqu'un dont le nom est plus ou moins connu.

²⁰³⁴ Verneuil s.d. p. 162.

²⁰³⁵ Verneuil s.d. p. 164.

²⁰³⁶ Verneuil s. d p. 155-6.

²⁰³⁷ On trouvera une anthologie en français des conférences de William Morris dans Morris 1985 avec l'essentiel de ses idées sur les rapports entre l'homme et les arts, en particulier décoratifs.

²⁰³⁸ Jacqué-Bieri 1997, *passim* ; Thimmmler 1997, p. 35-40.

Il faut cependant reconnaître que cette règle est loin d'avoir été appliquée systématiquement, même si l'impression à la planche revient comme un leitmotiv aussi bien chez les théoriciens que chez les meilleurs créateurs de l'époque : ils y ont fait appel, sans même se poser la question d'adapter la machine à leurs besoins ; elle n'est qu'un pis aller, un mal nécessaire, car elle ne peut donner cette impression nette et précise (en dépit des dires de Verneuil), très opaque qu'ils apprécient. Cette impression à la planche se détache sur des fonds très particuliers : reprenant la tradition japonaise des papiers élaborés, les créateurs et les fabricants font appel à des papiers ingrains, des papiers couverts de fines fibres textiles ou transforment la surface du papier foncé en le cylindrant de façon très variée²⁰³⁹, ce qui rend différents les motifs utilisés. Les papiers couverts de fibres donnent un effet très particulier : la couleur, absorbée par la masse du papier, au lieu de rester à sa surface, se fait plus moelleuse ou se présente comme une espèce de jus coloré très subtil qui laisse voir par transparence le fond.

Le mica, resté exceptionnel jusqu'alors, devient d'un usage courant alors que les fonds satinés se font rares : là aussi, au lieu d'une violente opposition entre la brillance du fond et la matité de l'impression, typique de l'esthétique du XIX^e siècle, le mica permet une transition subtile, nuancée parce que la surface n'en est pas régulière mais granulée, et joue avec la lumière en la diffusant au lieu de la refléter violemment.

Mais force est de constater que cette remise en cause reste un phénomène minoritaire : les papiers peints de William Morris, par exemple, restent un produit de luxe, inabordable pour l'immense majorité du marché ; ils coûtent de 3 à 16 shillings le rouleau quand un papier *sanitary*, populaire, arrive à 1 shilling. En réalité, le déclin de l'impression à la planche n'est pas sérieusement remis en cause par ce que nombre d'industriels doivent concevoir comme de simples lubies d'esthètes²⁰⁴⁰.

On ne peut en dire autant du travail sur les fonds : le cylindrage tend à devenir la règle tout simplement parce qu'un papier cylindré se détend mieux au collage, ce qui en facilite grandement la pose. Le mica, de même, devient d'usage courant, à tous les niveaux de production, au moins autour de 1900.

3.4.11. Une usine en 1928

En 1928, l'historien du papier peint Henri Clouzot décrit dans le cadre d'une monographie publicitaire largement illustrée l'usine de la firme Paul Dumas à Montreuil-sous-bois²⁰⁴¹. Son père, Paul-A. Dumas s'était installé en 1906 dans l'usine très moderne que Paul Balin avait construite peu avant son décès en 1898²⁰⁴². L'usine s'est agrandie à la suite du

²⁰³⁹ C'est par exemple le cas d'Eckmann qui joue par ailleurs de cylindrage de sens différents sur le motif et la bordure, ce qui entraîne des effets de lumière contrastés.

²⁰⁴⁰ Or, curieusement, qui cherche un papier peint pour décorer un intérieur de la seconde moitié du XIX^e siècle ne trouve guère sur le marché que des papiers de William Morris : si bien que, par exemple, au Musée de plein air du Nord de l'Angleterre, à Beamish (Co. Durham), les intérieurs reconstitués ne font guère appel qu'à des réimpressions de William Morris...

²⁰⁴¹ Clouzot 1926.

développement de l'entreprise, spécialisée dans les papiers peints de luxe de grande largeur ; les coordonnés textiles sont imprimés avec les mêmes machines, ce qui est une exception, si l'on songe à la différence des techniques ; le résultat en est d'ailleurs médiocre, mais tout le génie de Dumas est de tirer parti de l'aspect irrégulier de l'impression qui devient une qualité.

Cela dit, le processus de cette usine moderne de 750 ouvriers reste celui d'une usine imprimant à la machine dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les procédés n'ayant pas encore évolué²⁰⁴³. Nous y retrouvons toutes les étapes de la fabrication, avec un matériel semblable à celui décrit précédemment : la surabondance du personnel, même dans une usine mécanisée, montre clairement qu'il s'agit d'une industrie de main-d'œuvre ; par ailleurs, l'omniprésence d'axes et de courroies laissent même supposer l'utilisation de la vapeur et non de l'électricité comme énergie, ce qui étonne en 1926. Seule différence notable : les lieux, de vastes ateliers à structure métallique, bien éclairés par de vastes ouvertures. Si l'entreprise vit encore sur la révolution technique des décennies précédentes, elle l'inscrit dans des bâtiments résolument contemporains.

Tout au long du XIX^e siècle, l'industrie du papier peint a donc connu une révolution technique dont le double propos s'avère l'économie, avec pour corollaire la démocratisation du produit, et la mise au point d'effets nouveaux, en particulier dans le domaine de l'imitation. Mais, en même temps, si les techniques se sont renouvelées, les formules manuelles se sont non seulement maintenues mais affinées car, seules, elles permettent un travail de qualité, l'article « fin » qui nous est le mieux connu par les Expositions, par les archives, par ce qui a été conservé sur le mur et dans les collections, alors qu'au contraire, l'article courant n'a laissé que peu de traces. Nous concentrons ici notre recherche sur quelques exemples d'article « fin ».

3.5. Tentatives de renouvellement dans l' « article fin »

3.5.1. Une tentative de renouvellement du panoramique : les panoramiques à personnages peints

Les panoramiques commencent à décliner, on l'a vu, dès les années 1840 : si les rééditions sont nombreuses, les créations se font rares. Or, certains panoramiques vieillissent mal : leurs personnages sont désormais désuets, c'est en particulier le cas des *Jardins français* (ill° 30), en dépit des nouvelles figures introduites en 1837, des *Vues de l'Amérique du Nord* (ill° 36). Certains ne rencontrent plus qu'un succès limité comme *la Grande Helvétie* (ill° 28a) ou *les Vues d'Italie* (ill° 29), d'autres enfin offrent des possibilités adaptées à de nouveaux événements. Devant cette situation, Jean Zuber &

²⁰⁴² Clouzot parle de Valette comme commanditaire de l'usine.

²⁰⁴³ L'héliographe est appliquée pour la première fois au papier peint en 1934 par Leroy.

^{ie} a l'idée de lancer sur le marché un nouveau produit : le panoramique à figures peintes qui consiste à réutiliser le paysage imprimé d'anciens panoramiques, à ne pas y imprimer les personnages mais à les y peindre, de façon à économiser les coûteux frais de gravure que supposeraient de nouveaux personnages (voir annexe 14).

Le cas du premier exemple rencontré est significatif : la guerre du Texas entre le Mexique et les États-Unis en 1846-48 représente une opportunité à exploiter en panoramique pour tirer profit de l'ampleur du marché américain de la manufacture. Certes, il serait possible de créer un panoramique comme on l'a fait vingt ans plus tôt avec *les Combats des Grecs* ; mais la lenteur de la vente de ce dernier est une raison suffisante pour éviter un investissement que les résultats escomptés ne justifient pas puisqu'il risque de ne pas dépasser l'effet de mode. D'où l'idée d'utiliser un panoramique existant, de l'imprimer « sans figures », comme l'indiquent les inventaires et d'y peindre à la main des personnages adéquats qui remplaceraient ceux qui manquent. C'est ainsi que *les Vues du Brésil* (sic !) se métamorphosent en Texas et en Mexique pour les besoins de la cause (ill° 34. 8). Bien sûr, il est des manques importants sur le plan graphique, mais comme il s'agit de sujets guerriers, les fusils comme les canons crachent en abondance des projectiles qui éclatent avec une fumée très dense et les chevaux au galop soulèvent des flots de poussière que la sécheresse de ces régions pourrait justifier... Peints avec la brosse adéquate, ces nuages vont cacher ce qui se doit de l'être, un résultat impossible à obtenir avec l'impression à la planche... Certes le résultat n'est pas exactement réaliste et les armées semblent flotter sur ces nuages, mais le résultat n'est pas sans intérêt. Remarquons cependant que ce n'est pas un hasard si parmi les sept sujets traités de 1848 à 1855, quatre ont un propos guerrier, nécessité oblige : *la Conquête du Mexique* dès avant le 31 mai 1849, *les Révolutions d'Italie*, avant le 1^{er} mai 1850, *Guillaume Tell* avant le 1^{er} mai 1851 et enfin *la Guerre d'indépendance américaine* (ill° 36. 4 & 5) avant le 1^{er} mai 1853. De leur côté, *les Jardins français* connaissent une triple métamorphose : ils deviennent *Jardins espagnols* avant le 1^{er} mai 1850, puis se transforment en *Télémaque* l'année suivante, pour terminer en *Danses espagnoles* avant le 31 mai 1855²⁰⁴⁴.

Pour étudier ce phénomène, spécifique à la manufacture de Rixheim, nous possédons deux sources, les inventaires annuels de l'entreprise²⁰⁴⁵ et les lithographies, coloriées ou non, publiées à chaque nouvelle production. En revanche, les exemplaires conservés sont très rares, sinon inexistant.

Ce travail particulier n'est pas réalisé à Rixheim, mais sous-traité auprès de spécialistes. Les inventaires livrent deux noms de fournisseurs : Lemaire à Metz et Bauchat (ou Beauchat) à Paris²⁰⁴⁶. Si le second reste inconnu, le premier est un spécialiste du panoramique peint qu'a révélé la maîtrise de Christiane Pignon-Feller sur la

²⁰⁴⁴ Dans les inventaires apparaissent une seule fois en 1858 quatre «Guerre de l'Inde », sans doute une variante de *l'Hindoustan*, lui aussi en net recul

²⁰⁴⁵ Pour ce qui nous concerne, MPP Z 17, 18, 19.

²⁰⁴⁶ Un dénommé Lucot à Paris apparaît comme intermédiaire avec Bauchat.

décoration intérieure messine du XIX^e siècle²⁰⁴⁷. Lemaire apparaît comme fabricant de « papiers paysagistes » à Metz en 1844 : « il peint le paysage sur papier ». Son rôle consiste donc ici à peindre les personnages qui vont remplacer ceux que l'on n'y a pas imprimés ; l'inventaire mentionne aussi un « modèle » tantôt à Rixheim, tantôt à Metz, comme par exemple :

1 collection Conquêtes Mexique avec figures qui sert de modèle.

Au fur et à mesure des années, ce sont environ deux cents panoramiques qui passent par ses mains.

Bauchat fait apparemment le même travail à Paris, mais sa trace n'a pu être retrouvée ; curieusement, chacune des firmes ne se spécialise pas dans un modèle précis, *la Conquête du Mexique* est ainsi peinte par les deux ateliers. En revanche, la production parisienne semble nettement moins importante que celle de Metz.

Le plus grand succès semble avoir été *la Conquête du Mexique* (ill° 34. 8), de l'ordre d'une centaine d'exemplaires²⁰⁴⁸. *L'Indépendance américaine* et le *Guillaume Tell* paraissent avoir été peints à une soixantaine d'exemplaires. Les autres n'ont pas rencontré le même succès, une trentaine d'exemplaires seulement. L'expérience cesse après 1860 : les panoramiques, quel que soit leur thème, sont désormais passés de mode, les panoramiques à personnages peints ne faisant pas exception.

Les prix montrent l'intérêt de l'opération : selon un prix-courant de 1849-50²⁰⁴⁹, *les Vues d'Italie* se vendent 60 francs et *les Révolutions d'Italie* 90, *les Vues du Brésil* 75, *la Conquête du Mexique* 90.

Ces panoramiques atteignent aussi les États-Unis : on les trouve par exemple dans une liste d'offres de la firme Bumstead à Boston au printemps 1853²⁰⁵⁰ :

(...) *The Spanish dances, (...), Scenes in the Life of William Tell* (...)

L'Indépendance américaine (ill° 36. 4 & 5) a connu le même sort, ce qui explique son singulier destin. Les États-Unis s'intéressent dès les premières années du XX^e siècle aux panoramiques. Dans les années 1920, Nancy McClelland s'affirme à la fois comme antiquaire dans ce domaine, installée sur la 5^e avenue au 753, et comme historienne du papier peint ; son ouvrage fondateur *Historic wallpapers*, paraît en 1924. Or, la même année, elle a visité la manufacture de Rixheim et vu, dit-elle, des photographies de la *Guerre d'indépendance*²⁰⁵¹. Le 23 janvier 1925, elle écrit à la manufacture pour signaler qu'elle a entre les mains une *Guerre d'indépendance* en mauvais état, avec des manques ; cet exemplaire appelé à être restauré, est destiné au musée d'Hartford,

²⁰⁴⁷ Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art : « *Quand l'ornement n'était pas un crime, 30 ans de décors muraux, Metz 1840-1870* », Nancy II, 1992.

²⁰⁴⁸ Mais aucun documenté à l'heure actuelle.

²⁰⁴⁹ Jacqué 1984, p. 59 (daté par erreur de 1843).

²⁰⁵⁰ Douglas 2002, p. 47.

²⁰⁵¹ Plutôt que des photographies, ce qui serait étonnant, on peut songer aux lithographies : sa mémoire la trahit sans doute.

Connecticut. Les courriers²⁰⁵² montrent Nancy McClelland désireuse d'obtenir des photographies coloriées de Rixheim pour réaliser cette restauration. Pour elle, ce qui étonne de la part d'une spécialiste, si les nuages de poussière ou de fumée sont peints (« done with a brush which look like clouds of smoke »), les figures sont imprimées et donc : « I think you must have the blocks for them still ». Finalement, c'est une toute autre voie qui est prise. Le 12 avril 1925, la manufacture écrit à l'Américaine :

En réponse à votre lettre du 25 mars, je vous dirai que n'ayant pas trouvé d'autre moyen économique de faire reproduire les maquettes²⁰⁵³ qui vous intéressent, je me suis d'abord adressé à un photographe qui m'a fait attendre sans mesure une seule et première épreuve à titre d'essai puis je n'ai pas trouvé tout de suite une personne qui ait bien voulu entreprendre la peinture, bref cette peinture n'est pas encore terminée. Mais je suis de votre avis que c'est une véritable pitié que nous ne puissions pas remettre en vente ce beau décor et jusqu'à présent il a été impossible d'en retrouver les planches qui certainement existent toutefois. Je me suis alors demandé si il n'aurait pas été plus simple de nous envoyer les parties du décor que vous possédez ce qui nous aurait rendu grand service et du même coup nous aurions pu entreprendre la réparation des lés ici même très facilement. Je vous demande de bien vouloir réfléchir à cette question et de me donner votre impression à ce sujet. Bien entendu il faudrait assurer ce précieux bagage (...) Je pense que vous allez avoir beaucoup d'hésitations au sujet de ce que je vous demande mais je le regretterais vivement car en procédant comme je vous le demande vous auriez contribué à la restauration d'une chose que j'estime être dans l'histoire des États Unis, de haute valeur !

La fibre nationaliste – et sans doute commerciale- de Nancy McClelland a vibré et le projet va se faire, en dépit de problèmes de propriété soulevés mais pour lesquels nous n'avons pas les éléments de réponse. Le livre de gravure pour l'année 1927-8 porte la mention suivante :

Grand décor Indépendance Amérique d'après l'ancien document peint à la main envoyé par Miss McClellan(d) décor exposé depuis au Musée de New York après avoir été restauré par nous²⁰⁵⁴. La gravure des personnages militaires seulement, le fond étant celui de l'Amérique du Nord a été commencé en 1925 et terminé en août 1927. Les planches ont coûté 5000 fr., la gravure 31320, (la) mise sur bois 5000. 1038 planches nouvelles 958 planches du décor Amérique du Nord pour le fond du décor Indépendance (soit) 1996 planches.

Le résultat se révèle très médiocre du point de vue du dessin comme de celui de la gravure : mais peut-être l'original l'était-il aussi. Une notice accompagne le paysage, décalquée graphiquement sur celle des *Vues de l'Amérique du Nord* : elle précise que :

Le hasard a voulu que précisément au moment où les États-Unis d'Amérique vont fêter le 150^e anniversaire de leur délivrance, un citoyen d'Amérique ait justement

²⁰⁵² MPP Z 200.

²⁰⁵³ *Maquettes et non photographies : il s'agit sans doute des lithographies.*

²⁰⁵⁴ *Quel musée de New York ? Aucune trace de la Guerre d'indépendance à New York, pas plus d'ailleurs qu'au Wadsworth Atheneum de Hartford.*

retrouvé une partie de ce magnifique décor presque séculaire. Il a eu l'amabilité de le mettre à notre disposition et grâce aux documents que nous possédions encore, il nous a été donné de parvenir à une reconstitution parfaite de cette œuvre unique.

L'édition, apparemment proche de l'exemplaire peint, permet de se faire une idée de la méthode utilisée.

- Devant la vue de New York se trouve dépeinte la prise d'une redoute sur la colline de Wechawk pendant laquelle le général de Lafayette s'empare d'un canon ; un monticule surmonté de ladite redoute cache adroitement la promenade élégante qui s'y déroulait dans l'édition de 1834. Le descriptif précise, non sans humour :

Au loin on distingue la Ville de New York ; la petite île du gouverneur qui commande la baie de l'Hudson est cachée à la vue par des fumées de bataille.

Et pour cause ! Ce qui permet en particulier de dissimuler la *skyline* de la ville des années 1820, très différente de celle du XVIII^e siècle.

- L'Académie militaire de West Point se métamorphose en Yorktown : l'Hudson devient la York River et les bords escarpés du fleuve jouent les collines virginienne. Cornwallis rend son épée à Washington ; une partie des troupes de la revue de West Point a pu rester en place, à la façon de troupes manœuvrant sur un champ de bataille.

- Le port de Boston devient le cadre de l'entrée triomphale de Washington dans la ville : le général en chef, son état-major et les bourgeois enthousiastes ont remplacé les portefaix du port ; le bateau à vapeur a disparu.

- L'adaptation des chutes du Niagara et du pont des Roches s'est révélé plus complexe, d'autant plus que ces deux régions étaient à l'écart du conflit. Des combats anonymes remplissent l'espace. Le prospectus déclare pompeusement :

Cette masse d'eau formidable (des chutes du Niagara) ne parvient pas, dans son vacarme assourdissant à maîtriser celui de la bataille que l'immortel Washington commande en personne.

A défaut de vérité historique, l'épisode prend une dimension onirique : on finit par ne plus savoir si les cavaliers arpentent le sol ferme ou l'écume des chutes...

Il est difficile de juger de la vente par manque d'archives : nous savons qu'en 1929, 22 exemplaires sont vendus en Amérique, ce qui est peu une année où plus de 1600 panoramiques rejoignent les États-Unis. Le panoramique a été plusieurs fois réimprimé au cours du siècle et il figure régulièrement sur les offres de Diament, le revendeur américain de la manufacture entre les deux guerres puis jusqu'aux années 1960. Un exemplaire en a été installé dans les années 1960 dans la salle à manger privée de la Maison blanche, ce qui lui donne un statut d'icône au même titre que *les Vues d'Amérique du Nord* qui l'ont inspiré.

Finalement, le panoramique, même sous sa formule renouvelée, avec des personnages peints, est condamné par l'évolution des modes de décoration : l'intérieur de la seconde moitié du siècle devient le monde du bibelot, omniprésent, sous forme de meubles mais aussi de tout ce qui envahit le mur²⁰⁵⁵. Dans ces conditions, envisager un

²⁰⁵⁵ Cf. l'ouvrage de Rémy G. Saisselin *Le bourgeois et le bibelot*, Paris 1990 (trad^e française).

décor aussi envahissant n'a plus de sens : d'autres formules le remplacent, en particulier les « tableaux », apparus en 1855.

3.5.2. Un substitut aux panoramiques : des tableaux aux tapisseries²⁰⁵⁶

Dans les années 1850, nous l'avons vu, le panoramique peine à se renouveler et la peinture de nouveaux personnages n'aboutit pas à des résultats comparables aux ventes des anciennes créations. Certes, *l'Eldorado* (ill° 39) de Jean Zuber & C^{ie} (créé en 1849) rencontre un grand succès à l'Exposition de Londres de 1851, succès confirmé par sa réussite commerciale tout au long de la décennie. Pourtant, Jean Zuber n'a fait ici que prolonger la formule d'*Isola Bella* (ill° 38) de 1842, en y introduisant quelques bâtiments en guise de pavillons de jardin. Cependant, la grande médaille échappe à la manufacture pour récompenser *les Grandes Chasses* (ill° 19. 3) de Délicourt dont le traitement très pictural, obtenu grâce à l'utilisation d'un très grand nombre de planches, possède une puissance de séduction dans l'air du temps. Le jury déclare à son propos :

Monsieur Délicourt de Paris expose une tapisserie pareille à de la peinture²⁰⁵⁷ entièrement imprimée par des planches, représentant une chasse dans une forêt entourée d'un riche encadrement ornemental avec des pilastres à animaux, oiseaux et attributs de chasse : 12000²⁰⁵⁸ planches sont nécessaires pour exécuter cette œuvre très méritoire.

De son côté, la Commission française de l'industrie des nations²⁰⁵⁹ ajoute :

La chasse de M. Délicourt a prouvé que l'industrie du papier peint est capable de s'élever aux plus beaux effets de l'art²⁰⁶⁰ et qu'elle a conquis définitivement son rang parmi les plus splendides productions approuvées par le goût (...) Ainsi donc la science et l'art²⁰⁶¹ ont grandement contribué au brillant succès de M. Délicourt.

Les références à la peinture, aux « plus beaux effets de l'art », des formules que les panoramiques des générations précédentes n'ont jamais provoquées par leur traitement proche de l'imagerie, ouvrent là une nouvelle porte dans laquelle vont s'engouffrer les fabricants avides de nouveauté. L'allusion aux pilastres ne tient pas non plus du hasard : ces pilastres brisent l'unité de l'ensemble pour le réduire à une suite de tableaux et d'ailleurs, l'œuvre est composée sous la forme de scènes plus ou moins indépendantes

²⁰⁵⁶ De éléments de ce chapitre ont été utilisés dans le journal de l'exposition *Art, Progrès & Industrie*, MPP 2001.

²⁰⁵⁷ *Nous soulignons.*

²⁰⁵⁸ *Le chiffre est totalement aberrant : peut-être s'agit-il de 1200, mais dans ce cas-là pour une partie du panoramique, dans son état de 1851.*

²⁰⁵⁹ 1851, p. 21-22

²⁰⁶⁰ *Nous soulignons.*

²⁰⁶¹ *Nous soulignons*

les unes des autres²⁰⁶².

De son côté, Jean Zuber & C^{ie} est traité comme un tenant de la tradition :

Monsieur Zuber de Rixheim expose l'un de ses papiers paysages supérieurement exécuté, une de ces séries d'œuvres pour lesquelles cette maison est si renommée : elle représente les végétations et les fleurs de 4 parties du monde et est également remarquable par la richesse et le brillant du coloris et par la perfection de l'exécution...

Même si l'œuvre s'inscrit dans la formule en cours depuis des décennies, remarquons cependant que Zuber a soigneusement découpé l'ensemble en quatre scènes qu'un décor très riche et très présent renforce²⁰⁶³.

Les années qui suivent se caractérisent par une quasi-absence de création dans ce domaine, à l'exception de *Rêve de bonheur* de Jules Desfossé (ill° 42. 2): il faut attendre l'Exposition de Paris de 1855, susceptible d'apporter médaille et donc publicité aux manufacturiers. Or, le comité d'organisation, nous l'avons vu, a centré l'exposition sur la thématique Beaux-Arts & Industrie, ce qui fait l'affaire des fabricants de papier peint : il est frappant que deux d'entre eux aient eu la même idée, même si leur approche se révèle différente. Délicourt comme Jules Desfossé proposent des « tableaux », une idée qui n'est pas totalement neuve mais qui va connaître le succès.

On peut se référer au *Décor à fables* imprimé à Rixheim en 1809, mais la taille des tableaux était réduite. En revanche, en 1816, le manufacturier Joseph Dufour avait mis sur le marché un papier peint d'un genre nouveau : *Psyché & Cupidon*, sous-titré « tableaux-tentures en papier peint » (ill° 42. 1). Le titre ne tenait pas du hasard : en fait, au lieu d'un décor en continu comme Dufour et quelques uns de ses confrères en mettaient sur le marché depuis la fin du XVIII^e siècle, il s'agissait bien d'une série de tableaux relatant différents épisodes des aventures de Psyché, traitée il est vrai non en couleurs mais en camaïeu ; l'importante dimension des panneaux (1,82 m de haut²⁰⁶⁴) et l'aspect sculptural renforcent le sentiment que l'on est devant non pas un décor plus ou moins anecdotique mais bien une œuvre d'art.. Les différentes scènes empruntent à des œuvres majeures du baron Gérard et de Prud'hon, par ailleurs gravées. Or, si ce décor fait l'admiration générale, et suscite même l'intérêt du roi Louis XVIII, il rencontre l'hostilité des artistes qui montent une cabale contre Dufour²⁰⁶⁵. Aucun manufacturier ne pouvait oublier cet échec et ce n'est que quarante ans plus tard qu'une nouvelle tentative est faite.

L'idée semble en avoir été reprise, mais avec discrétion, par Jules Desfossé dès avant 1855 : il met sur le marché en 1852 le panoramique *Rêve de bonheur* (ill° 42. 2), alors même qu'il n'est que depuis peu propriétaire de l'ancienne manufacture Mader.

²⁰⁶² A preuve, une scène y est rajoutée à l'Exposition de 1855.

²⁰⁶³ Encadrement de l'*Eldorado* dessiné par Georges Zipélius, 1850. Cf. Jacqué 2001, n° 84.

²⁰⁶⁴ A la différence des panoramiques, ils ne sont pas imprimés sur un ciel sans fin.

²⁰⁶⁵ Voir *supra*. Rappelons qu'à la Résidence d'Ellingen en H^{te} Bavière, les différents « tableaux-tentures » sont non seulement encadrés mais qu'on a imité les cordes qui les relient à la cimaise.

Ce panoramique, très nouveau de conception, représente en seulement 16 lés, une série de scènes plus ou moins galantes, un peu fades, dans le genre troubadour, soigneusement découpées en tableaux successifs ; les personnages, nombreux, sont très présents, à la fois par leur action et par leur échelle plus grande qu'à l'ordinaire (70 cm de haut) ; en un mot, le paysage, raison d'être du panoramique, n'est plus ici qu'un faire-valoir pour les personnages. Enfin, le traitement, tout en teintes subtiles, est nettement pictural. En fait, le sujet, la composition comme le mode d'impression renvoient moins au panoramique qu'aux beaux-arts. Or, une lithographie publicitaire de la firme²⁰⁶⁶ nous montre quatre lés entourés d'une large bordure imitant de façon très précise un encadrement de tableau en bois sculpté et doré ; ses coins arrondis le datent bien de la période ; son n° d'ordre le renvoie aux premières années de Desfossé, avant 1855. Enfin, la dimension du panneau fait 2,40 m de haut sur 2,10 de large, soit un tableau d'importance, de la taille de ceux que l'on voit alors au Salon. Pourtant, quelle que soit l'originalité de la démarche comme sa nouveauté, on est encore loin des tentatives de 1855, puisque l'artiste qui a travaillé ici nous est inconnu²⁰⁶⁷.

Ces tentatives, Jules Desfossé a le mérite de tenter de les théoriser dans une « Note pour MM. les Présidents et membres du Jury international concernant l'établissement de Jules Desfossé, fabricant de papier peint à Paris²⁰⁶⁸ ». Il y écrit

En observant l'analogie qui existe entre nos procédés et les procédés de la fresque et du camaïeu, j'ai pensé que l'on pourrait arriver d'une manière satisfaisante à traduire en papier peint tous les bons morceaux de la peinture, les meilleurs conceptions des maîtres, et à cause du bon marché de nos produits, répandre dans tous les coins du monde les meilleures créations de l'art pictural. Pour faire un essai raisonnable dans une voie si difficile, il fallait un talent hardi qui fut tout à la fois dessinateur et coloriste. M. Couture, qui fut choisi, voulut bien s'associer à ma pensée, et je traitai avec lui pour une série de huit tableaux offrant successivement les contrastes du vice et de la vertu. Les deux premiers sont : les Prodiges et la Prière après le travail.

Il ajoute, à propos des *Prodiges* (ill° 42. 4) :

Un travail ainsi conçu n'est pas, on le comprend bien, une pièce faite en vue de plaire au grand public ; elle ne s'adresse pas au vulgaire, c'est un morceau composé pour aborder sérieusement une nouvelle étude et connaître sérieusement les ressources de notre industrie. Si l'on veut bien penser que ce morceau n'est qu'un premier essai, (...) on reconnaîtra que ce tableau contient tous les germes les plus précieux d'un progrès certain.

Et de conclure :

En associant à mes travaux industriels des noms illustres dans les beaux-arts, comme ceux de MM. Couture, Clésinger²⁰⁶⁹, Muller²⁰⁷⁰, j'ai la conscience d'avoir préparé des voies nouvelles pour le progrès, et d'avoir pu rapprocher de nouveau

²⁰⁶⁶ MPP, inv. 978 PP 5-58.

²⁰⁶⁷ Durrant, peut-être, d'après Nouvel, un dessinateur pour le papier peint, non un « artiste ».

²⁰⁶⁸ Exemplaire au Musée des arts décoratifs de Paris, département papiers peints.

notre industrie de l'art dont elle tire en grande partie tout son éclat.

Le propos, pour retenu qu'il soit, n'en est pas moins clair : l'industrie, facteur de progrès, a pour ambition de mettre les chefs-d'œuvre de l'art à la portée du plus grand nombre : cette expérience est à considérer comme un essai. De son côté, en 1862, Ivan Zuber, dans une lettre²⁰⁷¹ adressée à un membre du jury de l'Exposition de Londres montre d'une approche plus terre à terre pour justifier ses propres tableaux ; il définit de la sorte ses critères :

1° condition à remplir : choix de sujets gracieux de composition agréable ; accordée par tout le monde (sic) 2° condition : Proportions & conditions de prix conformes aux besoins de la vente ; le succès de nos tableaux, et des paysages précédents en répond ; 1 tableau répond au besoin de quelques lés isolés qu'on nous demandait si souvent p(our) les salles où il n'y a qu'1 ou 2 panneaux à (décorer ?) (3° condition) : Le prix de 50 francs en gros n'est pas élevé si on tient compte de l'esc(ompte) du 7^e et si l'on compare à ce que coûte de la peinture murale souvent mauvaise ou des veloutés pressés, ou les grands articles de nos concurrents (...) 4° (condition) : Progrès réalisés : Impression sur une seule feuille de papier jusqu'à 6 m carrés p(our) les moutons ce qui évite toute imperfection de raccord. Effets de nuages qui rehaussent tellement les paysages, tandis qu'au lé, le ciel était uniforme. Tour de main ingénieux p(our) les nuages mais que le 1^{er} ouvrier imprimeur venu (peut réaliser) sans la moindre incertitude, et sans (l'intervention d'un) artiste (...)

Ivan Zuber insiste par ailleurs sur la recherche de « difficultés sérieuses » qui seule permet de distinguer un fabricant de haut niveau de ses confrères. Alors que Desfossé développe son idée de mettre l'art à la portée sinon de tous, du moins d'un public plus large qu'auparavant, en faisant appel à des artistes de premier plan dans le domaine des beaux-arts, Zuber, de façon plus étroite, reste dans la logique du panoramique dont le tableau serait l'amélioration du point de vue technique et se révélerait de toute façon mieux adapté aux besoins du marché. Et de fait, la production des deux fabricants voit l'application des principes défendus : il nous manque cependant le point de vue de Délicourt qui se laisse lui aussi tenter par cette nouvelle recette.

3.5.2.1. La Jeunesse de Délicourt

Soucieux de maintenir sa réputation, Délicourt complète ses *Chasses* (ill° 19. 3) de 1851 par un nouveau panneau et surtout propose un tableau, le premier d'une série de quatre²⁰⁷² : *la Jeunesse* (ill° 42. 3)²⁰⁷³, dessiné par le peintre-décorateur Charles-Louis

²⁰⁶⁹ *Jean-Baptiste dit Auguste Clésinger (1814-1883) est un des sculpteurs majeurs de son époque : mais il travaille comme peintre pour Desfossé, en copiant une de ses statues.*

²⁰⁷⁰ *Édouard Muller (1825-1876), créateur majeur de fleurs pour le papier peint, en particulier pour Zuber et Desfossé.*

²⁰⁷¹ Ou un projet de lettre : seule la minute en est conservée (MPP, Z6)

²⁰⁷² Aux dires du Jury ; les autres sont la *Richesse*, la *Beauté*, la *Bonté* ; ils ne verront pas le jour.

²⁰⁷³ *La Jeunesse*, h. 2,60 m, l. 2,60 m en deux feuilles collées ensemble; 1200 planches (?); 150 francs.

Muller (1815-1892). En choisissant ce dernier, Délicourt fait appel à un artiste réputé dans le domaine décoratif, aussi à l'aise dans les grandes compositions rhétoriques, comme celles qu'il peindra pour les plafonds du nouveau Louvre, que dans les bluettes ornementales, comme la *Danse de mai*. Formé dans l'atelier de Gros à l'École nationale des Beaux-Arts avec Thomas Couture²⁰⁷⁴ dont il demeurera l'ami en dépit de leurs divergences de carrière, Muller est considéré comme un artiste majeur dès les années 1840 : il reçoit à deux reprises la médaille de première classe en 1848 puis en 1855²⁰⁷⁵.

Le choix de Délicourt se porte sur une scène agréable et décorative, mais sans la moindre prétention morale ; telle quelle, elle charme le jury :

La scène se passe dans un paysage de la campagne de Rome ; trois belles jeunes filles dansent au son des musettes au milieu de groupes d'enfants occupés à des jeux de leur âge. Nous n'avons rien à dire du charme de la composition qui appartient tout entière à M. Muller, et qui possède les brillantes qualités de cet éminent artiste.

Comme Muller est peintre et, manifestement, n'a aucune expérience du papier peint, Délicourt lui adjoint un spécialiste chevronné, capable de transcrire sa peinture, avec tous ses tons traités en dégradé, en un motif fait d'aplats, imprimables à la planche : Auguste Dussauce (1815-1892). Ce dernier utilise pour l'occasion une technique nouvelle dont il s'est expliqué dans un article du *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale*²⁰⁷⁶. Il constate que la technique traditionnelle de gravure et d'impression ignorait les tons rompus tout comme l'influence réciproque des couleurs l'une sur l'autre, telle que l'avait démontrée en 1839 Chevreul dans sa loi du contraste simultané des couleurs²⁰⁷⁷. Il en tire les conséquences suivantes :

Si j'exécute un groupe de fleurs, au lieu de faire les roses avec des tons roses seulement (...), je romps la monotonie générale et la crudité en faisant jouer les tons les uns sur les autres, je donne de la légèreté aux roses avec des gris (...); il en résulte un ensemble général des plus harmonieux. Par l'ancien système, pour arriver au même résultat, il aurait fallu le double de tons, de planches, de gravures et de main-d'œuvre.

De fait, quand il s'agit par exemple de réaliser un visage, les roses se combinent ici aux gris, de façon neuve. Par ailleurs, il remplace le système traditionnel de hachures par de larges touches : « il en est résulté une grande perfection dans l'ouvrage, une économie de 200 pour 100 dans la main-d'œuvre en général ». Ce qui satisfait le jury, sensible à la douceur de tons qui caractérise l'ensemble, loin des heurts colorés caractéristiques de la manière traditionnelle :

²⁰⁷⁴ Qui travaille au même moment pour le rival de Délicourt, Jules Desfossé.

²⁰⁷⁵ Par la suite, chevalier puis officier de la Légion d'honneur, membre de l'Institut en 1864, il prend la direction des Gobelins et décore la Salle des États au Louvre sous le Second Empire.

²⁰⁷⁶ « Papiers peints : notice sur le papier peint sous le rapport artistique », 53^e année, deuxième série, n° 2, janvier 1854.

²⁰⁷⁷ Chevreul est d'ailleurs curieusement présent sur le stand de Délicourt, d'après la liste des exposants : « 8073 Délicourt & Cie, à Paris, r. de Charenton, 155 et 157.- Papiers peints pour tentures et décoration.- Album du contraste simultané des couleurs ».

Quant à l'œuvre (de Délicourt), elle est des plus remarquables, et le mérite que présente la reproduction d'une œuvre aussi importante est au-dessus de tout éloge. La traduction du tableau *La Jeunesse* présentait les plus grandes difficultés en raison du nombre infini de planches nécessaires pour arriver à une telle perfection de résultat ; l'interprétation exacte et fidèle d'une peinture aussi capitale demandait un artiste d'une habileté éprouvée, et c'est M. Dussauce, qui a déjà rendu tant de services à l'industrie du papier peint, qui a eu le mérite de la mener à bonne fin.

Le jury n'oublie pas Dussauce, il lui décerne une médaille de 1^{ère} classe comme décorateur et il reçoit la Légion d'honneur :

L'industrie du papier peint (lui) est redevable en grande partie des progrès accomplis dans ces dernières années, de l'avis même de tous les notables fabricants auxquels M. Dussauce n'a pas cessé, depuis trente cinq ans, d'apporter le concours de son expérience²⁰⁷⁸.

Notons enfin que Délicourt a su résoudre d'autres problèmes techniques : sa *Jeunesse* est le plus grand panneau réalisé jusqu'alors en papier peint, avec 2,60 m de côté, en deux feuilles collées ensemble avant impression. Comment dans ces conditions l'imprimer, alors qu'une table à levier traditionnelle devient quasi impossible à utiliser ? Nous l'ignorons, mais Délicourt, vieux routier du papier peint de luxe, a su trouver la solution. La manufacture déclare cependant par ailleurs 1200 planches, ce qui semble aussi énorme qu'aberrant au vu de la taille du panneau et de la technique utilisée par Dussauce.

Aux yeux du jury, Délicourt l'emporte : « un résultat absolu, complet, dans lequel M. Délicourt a atteint les limites de la perfection », ce qui lui vaut logiquement la plus haute récompense dans sa classe, la grande médaille d'honneur.

L'œuvre arrive sur le marché à 150 francs-or d'après Ivan Zuber²⁰⁷⁹, ce qui en fait un produit de prix élevé, au moins autant qu'un panoramique. L'exemplaire conservé au MPP²⁰⁸⁰ possède un encadrement doré très soigné, traité en trompe-l'œil, tout à fait comparable aux encadrements des peintures de l'époque, ce qui assimile clairement le papier peint à une peinture, et le fait changer totalement de statut. On imagine facilement un tel tableau dans le foyer d'un théâtre où il pouvait remplacer avantageusement le travail d'un tâcheron de la décoration : mais malheureusement, jusqu'à présent, aucun exemplaire n'en a été retrouvé en place.

3.5.2.2. Les tentatives de Jules Desfossé : « J'ai voulu aborder la figure humaine »

Jules Desfossé va se révéler moins chanceux, en ne gagnant qu'une simple médaille de première classe, alors même qu'il présente lui aussi des tableaux, mais il est vrai, son

²⁰⁷⁸ Jury de la 24^e classe, p. 484.

²⁰⁷⁹ MPP Z6.

²⁰⁸⁰ En provenance de la collection Follot..

choix se veut radicalement différent. Desfossé, formé comme Délicourt chez Mader a racheté cette entreprise en 1851, trop tard pour figurer sous son nom à Londres. Il veut manifestement profiter de l'opportunité de l'Exposition de 1855 pour s'affirmer²⁰⁸¹. Pour ce faire, il met sur pied un somptueux stand²⁰⁸² lors de l'Exposition dans le cadre du Panorama des jardins des Champs-Élysées. Un décor floral, le *Jardin d'Armide*²⁰⁸³ d'Edouard Müller, est encadré de deux tableaux, les *Prodigues* (ill° 42. 4) de Thomas Couture et l'*Automne* d'Auguste Clésinger : tous deux sont conçus pour s'intégrer à un cycle iconographique consacré aux Vices et aux Vertus, mais Desfossé, évidemment pas par hasard, a décidé de remettre à plus tard les vertus²⁰⁸⁴. Pour créer *Les Prodiges*, il fait appel à Thomas Couture²⁰⁸⁵, peintre alors très célébré qui a connu la gloire en 1847 avec les *Romains de la décadence*²⁰⁸⁶. Ce thème de la décadence de son époque, transposé dans ce cas dans un cadre historique, hantait l'artiste : il fit d'ailleurs ses débuts au salon de 1840 avec *Un jeune Vénitien après une orgie*. Il peut apparaître étrange non pas que Desfossé fasse appel à Couture, peintre au talent unanimement célébré, mais lui commande (ou accepte) les *Prodigues* qui reprennent le thème sulfureux de la décadence et ne cherchent plus, cette fois-ci, à se déguiser sous un masque historique²⁰⁸⁷. Rappelons que le papier peint, depuis son origine, pour des raisons de décence liées à son marché, a toujours fait l'impasse sur la sexualité : même le *Renaud & Armide* (ill° 15. 3) de Dufour théâtralise fortement les rapports amoureux des deux personnages²⁰⁸⁸, fussent-ils du domaine de la fable. Rien de tel ici, la scène est contemporaine et les viveurs qui visitent l'exposition peuvent s'y reconnaître tout comme ils peuvent aussi reconnaître les charmes vénaux de la comédienne Alice Ozy et le décor d'un des cabinets particuliers de la Maison dorée, sur le boulevard des Italiens. Jules Desfossé décrit d'ailleurs franchement la scène au jury :

Ce tableau (...) représente des personnages attablés après une nuit d'orgie, à l'instant où la lumière du jour commence à lutter avec l'éclat des bougies à demi éteintes ; le personnage principal regarde d'un œil incertain l'aviissant spectacle que lui offre la vue de ses compagnons...

²⁰⁸¹ Le *Rêve de bonheur* de 1852 ne semble pas avoir été une réussite commerciale : peu d'exemplaires en sont conservés.

²⁰⁸² Voir le catalogue *Thomas Couture, Souper à la Maison d'or, Jules Desfossé*, Musée de l'hôtel de Vermandois, Senlis, décembre 1998 – mars 1999.

²⁰⁸³ Catalogue Le Second Empire, Paris, Grand Palais, avril-juillet 1979, n° II-16, p. 92-93

²⁰⁸⁴ *La Prière* de Couture sera présentée à l'Exposition de Londres de 1862.

²⁰⁸⁵ Peut-être rencontré par l'intermédiaire de Charles-Louis Muller chez Délicourt, selon Véronique de la Hougue, Senlis 1998.

²⁰⁸⁶ Actuellement présentée au Musée d'Orsay.

²⁰⁸⁷ Et n'est pas sans rappeler par son sujet. 12 ans auparavant, la non moins sulfureuse *Olympia* de 1867 : Manet est, comme Feuerbach, alors élève de Couture.

²⁰⁸⁸ Comme le remarque Odile Nouvel, Nouvel 1990, p. 130.

Il omet seulement de mentionner que cela se passe après un des fameux bals de Carnaval de l'Opéra : mais les déguisements rendent évidente la chose pour tous les spectateurs. Nous possédons d'ailleurs de nombreux témoignages littéraires et artistiques souvent bien plus crus²⁰⁸⁹. Pourtant, ce qu'ignorent sans doute les spectateurs, c'est qu'au lieu de distancer la scène – et donc son propos sur la décadence –, Couture l'a intériorisée : le Pierrot, c'est lui, et le personnage allongé au pied de la table n'est autre que son élève Anselm Feuerbach (1829-1890)²⁰⁹⁰ appelé, lui aussi, à une belle notoriété dans son pays.

Autre originalité du travail de Couture : il crée spécialement une œuvre qui n'est pas présentée par ailleurs²⁰⁹¹. C'est sans doute la raison pour laquelle les Prodiges sont le seul « tableau » signé : « Manufacture de papiers peints J. Desfossé d'après Th. Couture ». Cette œuvre sert de base à la gravure sous l'autorité de Durrant qui joue auprès de Desfossé le même rôle que Dussauce chez Délicourt.

A côté des Prodiges, Desfossé présente l'Automne de Clésinger, qui reprend la pose lascive de sa statue Femme piquée par un serpent très remarquée au salon de 1847, en même temps que les Romains de la décadence : il se contente de l'intégrer à un décor de parc de façon à oublier le serpent et pour faire davantage songer à une Bacchante : Desfossé reste dans le même registre aussi peu « vertueux ».

Il en est de même du Jardin d'Armide : de prime abord, il rappelle les décors floraux qui s'affirment alors dans le papier peint²⁰⁹² ; qui plus est, Desfossé a fait ici appel non pas à un « artiste » mais à un célèbre dessinateur de papier peint, Édouard Müller (1823-1876), spécialiste renommé de la fleur qu'il pratique depuis 1840, chez J. Zuber & C^{ie} d'abord, puis dans le cadre d'ateliers. Ce qui pourrait paraître joliment anodin ne l'est aucunement, comme l'a montré Odile Nouvel²⁰⁹³ : on ne saurait oublier qu'Armide l'enchanteresse a su, grâce à ses charmes, attirer dans ses rets Renaud pour mieux le tuer. Du moins, le spectateur peut-il oublier le titre pour ne voir qu'une Flore (celle de Pradier) dans un jardin généreux. Et de toute façon, Müller ne saurait prétendre au même discours moral qu'un Couture ou un Clésinger.

²⁰⁸⁹ Les Goncourt en particulier nous laissent dans leur *Journal* du mois de novembre 1852 une description d'un réalisme violent d'une orgie de ce type dans le « cabinet n° 7 de la Maison d'or ».

²⁰⁹⁰ Cette présence de Feuerbach est ici essentielle par rapport à sa carrière : Feuerbach travaille chez Couture de novembre 1853 à avril 1854 ; les *Romains de la Décadence*, avec leur double côté apollinien et dionysiaque, sont appelés à fortement influencer sa création ; qu'il soit entré dans le jeu en participant aux *Prodiges* comme acteur (il adorait d'ailleurs se déguiser) et sans doute comme peintre, lui a ouvert des portes que son œuvre va exploiter ; des autoportraits de cette période (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) montrent combien il est ici ressemblant. Cf. Kupfer, 1993.

²⁰⁹¹ Le tableau original, conservé jusqu'à une date récente au Musée des Beaux-Arts de Vancouver, n'a pas été vendu du vivant de l'artiste.

²⁰⁹² et dont Desfossé, en collaboration avec Müller est un des promoteurs : il met par exemple sur le marché en 1853 *le Jardin d'hiver*. Cf. Jacqué, *Versailles chez soi*, 2000, p. 35.

²⁰⁹³ Catalogue *L'art en France sous le Second Empire*, Paris 1979, p. 92-93.

Face à ces œuvres, les réactions sont diverses, mais négatives de la part des critiques d'art, ce qui n'est pas pour étonner. C.-E. Clerget résume assez bien le parti général :

C'est une erreur de demander à une industrie plus ou autre chose que ce qu'elle peut donner : faire des tableaux en papiers peints c'est un tour de force peut-être, mais le résultat est un produit qui est tout à la fois une mauvaise décoration et un mauvais tableau²⁰⁹⁴.

En 1862 encore, J. Zuber reprend cette idée de façon implicite dans sa note destinée aux membres du jury de l'Exposition de Londres : il écrit alors

Bien loin de vouloir engager une lutte stérile et impossible avec la gr(ande) peinture d'art, nous n'avons eu d'autre but que d'offrir des sujets gracieux et agréables propres à de jolies décorations de salle à manger, de salons de campagne, de salles de billard etc²⁰⁹⁵.

D'un point de vue matériel, par ailleurs, les Prodiges se révèlent invendables²⁰⁹⁶ : comme le prédisait l'ornemaniste Clerget :

Quand vous aurez placé quelques reproductions de ces orgies dans un certain nombre de cabinets particuliers de restaurants en renom, que ferez-vous de vos planches ? Du bois à brûler, rien de plus. Restera le regret d'avoir dépensé, pour un mince résultat, beaucoup d'argent, de temps et de talent (...)

Clerget a raison²⁰⁹⁷ : Couture est réputé avoir touché 20 000 francs pour les Prodiges, une très grosse somme qui témoigne de sa notoriété²⁰⁹⁸ ; le prix de vente est de 50 francs, ce qui met l'œuvre à un prix abordable pour n'importe quel notable : à condition qu'il n'hésite pas à franchir la barrière de la décence... Et Fauconnier assure que l'œuvre « ne se vendit pas bien » alors même qu'il ne s'en fit qu'un seul tirage (sans doute 100 ou 150 exemplaires²⁰⁹⁹). Il est clair que Desfossé n'a pu rentrer dans ses frais.

Le Jury, on ne saurait en être surpris, ne se montre pas encourageant : il ne lui attribue qu'une médaille de première classe tout en insistant cependant sur l'originalité de la démarche :

Ces tentatives hardies ne sont encore qu'à l'état d'essais, et, si les résultats ne sont pas aussi complets qu'on aurait le droit de l'espérer, le Jury n'en a pas

²⁰⁹⁴ *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1855, n° 13, p. 463.

²⁰⁹⁵ *MPP*, Z6.

²⁰⁹⁶ Cf. Fauconnier (E.-A.) *Notes sur les Desfossé* 1935-6 (notes manuscrites, département des papiers peints, MAD, Paris), p. 2..)

²⁰⁹⁷ Un exemplaire trônait cependant au-dessus de la cheminée du salon de Lygrove près de Badminton avant 1988 (publicité Christie's, septembre 1988).

²⁰⁹⁸ Cf. Gorges (Édouard) *Revue de l'Exposition universelle*, Paris, 1855, p. 198-201. A titre de comparaison, en 1856, la *Source* d'Ingres, après des enchères disputées, est payée 25000 francs, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris 1971, n° 155, p. 115.

²⁰⁹⁹ La manufacture en conservait de nombreux exemplaires invendus entrés au Musée des arts décoratifs de Paris avec le fonds Leroy.

moins tenu compte à M. Desfossé de l'initiative qu'il a su prendre d'une manière aussi intelligente²¹⁰⁰.

En revanche, le Rapport est moins amène quand il déclare « (M. Desfossé) doit veiller à mieux choisir, sinon ses artistes, du moins ses sujets ». Et il n'encourage pas « l'habile fabricant à poursuivre cette voie quelque peu scabreuse »... Les choses sont dites et clairement dites. Desfossé n'en a sans doute cure : on a parlé de lui et abondamment, c'est l'essentiel, sa notoriété est désormais affirmée, prête à s'épanouir dans les décennies à venir : d'ailleurs, à l'Exposition de 1867, à peine douze ans plus tard, Desfossé fait partie de la Commission impériale de l'Exposition. Le soufre s'est volatilisé...

3.5.2.3. Les choix pragmatiques de Jean Zuber & C^{ie}

A l'Exposition de 1855, Jean Zuber & Cie présente deux (ou peut-être trois) panneaux des Zones terrestres (ill° 40) : la descente d'un troupeau de l'alpage dans les Alpes suisses, la scène particulièrement spectaculaire de la mer polaire et la partie tropicale du même panoramique, à moins qu'il ne s'agisse d'une partie de l'Eldorado que le jury désigne sous le titre de « paysage oriental » : « trois pièces capitales » aux yeux du jury qui lui décerne, unanime, la (simple) médaille d'honneur car ses produits placent la manufacture alsacienne « à l'un des premiers rangs dans l'industrie des papiers peints ». Déjà devancée (à une voix) par Délicourt en 1851, la manufacture se maintient, ulcérée, au second rang derrière le même confrère.

Il est vrai qu'à la différence de Délicourt et de Desfossé, elle est restée dans son domaine traditionnel, le panoramique, même si elle propose avec les Zones, la Mer glaciale (ill° 40. 2) en particulier, une vision neuve, à la limite du fantastique, peut-être de façon inconsciente. Le traitement très pictural, avec ses reflets dans la mer, ses nuances dans les icebergs, rejoint les tableaux, tout comme le décor qui l'encadre, le Décor bananier (ill° 40. 3), une étonnante création de Wagner. Pourtant, plus que jamais, depuis Isola Bella (ill° 38), la figure humaine est absente, au profit d'une nature où, certes, l'homme se devine comme facteur de progrès susceptible de transformer la nature, fût-elle ingrate (le bateau présent dans la mer polaire, les bergers que l'on devine derrière le troupeau) : mais Zuber n'a pas jugé bon de le représenter, tout comme, à la différence de ses principaux concurrents, il a préféré la peinture de paysage à la peinture d'histoire ou de genre.

Pas de tableau donc : pourtant, ce panoramique est bien le dernier de la manufacture, à l'exception d'un banal Paysage japonais (ill° 41), dans la tradition des papiers peints chinois, dessiné par l'ornemaniste Potterlet en 1861. Reprenant la démarche de ses devanciers, il va se lancer à son tour dans le tableau, mais de façon différente, en programmant dès 1859 cinq réalisations majeures, mises sur le marché entre 1861 et 1863, des dates qui ne sont pas indifférentes puisqu'elles encadrent celle de l'Exposition de Londres de 1862 :

N° 5300 : le Berger (ou les moutons) de Robert Eberle²¹⁰¹ N° 5301 : les Chèvres des Alpes de Robert Eberle (ill° 42. 6)²¹⁰² N° 5302 : l'Orage de Robert Eberle²¹⁰³ N°

²¹⁰⁰ Jury ? ? ? p. 484.

5303 : la Vigie de Koat-Ven d'Auguste Jugelet (ill° 42. 5)²¹⁰⁴ N° 5304 : les Côtes de Gênes d'Auguste Jugelet.²¹⁰⁵ S'y ajoutent trois dessus-de-porte assortis²¹⁰⁶.

Tout comme l'a fait Desfossé en son temps, Zuber s'explique sur ses choix au moment de l'Exposition, mais nous ignorons si cette note du printemps 1862, dont une minute est conservée²¹⁰⁷, a été imprimée :

Des paysages exécutés dans une décoration boiserie composent la partie principale de n(otre) exposition, ces productions ont tellement attiré l'attention générale qu'il a surgi bien des appréciations erronées qui nécessitent de n(otre) part q(uel)q(ues) explications. Nos opposans ont prétendu que nos tableaux ne présentaient pas les conditions d'un produit industriel, qu'ils n'avaient pas d'emploi utile comme décoration d'appartemens, qu'ils revenaient à un prix trop élevé; on a été jusqu'à dire qu'ils exigeaient des retouches d'artistes et nous avons dû nous défendre contre cette accusation imméritée par une circulaire adressée à tous les membres du jury de Londres et dont ci-joint un exemplaire. L'utilité du paysage colorié en papier peint n'avait pas été contestée jusqu'ici, les rapports des jurys de toutes les expositions approuvent et encouragent hautement des productions qui mettent en jeu au plus haut degré l'habileté du fabricant. Nous n'avons pas créé le goût du paysage et nous n'avons pas à le discuter, il suffit de voir combien la mauvaise peinture murale est encore usitée dans certains pays pour admettre que le papier peint est dans son rôle lorsqu'il cherche à faire mieux et à meilleur compte p(our) donner ainsi satisfaction à un besoin réel et sérieux de la vente. L'énorme quantité de paysages exécutés et vendus par n(otre) maison depuis que ce genre a pu être abordé, nous impose plus qu'à tout autre le devoir de cultiver et de faire progresser cette spécialité. C'est en remarquant les imperfections inévitables aux raccords des paysages en lés et en recherchant le moyen de (réaliser?) les ciels uniformes nécessités par ces mêmes raccords que nous sommes arrivés à l'idée d'imprimer de gr(ands) panneaux sur une seule feuille de papier. Il y a eu bien des difficultés de fabrication à vaincre pour aborder des formats allant jusqu'à 6 m² de surface, mais nous avons réussi au-delà de notre attente et obtenons maintenant avec la plus gr(ande) facilité et tr(ès) économiquement des effets de paysage

²¹⁰¹ Le Berger ou les Moutons, Robert Eberlé, h. 1,94 m, l. 2,94 m, en une feuille, 325 planches, 60 francs.

²¹⁰² Les Chèvres des Alpes, Robert Eberle, h. 2,20 m, l. 1,79 m, en une feuille, 234 planches, 50 francs.

²¹⁰³ L'Orage, Robert Eberle, h. 2,20 m, l. 1,79 m, en une seule feuille, 193 planches, 50 francs.

²¹⁰⁴ La Vigie de Koat-Ven, Auguste Jugelet, h. 2,20 m, l. 1,79 m, en une seule feuille, 195 planches, 50 francs.

²¹⁰⁵ Les Côtes de Gênes, Auguste Jugelet, h. 2,20 m, l. 1,79 m, en une seule feuille, 218 planches, 50 francs

²¹⁰⁶ Un tableau supplémentaire avait été prévu : en 1869 apparaît à l'inventaire un « Tableau de Mr Niederhausen & grand paysage peint p/ M. Ehrmann 500 (francs) » ; il est précisé en 1873 qu'il s'agit d'un « paysage à chevreuils, peinture en grand d'E.E. original de Mr de Niederhausen ».

²¹⁰⁷ MPP, archives Zuber, Z6

certainement bien supérieurs à tout ce qui a été produit jusqu'ici. Bien loin de vouloir engager une lutte stérile et impossible avec la gr(ande) peinture d'art, nous n'avons eu d'autre but que d'offrir des sujets gracieux et agréables propres à de jolies décorations de salle à manger, de salons de campagne, de salles de billard etc. Un artiste de talent a composé les modèles sur nos indications dans toutes les conditions propres à la reproduction en papier peint, nous avons choisi des animaux dont la réussite était certaine et évité la plus possible les figures humaines que nous ne pouvons avoir la prétention de rendre convenablement. Qu'on compare à n'importe quel paysage et l'on reconnaîtra à 1° vue une différence très notable. Arrivant au prix de revient nous prouverons encore là un progrès marquant. Nos tableaux paysages s'impriment par éditions de 100 à 150 exemplaires (nous en avons déjà exécuté plus de mille en 2 années), celui à chèvres exige 250 planches, à vaches 200 et tout est si bien calculé que toute la main d'œuvre y compris les nuages revient à fr (...) par exemplaire. Toute notre décoration boiserie formant l'entourage n'exige que 60 pl. Lorsque nous aurons cité comme terme de comparaison le tableau La Jeunesse de Délicourt qui aurait demandé dit-on plus de 1000 planches, la grande chasse avec décor ayant exigé par le Jury de 1855 p. 12 mille planches, le paysage l'Eden de Desfossé 6mille on appréciera mieux le gr(ande) mérite de nos tableaux au point de vue de l'économie et de l'entente de la fabrication. Que la critique s'attaque à la composition, à la réussite des teintes soit, mais quant à l'économie de fabr(ication, elle est hors de cause, le nombre de planches en donne la mesure nous y avons mis tous nos efforts, tout notre savoir faire sans négliger cependant le reste. C'est M. Ehrmann attaché depuis (longtemps) à n(otre) maison qui a su en traduire en grand les modèles en tableaux; nous signalons hautement cet habile collaborateur déjà honoré d'une médaille d'argent en 1855. Quant à la nouvelle décoration boiserie entourant nos tableaux, elle est aussi simple qu'économique, peut s'utiliser de toute manière aussi sans paysages et est exécutée sur des empreintes de bois naturel présentant l'imitation la plus parfaite possible par un procédé en q(uel)q(ue) sorte lithographique. L'idée en vient d'Allemagne, nous sommes arrivés à l'appliquer de façon pratique (manque) de longs et laborieux (manque).

Les arguments très pragmatiques de Zuber confortent ses choix, liés sans doute à l'échec commercial des tableaux de Desfossé et Délicourt, mais aussi à la volonté d'emporter une médaille de première importance. Pour ce faire, la manufacture présente non ses cinq tableaux, mais deux exemplaires représentatifs : la *Vigie de Coat-Ven* et les *Chèvres des Alpes*. En fait, ces deux panneaux représentent bien les deux tendances qu'il a choisies.

D'une part, la *Vigie* (ill° 42. 5) qui recadre en hauteur un tableau d'Auguste Jugelet, un peintre de marine (Brest 1805 – Rouen 1874) qui expose régulièrement au Salon depuis 1831, mais sans emporter de médaille notable (3^e classe en 1836). Sa *Vigie*, présentée au Salon de 1859 sous le titre de *la vigie de Coatven (côtes de Bretagne)* a été achetée par l'Etat et déposée en 1860 au Musée de Rochefort²¹⁰⁸. Elle s'inspire, pour le titre et pour son ambiance dramatique, d'un roman du même titre d'Eugène Süe : une pure jeune fille, pauvre mais de noble lignée, est conviée à une fête dans la Vigie, où, séduite par un libertin, elle va perdre son honneur... Zuber, qui a sans doute vu l'œuvre au Salon,

²¹⁰⁸ Musée de Rochefort, n° 117, h. 0,71 m, l. 1,13 m.

travaille avec le peintre qui vient à plusieurs reprises à Rixheim de façon à réaliser une copie de l'œuvre en hauteur²¹⁰⁹ ; Eugène Ehrmann, le principal dessinateur de la maison, en réalise une version destinée à la gravure²¹¹⁰. Le résultat est fascinant dans la mesure où tout le savoir-faire de la manufacture, le travail des fonds en particulier, a été exploité : la matité du papier peint, l'utilisation virtuose de la technique de l'irisé, spécialement dans l'eau, et la dimension du panneau (h. 2,20 m, l. 1,80 m), plus grande que l'original, donnent à l'œuvre une présence particulière et, au-delà d'Eugène Süe, une puissance impressionnante aux résonances véritablement hugoliennes.

Les *Chèvres des Alpes* (ill° 42. 6) se réfèrent à un tout autre registre : Zuber a fait travailler le peintre badois, installé à Munich, Robert Eberle²¹¹¹ (Meersburg 1815 - Ebersing près Munich 1860) ; c'est un spécialiste reconnu dans le domaine germanique de la peinture animalière, qu'il traite dans un cadre dramatique, à la différence de sa contemporaine française Rosa Bonheur qui préfère un mode de représentation dans la tradition bucolique à la hollandaise : il aime en particulier peindre ses troupeaux dans les Alpes²¹¹², un choix loin de déplaire aux Zuber qui sont amoureux des paysages suisses, ils possèdent d'ailleurs une résidence sur le lac des Quatre Cantons. Nous ignorons comment Zuber a connu Eberle, mais sa notoriété est alors suffisante pour que sa renommée parvienne aux oreilles de la manufacture²¹¹³. Ivan Zuber et Eugène Ehrmann se rendent dès 1859 à Munich où il réside pour choisir les thèmes tandis que Robert Eberle vient à Rixheim peu de temps avant sa mort, sans doute pour surveiller le travail de transposition²¹¹⁴. Le tableau original est payé 940 francs, auxquels s'ajoutent les frais de voyage d'Eberle²¹¹⁵. Ehrmann transpose l'œuvre pour le papier peint pour 700 francs²¹¹⁶. La gravure des planches se monte à 809 francs auxquels s'ajoutent la mise sur bois et le coût de ce dernier²¹¹⁷.

Dans le cas des *Chèvres*, la scène somme toute banale du troupeau rassemblé

²¹⁰⁹ Ce qui reviendra à 1000 francs, déplacements compris ; l'original sera cédé à Eugène Ehrmann (Z10, détails d'inventaire).

²¹¹⁰ Pour 600 francs.

²¹¹¹ Cf. Horst (Ludwig) *Münchner Malerei in 19. Jhdt*, München, 1978, p. 86-87, catalogue d'exposition *Münchener Landschaft Malerei, 1800-1850*, Lenbachhaus, Munich, 1979, p. 435, Beckmanns Lexikon der Münchner Kunst : *Münchner Maler in 19. Jhdt*, Munich, 1981, vol. 1.

²¹¹² Cf. *Heimkehr von der Alm*, Staatliche Galerie, Karlsruhe.

²¹¹³ Qui plus est Frédéric Zuber, est amateur et collectionneur d'art.

²¹¹⁴ Z10 (années 1859 et 1860).

²¹¹⁵ *Les Moutons* sont payés 940 francs et *l'Orage* 890 francs. Les originaux seront rachetés par Ivan et Émile Zuber.

²¹¹⁶ 1200 pour *les Moutons* et 700 pour *l'Orage*.

²¹¹⁷ Estimé globalement.

autour de sa bergère se détache sur un sublime panorama alpin vu dans la lumière parfaitement limpide du petit matin, au-dessus des brumes de la vallée. On peut rapprocher cette vision de celle que tout romantique allait admirer aux aurores au Rigi-Kulm, pour confronter son moi à cet « ensemble prodigieux de choses harmonieuses et magnifiques pleines de la grandeur de Dieu ²¹¹⁸ ». On songe naturellement aussi à ces vues alpines cristallines d'un Alexandre Calame (1810-1864), collectionné par la famille Zuber ²¹¹⁹ et très apprécié de l'école de paysage munichoise. Étonnamment, tout cela réussit à passer dans le papier peint, et si le troupeau de chèvres reste trivial, la montagne possède une réelle force d'émotion. Une telle vision ne pouvait qu'enthousiasmer les visiteurs de l'Exposition de Londres : les Anglais ne fournissaient-ils pas les bataillons les plus nombreux de touristes à l'assaut des Alpes ?

Ils sont d'ailleurs enthousiastes, fussent-ils critiques : Auguste Luchet résume assez bien l'opinion générale ; en 1862, les critiques sont las des tentatives « artistiques » du papier peint, mais...

Certainement, et je l'ai dit ici et ailleurs, je n'ai qu'une admiration très-modérée pour les efforts tentés par cette industrie contre la peinture véritable. Des teintes plates, machinalement imprimées par une planche aveuglément aidée de dix mille autres, ne vaudront jamais le relief vivant du pinceau. C'est là je crois, une lutte sans valeur artistique, sans intérêt et sans avantage. Mais en présence d'une perfection comme celle que réalise M. Zuber, la critique tombe, et l'étonnement commande le respect ²¹²⁰. Ce n'est plus du papier imprimé, ce sont des tableaux. Je doute si les toiles qu'on aura décomposées pour faire ceci ont pu jamais lui être supérieures. Je sens l'air et la terre ; les arbres tremblent au vent des Alpes ; le troupeau bêle, la bergère vit (...) La raison doit pardonner à l'œil qui se trompe ainsi (...) les deux panneaux sans pairs de M. Zuber sont encastrés, c'est le mot, dans une simulation tout aussi étonnante de boiserie d'antichambre royale, ou de salle à manger ²¹²¹.

Luchet en oublie *la Prière* de Couture pour Desfossé présentée à la même Exposition : elle fait pourtant l'admiration des délégués ouvriers ²¹²² qui ne retiennent chez Zuber (ce qui n'est pas peu pour un regard professionnel) que les nuages « d'un effet magnifique ». Le Jury n'attribue cependant à la manufacture de Rixheim que la Prize medal, tout comme en 1851. Mais, en revanche, en 1867, *L'Orage*, alors présenté, rencontre un succès total, en particulier auprès des ouvriers imprimeurs ²¹²³. Sur le plan de la vente, mises sur le

²¹¹⁸ Hugo, *Alpes*, ouvrage posthume, Paris, 1890. On trouvera de nombreuses autres descriptions dans Reichler (Claude) et Ruffieux (Roland) *Le voyage en Suisse*, Paris 1998.

²¹¹⁹ Frédéric l'appréciait fort et en possédait deux œuvres.

²¹²⁰ *C'est nous qui soulignons.*

²¹²¹ *Le Monde illustré*, 3 octobre 1863, p. 222. Dans la même revue, à la date du 15 septembre 1862, paraît un article qui relate le fait suivant : « La commission de classement s'obstinait à renvoyer (les tableaux de Zuber) aux Beaux-Arts, voulant absolument que ces papiers fussent des tableaux. (...) Il est vrai que les cadres aidaient à l'illusion ».

²¹²² *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'exposition de Londres en 1862*, Paris, 1862-64, p. 417-418.

marché à 50 francs, les *Chèvres* sont imprimées à 150 exemplaires en 1862-63 puis à 100 en 1873. La *Vigie* qui est au même prix, ne connaîtra qu'une édition de 150 exemplaires.

N'oublions cependant pas que ces tableaux s'intègrent à une série de cinq. Il semble bien que Zuber ait joué sur l'effet de paire : à la tumultueuse *Vigie*, s'oppose du même Jugelet de pâles *Côtes de Gênes*²¹²⁴, au paysage serein des *Chèvres* répond l'*Orage*²¹²⁵ auquel Eberle fait s'affronter un troupeau de vaches et son berger. Quant aux *Moutons* connus aussi sous le nom de *Berger*, Eberle y retrouve sa vision paisible avec de superbes nuances rosées de lumière vespérale : mais c'est d'abord une extraordinaire réussite technique puisque le panneau fait 1,94 m de haut sur 2,94 m de long *en une seule feuille*, le plus grand panneau de papier jamais imprimé²¹²⁶, ce qui a dû poser des problèmes d'impression d'une rare complexité²¹²⁷.

Si, à la différence de ses concurrents, Zuber obtient la réussite matérielle en rentrant largement dans ses fonds, il ne poursuit pourtant pas dans ce domaine au-delà de cinq tableaux : les rééditions seront d'ailleurs longues à épuiser, jusqu'aux années 1890. Le tableau n'est pas amené à rencontrer le succès du panoramique.

3.5.2.4. De petits tableaux décoratifs

Pourtant, indépendamment des tableaux analysés ici, les années 1850-60 voient l'arrivée sur le marché de nombreux autres « tableaux » en papier peint, souvent difficiles à attribuer. Il s'agit d'œuvres de taille beaucoup plus réduite, le plus souvent des fleurs, parfois des paysages, des scènes de genre d'un intérêt essentiellement décoratif, mais toujours somptueusement encadrées en trompe-l'oeil : les manufacturiers créent des cadres imitant à la perfection les bois stuqués et dorés d'usage traditionnel. Ces cadres et leur contenu peuvent se vendre indépendamment l'un de l'autre : c'est par exemple le cas de la série de Desfossé de quatre *Monuments de Paris* de 1857 (L'Obélisque, S^t Sulpice, Tour S^t Jacques, Porte S^t Denis) dont les cadres se retrouvent autour des *Saisons* du même Desfossé de 1858-9 (ill° 44. 4). Un ensemble mal documenté de paysages exotiques ovales encadrés, peut-être les *Quatre heures du jour* attribuées à Gillou²¹²⁸ s'apparentent à la même démarche. Mais les tableaux de ce type peuvent aussi s'intégrer à des décors : par exemple, le *Décor Régence* de Desfossé & Karth (1866) pour lequel

²¹²³ Voir *infra*.

²¹²⁴ Une édition de 130 exemplaires.

²¹²⁵ Une édition de 170 exemplaires, complétées par une seconde de 100 en 1883.

²¹²⁶ 54 cm de plus que *la Jeunesse*.

²¹²⁷ Une édition de 100 exemplaires en 1862-63, puis une nouvelle édition de 140 en 1868.

²¹²⁸ Quatre sont passés en vente à Drouot par les soins de Me Couteau-Bégarie le 3-4 octobre 2001, n° 278) mais il en existe six autres modèles différents (Xavier Petitcol, communication écrite).

ont été conçus deux motifs « Beaux-arts », deux motifs « Pompadour » et deux motifs « Vues de Suisse »²¹²⁹ ou, justement, le *Décor Tableaux* de Jules Riottot Chardon & Pacon à Paris (vers 1860) qui présente des tableaux de fleurs encadrés de trois dimensions différentes²¹³⁰. A l'occasion apparaît la figure humaine, dans de petites scènes de genre mais aussi sous la forme de personnages allégoriques : ainsi une série de quatre saisons dans un décor du même nom de Desfossé (1858-9) : mais le dessinateur, inconnu, a du mal à donner de la personnalité à ses personnages, plutôt niais : on est très loin de la forte présence de ceux de Couture²¹³¹.

Zuber, de son côté, met sur le marché en 1862 une somptueuse couronne de fleurs naturelles²¹³² dessinée par Guéritte encadrant des médaillons sculptés de l'impératrice Eugénie, de la reine Victoria, de Garibaldi puis, certaines célébrités politiques n'ayant qu'un temps, une transposition de la *Vierge à la chaise* de Raphaël par l'ornemaniste Wagner...

Peut-on par ailleurs considérer comme tableaux des paysages comme *le Vieux pont* de Jules Desfossé en 1862²¹³³ ou le panneau central de la *Galerie Louis XIV* des frères Hoock, successeurs de Délicourt, médaille d'or à l'Exposition de 1867 ? Ces paysages correspondent à une évolution du panoramique, désormais mal adapté à un intérieur où l'on souhaite un mur plus structuré ; on va alors vers des paysages de taille plus réduite, plus faciles à placer dans une pièce, comme le constatait déjà Zuber dans sa note de 1862 en mettant sur le marché ses cinq tableaux.

Le paysage central de la *Galerie Louis XIV*(ill° 42. 7) est imprimé sur une seule feuille de 2,77 m de haut et 1,62 m de large. Il s'inscrit dans un décor exceptionnellement élaboré et, concrètement, dans une ample arcade qui ouvre l'accès à un jardin qui n'a rien de versaillais. Au premier plan, à gauche, le regard est littéralement accroché par la luminosité d'un massif de roses trémières simples, blanches et mauves, et doubles, orange pâle : adroite combinaison de couleurs avec laquelle joue la lumière qui rend translucides les pétales et, surtout, qui accuse le premier plan et donc la profondeur ; les feuilles, qui ignorent encore la rouille²¹³⁴, s'étalent somptueuses et se marbrent de roux à la manière de celles d'un *bégonia rex*, alors fort à la mode. Sur la droite, plus bas, en contrepoint, un pied d'*howeia forsteriana* déploie ses souples palmes exotiques, dominées par l'une d'entre elles, pas encore épanouie. Les roses trémières appartiennent à la flore traditionnelle de nos régions (même si, ici, elles paraissent avoir été améliorées

²¹²⁹ Tous thèmes dont on voit mal le rapport avec la Régence...

²¹³⁰ Jacqué 2000, p. 64 et 79.

²¹³¹ Catalogue *le mirage du luxe*, Rixheim 1988-89, n° 27.

²¹³² N° 5600 ; elle est présentée à l'Exposition de Londres.

²¹³³ Un paysage en camaïeu en cinq lés (n° 3816-20) ; un exemplaire en est conservé au DTM, un autre au Musée des arts décoratifs de Cologne.

²¹³⁴ Elle ne touchera les roses trémières qu'au début des années 1870.

par une horticulture savante), quant à l'howeia, c'est une découverte du second voyage de Cook en 1774 ; son introduction dans les appartements est récente en 1867 d'après les vues d'intérieur. Quoi qu'il en soit, plantes de pleine terre et plantes tropicales en pot se mêlent ici de façon décorative tout en rendant incertaine la limite entre l'intérieur et l'extérieur.

Au second plan, une colonnade ionique arrondie ferme l'espace : souvenir de la Naumachie du parc Monceau restaurée en 1861 ? Elle en diffère cependant par les vases qui la surplombent et par la rupture de la forme arrondie sur la droite. Le traitement se fait ici particulièrement raffiné, dans une savante harmonie de gris et de mauve qui supprime toute sécheresse.

Le tout se détache sur une épaisse masse d'arbres difficiles à identifier, à l'exception d'un peuplier d'Italie. A gauche, un arbre élagué élimine, si besoin était, toute notion de nature sauvage. Dans la partie supérieure, une percée permet d'introduire avec des tonalités plus chaudes des effets de ciel lumineux. Nous sommes ici à l'extérieur, mais la présence d'une plante tropicale, la touffeur du lieu en dépit du peu de variété des plantes, l'espace clos, en l'absence de perspective ouverte sur le paysage et, surtout, la lourde sensualité qui émane de ce panneau, évoquent davantage l'atmosphère d'un jardin d'hiver à la mode du temps.

Ces plantes trop belles pour être vraies, cet espace fermé pour spectateur narcissique, cette atmosphère confinée, où l'on croit sentir une lourde odeur de terre, cette lumière précise de charmille, tellement changeante mais à jamais fixée sous son meilleur jour, créent un jardin d'émotions, très sensuel, brisant le décor classique qui l'enserme ; le plaisir précaire d'un instant se trouve prolongé en bonheur réel, celui du jardin-paradis.

A-t-on le droit de parler d'art ? Les paysages de Zuber en 1862, avaient été créés par des artistes ayant pignon sur rue, au moins pour Eberle., alors que la *Galerie Louis XIV* est le travail de quelqu'un qui appartient au monde du papier peint où il a fait toute sa carrière, Victor Dumont (1829-1913). Dessinateur de fleurs et d'ornement, il devient un des spécialistes du décor (il dessine le décor qui encadre les tableaux de Zuber en 1862), mais jamais il ne passe la barrière pour présenter une œuvre au Salon. Sa *Galerie*, ô combien séduisante, reste doublement un travail décoratif, en l'absence de figure humaine tout d'abord, mais aussi par le traitement de son paysage où s'abolit la barrière entre l'intérieur et l'extérieur, loin du naturalisme en vogue dans la peinture de paysage de l'époque. Ce qui le transforme en chef-d'œuvre d'un genre, ici exceptionnellement maîtrisé, mais ne lui permet pas pour autant d'accéder à la catégorie réputée supérieure, en dépit (et à cause) de son charme profond.

Citons pour mémoire le « décor de paysage » relevé par Kaepelin dans l'exposition de l'Espagnol Ballesteros en 1867 : nous en ignorons tout, sinon cette mention : notons que ce serait le seul notable produit à l'étranger, mais par une entreprise de forte tradition française²¹³⁵.

²¹³⁵ Kaepelin 1867, p. 201.

3.5.2.5. 1889 : la fin d'une époque

En 1884, dans l'article *Décoration* de son *Dictionnaire*²¹³⁶, E-O Lami condamne sans nuance les tableaux :

(...) on devra proscrire impitoyablement toute espèce de reproduction de tableaux, tentative absurde, hasardée quelquefois par des industriels qu'avait enivrés le progrès matériel de leur fabrication.

Il reflète là l'opinion générale. Et si, en 1889, la firme Gillou & fils présente quand même deux tableaux, ceux-ci relèvent d'une approche nouvelle. Ils sont exposés sous la forme d'un dyptique avec un trophée les séparant sous le titre *les Scènes Louis XIII* (ill° 42. 8)²¹³⁷.

Ces deux panneaux imprimés à la planche (une technique que Gillou n'emploie qu'exceptionnellement pour sa production réduite de papiers peints de luxe) témoignent d'une grande qualité de savoir-faire que prouvent l'abondance des couleurs, le souci de la nuance, et de façon générale, le raffinement du rendu. Sur l'un, deux spadassins jouent aux cartes à l'intérieur d'une auberge ; un troisième client vêtu comme un paysan à la façon de Le Nain, observe la scène, tandis que passe une servante au visage sombre ; sur le second, dans un intérieur beaucoup plus raffiné, deux jeunes courtisans habillés de velours, de soie et de dentelle jouent sans doute au trictrac, sous le regard de deux autres personnages. De par leur approche complémentaire opposant deux niveaux sociaux différents, les tableaux ont été conçus comme une paire, ce que le terme de dyptique utilisé par Armand Dayot dans sa présentation pour l'*Illustration*²¹³⁸ confirme. Le décor, le mobilier, les costumes semblent, à travers des références picturales, renvoyer surtout aux Pays-Bas de la première moitié du XVII^e siècle, même si l'on peut y reconnaître quelques emprunts plus tardifs. En revanche, l'iconographie précise échappe : s'agit-il de l'illustration d'une œuvre littéraire ou musicale ou, plus simplement, de deux scènes de genre comme les a aimées l'époque ? Un encadrement ornémenté à base de cuirs, de branches et de passementerie finit la scène et, par l'importance donnée chaque fois à un des coins, esquisse une construction d'ensemble.

Nous ignorons tout du dessinateur de ces panneaux : une publication tardive mentionne le nom de Raph. Foire, dont le nom reste inconnu²¹³⁹. Mais à l'évidence, il s'agit de quelqu'un possédant un sérieux métier ; il a vu les *Joueurs de trictrac* de

²¹³⁶ Lami (E-O) *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, 1884-1887.

²¹³⁷ Un seul exemplaire en est connu jusqu'à présent : il est conservé au MPP, en provenance de la collection Louis Marc de Toulouse. L'une des scènes est imprimée sur une feuille de 1,48 m de haut sur 1,705 m, l'autre 1,48 sur 1,77. On ne connaît aucun exemplaire du trophée, mais il est reproduit sur une lithographie coloriée de la collection Germain à Lyon. Cf. Jacqué (B.) La fin d'une époque dans le domaine du papier peint : *les Scènes Louis XIII*, manufacture Gillou & fils, Paris 1889, Revue du Louvre 2000, n° 2, p. 85-88.

²¹³⁸ « L'art à l'Exposition, le papier peint », 14 septembre 1889, p. 207.

²¹³⁹ Francesco (G. de) La tenture murale, Cahiers Ciba, Bâle, août 1946, n° 4, vol. 1, p. 128.

Matthieu Le Nain et il en a retenu la composition, mais non les costumes ; il est familier avec la peinture des pays du Nord ; par ailleurs, en feuilletant *Le costume historique* d'Auguste Racinet²¹⁴⁰, il a réalisé un savant pot-pourri de différents costumes du XVII^e siècle ; pour les meubles, il a emprunté à ce que le XIX^e siècle a produit dans le style du XVII^e siècle, aux Pays-Bas en particulier²¹⁴¹ ; il maîtrise enfin suffisamment les techniques du papier peint pour savoir rendre les reflets de la soie ou les couleurs d'un visage rubicond à la Frans Hals, comme sans doute il a l'occasion de le faire en dessinant des fleurs très naturalistes pour ce matériau.

D'autre part, la finition du panneau révèle une différence notable avec les tableaux de 1855 et 1867 : on se souvient qu'alors, ils étaient encadrés de bordures dorées imitant la formule traditionnelle des peintures à l'huile, au point de faire illusion. Or, ici, le dessinateur met en place un encadrement de fantaisie intégré à l'œuvre, au point qu'il n'est pas envisageable de l'en séparer. Le tout est à découper et à coller directement sur un fond de papier, et non à être suspendu encadré : l'affirmation décorative est claire, tout illusionnisme par rapport aux Beaux-Arts est abandonné. Notons enfin que le traitement, de la couleur en particulier, n'est pas sans rappeler celui des imitations de tapisserie dont la mode s'affirme alors.

Cependant, Gillou & fils livrent ici avec lui un combat d'arrière-garde : les produits Arts & Crafts envahissent désormais le marché, y compris français, et font reculer une esthétique désormais vieillie. Le jury ne mentionne d'ailleurs même pas l'œuvre, préférant se concentrer sur les productions plus courantes ou, s'il s'agit de panneaux, sur ceux qui sont imprimés à la machine, comme le « grand panneau de verdure et de roses trémières » exposé par Grantil jeune & C^{ie} ou ceux proposés par Petitjean et qui témoignent mieux de la modernité²¹⁴².

3.5.2.6. L'imitation des tapisseries

La première tentative de tapisserie en papier peint est la création du *décor Gobelins* (ill° 44. 3) de Pierre Adrien Chabal-Dussurgey pour l'Exposition de Paris en 1867. Pour la réalisation de ce décor, Chabal-Dussurgey se souvient avec précision de la fameuse *Tenture des Dieux* de Boucher aux Gobelins de 1762²¹⁴³, un des grands succès de la manufacture, qui fut souvent retissée jusqu'en 1806. Cependant, cette réalisation tient davantage du *décor* et c'est dans ce cadre que nous l'étudions.

En fait, un nouveau type de motif s'impose peu après 1870, l'imitation de tapisserie, mais non comme dans le cas de Zuber, des modèles des Gobelins mais plutôt de la production des centres mineurs comme Aubusson : on y retrouve généralement un décor

²¹⁴⁰ Dont la publication s'achevait alors (1875-1888).

²¹⁴¹ Cf. le catalogue de l'exposition *De Lelijke Tijd, Pronststukken van Nederlandse interieur kunst, 1835-1895*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1995.

²¹⁴² Exposition universelle internationale de 1889 à Paris, rapport du jury international, Groupe III, classes 17 à 29, p. 380-398.

²¹⁴³ L'exemplaire le plus connu décore depuis 1775 la Tapestry Room d'Osterley Park près de Londres.

naturel, des personnages en costume à références historiques, enfin un traitement de matière qui rappelle les effets du tissage. Fauconnier les date chez Desfossé de 1874 ; on les retrouve pratiquement en même temps chez Zuber puis chez d'autres fabricants²¹⁴⁴. Le rapporteur du Jury de l'Exposition de 1878 signale d'ailleurs « la tendance générale de la fabrication moderne à l'imitation des étoffes et des tapisseries jadis employées à la tenture des appartements. Les effets les plus heureux ont été réalisés dans cette voie²¹⁴⁵ ». Cette tendance s'exprime, comme toujours lors des Expositions par de grands panneaux.

En 1878, Desfossé présente sa *Tapisserie genre Téniers* en 16 lés²¹⁴⁶ dessinée par Tétrel, puis la complète en 1883 par une *Tapisserie genre Boucher* (ill° 43. 1) en 16 lés aussi, du même Tétrel²¹⁴⁷. Ce dernier est un dessinateur qui a fréquemment travaillé pour le papier peint, on le retrouve en particulier comme créateur du décor *les Saisons des Fleurs* des Anciens établissements Desfossé & Karth en 1900 ; son style y est cependant difficile à reconnaître car l'œuvre est d'esprit totalement Art nouveau²¹⁴⁸.

Ces deux « tapisseries » sont assez proches : dans le cas de la première, des personnages dans l'esprit des scènes de genre à sujets populaires de David Téniers (1610-1690) se livrent à leurs activités dans un cadre naturel : repas, beuverie, danse ; dans la seconde, le décor tient davantage du parc et les personnages populaires sont remplacés par des scènes galantes fort décentes, telles que la production des arts décoratifs du XIX^e siècle les a popularisées : Boucher y est naturellement plus une référence historique qu'une référence iconographique. Une large bordure fleurie encadre l'ensemble ou, si le client le souhaite, telle ou telle partie. Tout cela n'est pas sans rappeler la production d'Aubusson et se révèle mieux adapté à une clientèle bourgeoise qu'une tapisserie des Gobelins qui nécessite à la fois plus d'espace et un tout autre regard.

Techniquement, l'effet de tapisserie est donné par une double intervention : un contrefond de fines lignes horizontales imprimées à l'aide d'un rouleau de cuivre gravé en taille-douce et un « cylindrage » du rouleau de papier en fines rayures verticales, ce qui,

²¹⁴⁴ *L'Histoire documentaire* constate dans son Index chronologique des principaux articles, genres et procédés d'impression, p. 401, qu'en 1870-72 apparaissent des « articles meubles riches sur gobelins (personnages Watteau, etc. (...)) à la planche et au rouleau (par Thierry-Mieg & Cie) » puis, en 1874, des « créations diverses pour meuble à la planche (...) gobelins coton et laine ; genre verdure ; forêts et paysages, sujets Moyen-Age, à la main et au rouleau. » Dans le Fonds Claude frères du MPP qui rassemble des échantillons de l'ensemble de la production à l'intention des dessinateurs, les exemples les plus anciens apparaissent en 1876, mais il n'est pas possible d'identifier leur origine. Le MISE possède une série de tapisseries imprimées sur toile à la même époque, cf. *Histoire singulière de l'impression textile*, Aix en Provence, 2000, n° 28, p. 119-122.

²¹⁴⁵ *Exposition universelle internationale à Paris, Rapports du Jury international, groupe III., classe 22 (...)* par M. Isidore Leroy, Paris 1880, p. 6.

²¹⁴⁶ N° 7297-7302 et 7230-7237, 750 planches, 96 francs d'après Fauconnier.

²¹⁴⁷ N° 7774-7789, 850 planches, 96 francs d'après Fauconnier.

²¹⁴⁸ Bieri & Jacqué, 1997.

visuellement et surtout à distance, donne l'illusion de la matière d'un tissage de laine.

La *Tapisserie genre Téniers* a été conçue en deux étapes, huit lés d'abord, six ensuite : mais, en fait, le même fond est utilisé à deux reprises pour des scènes différentes sur trois lés alors que les autres restent semblables, ce qui permet d'abaisser le prix : dans un cas, devant l'auberge se déroule un repas et une beuverie sous le regard d'un violoneux ; dans le second cas, le même violoneux fait danser les paysans. Quant à la *Tapisserie genre Boucher*, Desfossé en produit une variante où deux lés sans personnages, imprimés avec des planches du paysage des lés 1 et 9, permettent de compléter si nécessaire le décor, puisqu'il n'a qu'un développement de 16 lés, soit seulement quelque huit mètres.

Ces deux tapisseries rencontrent le succès : de nombreux exemplaires en place sont parvenus jusqu'à nous, sept pour la *Tapisserie genre Téniers*, ce qui est exceptionnel. Ceci n'est pas étonnant vu d'abord le bas prix de ce décor : 96 francs, d'après Fauconnier, à mettre en rapport avec l'illusion d'un décor infiniment plus précieux, réputé aristocratique²¹⁴⁹. Cette tapisserie aurait donné lieu à « une dizaine de tirages par 200 collections » ; quant à la *Tapisserie genre Boucher*, elle aurait été réimprimée à deux reprises²¹⁵⁰.

A regarder ces décors posés, on peut se demander dans quelle mesure ces tapisseries ne sont pas une formule renouvelée du panoramique, alors que celui-ci a pratiquement disparu. On y retrouve la notion de paysage, un paysage rythmé par des arbres qui découpent l'espace et se détachent sur le ciel. Des scènes variées scandent le déroulement du décor. Mais, par-delà ces ressemblances, des différences apparaissent évidentes. Tout d'abord, la coloration, sombre, ne donne aucunement une idée d'ampleur comparable à celle des panoramiques traditionnels avec leurs ciels immenses. Ensuite, ces tapisseries sont de petites dimensions et le système de répétition les rétrécit encore puisque des scènes différentes se déroulent devant des paysages semblables. Plus qu'une continuation, il faut y voir, tout comme pour les tableaux, la recherche par Desfossé d'un produit porteur en terme de publicité et, devant le succès commercial, le manufacturier l'a prolongé par une seconde tentative.

Sur le mur, tous les exemplaires se présentent de la même manière : ils sont posés au-dessus d'un lambris généralement de bois ou traité faux bois. Le décor est collé sur le mur avec une bordure plus ou moins large, coordonnée au papier par ses coloris et son traitement tapisserie²¹⁵¹ : à partir du moment où des motifs répétitifs façon tapisserie apparaissent sur le mur, les fabricants ont proposé des bordures et il suffisait alors de choisir la bonne coloration et la bonne largeur ; d'ailleurs les lithographies montrent des panneaux encadrés de la sorte. Dans le salon de la Villa S^t Pierre de S^t Maximin-la-S^{te} Baume (Var), la *Tapisserie genre Téniers* est encadrée d'une fine bordure mais, de part et

²¹⁴⁹ Ce que rappelle à la même époque Havard à l'article « tapisserie » de son *Dictionnaire*, tome IV, col. 1231.

²¹⁵⁰ Fauconnier, p. 2 et 9.

²¹⁵¹ Dans les deux cas sont prévues des bordures assorties : deux de largeurs différentes pour la Tapisserie genre Téniers (n° 7289 et 7371) et une pour la Tapisserie genre Boucher, n° 7845.

d'autre de la cheminée, pour donner davantage de monumentalité à l'ensemble, le poseur a ajouté une bordure large à motif de torçades, traitée façon tapisserie. Dans la vaste salle de billard du château de Terral à S^t Jean-de-Védas (Hérault), ce sont les deux *Tapisseries* qui ont été posées ensemble, leur coloration, à défaut d'un style semblable, facilite le mariage des motifs ; comme la pièce est haute sous plafond, au-dessus d'un lambris sombre de la même couleur noyer que les huisseries, le poseur a ajouté un large lambris à motif de balustres se détachant sur un fond proche de celui des deux « Tapisseries » : nous ignorons s'il a été fabriqué en coordonné par Desfossé, mais du moins en donne-t-il l'impression²¹⁵².

D'après les *Rapports* d'expositions, en sus de ces deux essais réussis de Desfossé (qui n'ont pas été présentés officiellement à l'Exposition, mais sans doute dans un autre lieu à Paris), on peut citer, rien que pour 1878, une *Tapisserie Louis XIV* chez Bezault & Pattey :

Tirée de la collection des douze châteaux royaux (...) cette composition qui ne mesurait pas moins de 8 mètres de long sur plus de 4 mètres de haut, fait honneur au collaborateur intelligent qui a su si bien rendre les tons presque uniformes et pourtant variés à l'infini des arbres et du paysage.

Chez Hoock frères, successeurs de Délicourt, ce sont des *Fables de la Fontaine* dont ***les animaux comme les arbres (...) étaient traités avec une harmonie de tons verts et bistres tout à fait remarquable (...) cette remarquable décoration ne mesurait pas moins de 6 m de longueur***

et les couleurs décrites comme le traitement de détail sont ceux d'une tapisserie ; chez Bourgeois-Daniel à Paris est aussi imprimée « une imitation de tapisserie ». En 1889, toujours à Paris, on relève une « imitation de tapisserie du XVI^e siècle avec personnages, composée de 7 lés différents » mais sans en indiquer le manufacturier (il s'agit du *Jugement de Salomon* de Leroy & Fils, mais à la machine, ill° 43. 2). La mode va certes perdurer, mais l'évolution du goût tend à la remettre en cause : Félix Follot, rapporteur du Jury de 1889, constate que les

grands décors à effet qui attiraient le regard, (...ne conviennent) plus à la décoration actuelle de nos intérieurs (...) le goût des objets d'art s'étant développé, il devenait difficile de placer, comme jadis, (ces) compositions.

Puisqu'elle n'a pas été présentée dans un cadre officiel, nous ignorons de quand date de façon précise une intéressante tapisserie à personnages, sans doute contemporaine des précédentes, de Danois, dont les planches ont été utilisées encore après 1900 par Hans. Son concept, particulièrement intéressant, apparaissait clairement dans l'intérieur d'une villa bourgeoise de Fontaine-S^t-Martin dans la banlieue lyonnaise ; ce décor est désormais conservé au MPP²¹⁵³. Elle se compose de quatre personnages Renaissance censés représenter les *Âges de la vie*. Chaque personnage est imprimé sur un lé de 0,57 m de large ; il repose sur une terrasse en mille-fleurs et se détache sur un fond uni ocre rose où apparaissent en semis des fleurs stylisées ; le fabricant complète ces quatre lés par des lés complémentaires de même composition mais sans personnages ; de larges

²¹⁵² Doc° MPP.

²¹⁵³ MPP, inv. 987PP9, don Tenant. Cf. catalogue *Le mirage du luxe*, MPP, Rixheim, 1988-89, n° 34.

bordures à rinceaux et des coins permettent de poser ces lés sous forme de panneaux en s'adaptant avec souplesse à la structure de la pièce ; à Fontaine, par exemple, des panneaux de 3 ou 5 lés encadrés ont été formés autour de chaque personnage. Comme la hauteur sous plafond n'était pas très importante, la bordure supérieure n'a pas été collée sur le mur, mais sur le plafond. Pour obtenir le rendu de la tapisserie, la surface a été cylindrée, mais surtout l'impression à la planche, relativement grossière (il n'y a que dix couleurs), est traitée en hachures qui, à distance, plus que dans les exemples précédents, produit un effet de tissage donnant l'illusion de celui des tapisseries du XV^e siècle.

Ces tapisseries ont leur équivalent en papier répétitif : les motifs de tapisserie reviennent régulièrement des années 1870 au début du XX^e siècle, le plus souvent dans des rapports courts²¹⁵⁴, de façon à se répéter à l'infini ; on y trouve aussi bien des verdure que des scènes à personnages d'esprit troubadour ou Renaissance. Mais, pour donner davantage d'ampleur au motif, les fabricants le traitent sur deux lés ; Fauconnier note à ce propos : « il y en avait de fort beaux, dont trois à deux planches de haut et deux rouleaux variés » ; il ajoute que « l'un de ces dessins représentait un tir aux pigeons et les deux autres des scènes flamandes ». En 1882, Tétréel dessine une *Tapisserie du XV^e siècle* qui se présente en « deux rouleaux variés » dont le motif a un rapport de 1,30 de haut sur 0,50 m de large²¹⁵⁵. On retrouve l'équivalent chez Zuber avec en 1898 *les Belles Chasses de Guise* (ill° 43. 3). Inspirées plutôt pauvrement des *Belles Chasses de Maximilien* de Van Orley conservées au Louvre, elles ont été dessinées par A. Reger ; le travail du dessinateur a coûté 1400 francs et la gravure des 89 planches 1936 francs. Elles se composent de deux lés fonctionnant de pair ; sur le premier, deux scènes superposées dans un décor forestier : un cerf et un groupe de chasseurs aristocratiques, sur l'autre, la forêt et au-dessus un enfant tenant un chien en laisse. Le système de composition permet d'avoir un motif de grande taille. Une bordure avec un motif de fleurs et de fruits traité façon tapisserie donne sur le mur un effet de tapisserie intégrée à une boiserie. Enfin, le traitement de surface joue l'illusion du grain de la tapisserie.

A côté des tapisseries à personnages, les fabricants ont aussi mis sur le marché des tapisseries à verdure. Certaines sont fondées sur un motif à rapport, qu'il était possible de combiner avec une bordure coordonnée : le Musée du papier peint en conserve un exemplaire²¹⁵⁶ de fabrication inconnue provenant de l'ancienne collection Follot. Le motif lui-même se répète sur le mur avec un rapport important qui donne l'ampleur nécessaire au motif ; la bordure est plus originale : dans la partie basse, on a fait appel à un premier motif puis, à gauche et à droite et dans la partie haute, un second motif de même largeur a été utilisé ; de part et d'autre, en guise de base, a été découpé un vase qui « l'assoit ». Il s'agit là d'un bon exemple d'utilisation d'un simple motif répétitif par un poseur intelligent.

²¹⁵⁴ Un document anglais de la fin du siècle représentant peut-être le Cervin dans un paysage traité en tapisserie a cependant un rapport de 1 m de haut sur 0,70 m de large.

²¹⁵⁵ Desfossé, n° 7734, 47 planches, d'après le livre de gravure de Desfossé conservé au MAD, département papiers peints.

²¹⁵⁶ Jacqué, 1987, planche 32. Inv. MPP 985PP 3-3.

En 1907, Zuber propose une formule plus élaborée : *la Forêt des Ardennes*²¹⁵⁷ dessinée par le principal dessinateur de la maison, Stutz « d'après (une) vieille tapisserie » précise le livre de gravure²¹⁵⁸.

Tous les exemplaires de tapisserie analysés jusqu'à présent, à l'exception du *Jugement de Salomon*, ont été imprimés à la planche : or l'Exposition de 1878 voit apparaître des très grands motifs (jusqu'à 1,50 m de haut) imprimés à la machine. Désormais, il est possible d'imprimer 24 couleurs différentes pour une hauteur de 1 m²¹⁵⁹. C'est ainsi que chez J. Roger à Mouy (Oise), le jury a « remarqué une imitation de tapisserie ancienne bien traitée pour être vue à distance ». Le panneau, imprimé à douze couleurs, mesurait 2,40 m de largeur et était composé de cinq lés d'impression ; la hauteur des motifs était de 1,50 m. Ces tentatives, d'autres les reprendront : lors de l'Exposition de 1889, F. Follot relève chez I. Leroy

un panneau composé de sept lés différents, représentant une tapisserie du XVI^e siècle encadrée d'une superbe bordure de fruits. Étant donné le résultat obtenu de cette importante composition et le nombre restreint de couleurs employées, c'est évidemment l'œuvre la plus capitale de la mécanique que l'on ait vu jusqu'à nos jours.

Malheureusement, cette œuvre nous fait jusqu'à présent défaut. « Malheureusement » n'est peut-être pas le bon qualificatif car un regard contemporain a du mal à discerner dans ces équivalents autre chose qu'une prouesse technique et les exemplaires similaires parvenus jusqu'à nous ont du mal à convaincre sur le plan esthétique.

Or, il est intéressant de constater que le rapport d'Isidore Leroy de 1878, non sans ambiguïté, se permet de critiquer ce type de produits (qu'il fabrique lui-même...) au nom d'une esthétique à rapprocher de « l'honnêteté » des *Arts & Crafts* :

La simplicité de (...) la manière de vivre du petit bourgeois, ainsi que la physionomie intérieure de son appartement, ne sont pas d'accord avec le papier peint qui reproduit (...) l'aspect (...) des tapisseries de Beauvais et de Flandres (...) Nous ne pouvons concevoir cette forme particulière de la démocratie contemporaine qui exige l'ombre de la richesse (...) N'est-il pas plus vrai et plus sain de confier à cet agent modeste, le papier, une décoration qu'il puisse supporter sans sortir de son rôle ? Et celui-ci n'est-il pas assez varié pour suffire à tous les besoins sans qu'il lui soit nécessaire de dépasser les limites de l'honnêteté décorative²¹⁶⁰ ? Le papier peint ne peut pas se donner des airs de fresque ou de tapisserie sans qu'un sourire de pitié ne vienne bien vite corriger l'expression du sentiment admiratif que l'on manifeste en constatant les progrès étonnants qui ont été accomplis dans cette fabrication où la France se montre supérieure à toutes les nations. (...) Les œuvres d'art exécutées magnifiquement

²¹⁵⁷ N° 1451-1455, 239 planches, 1000 francs de dessin, 4740 francs de gravure ; h. 2,05 m, l. 2,70 m.

²¹⁵⁸ MPP, Z 182.

²¹⁵⁹ Exposition de 1878, *Rapport*, p. 7-8.

²¹⁶⁰ *C'est nous qui soulignons.*

sur papier de tenture ne nous semblent offrir d'autre intérêt que celui d'un tour de force ou d'adresse (...) elles ne sauraient constituer un progrès véritable car l'avantage pratique (...) nous échappe absolument. Ces efforts excessifs pour atteindre la perfection (...) font dépasser le but assigné par le bon sens à l'ambition des fabricants.

Le genre semble désormais condamné par l'évolution esthétique : les Français ne sont pas totalement insensibles au refus de l'imitation que dénoncent les Arts & Crafts et que l'Art nouveau va répéter dans les années 1890-1900. Il est d'ailleurs l'une ou l'autre tentative Art nouveau, comme la Cueillette des oranges de la manufacture Leroy en 1900, d'après une composition de Louis Rigaux (ill° 43. 3). Quoiqu'il en soit, reconnaissons cependant l'efficacité des manufactures à trouver un substitut efficace aux panoramiques de façon à mettre sur la marché des articles « fins » d'un bon rapport, leur permettant aussi de continuer à briller aux Expositions, de façon à emporter des récompenses fort utiles sur le plan commercial, tout en conservant dans leurs ateliers leurs compétences professionnelles.

Une semblable démarche se retrouve avec le « décor ».

3.6. Le monde du décor²¹⁶¹

Nous avons vu naître le décor à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle chez Hartmann Risler à Rixheim²¹⁶². Ce type de produit est appelé à connaître un succès impressionnant au cours de ce siècle, en particulier à partir de 1840. C'est justement pourquoi nous souhaitons le présenter dans cette partie dans la mesure où il prend partiellement la place du panoramique pendant cette période, ce qui est notamment sensible aux Expositions, par exemple. À l'évidence, il correspond mieux au monde victorien dont il est un élément majeur du cadre de vie, alors même qu'il reste presque totalement ignoré.

Mais, à la différence du panoramique, il n'a absolument pas frappé les esprits, ce qui nous vaut une totale discrétion de la littérature de quelque ordre qu'elle soit, avec cependant une exception, les rapports d'exposition, à dire vrai moins loquaces que pour les panoramiques. Par ailleurs, alors qu'il est encore possible de voir sans grande difficulté des panoramiques *in situ*, que certains donnent lieu à des réimpressions, le décor a sombré corps et biens : les exemples encore *in situ* se comptent... sur les doigts d'une main, alors que plus d'une centaine de modèles ont été créés et commercialisés à des centaines d'exemplaires ! L'évolution du goût au XX^e siècle a fait totalement disparaître le décor, mémoire y compris.

Notre propos ici, après quelques données générales sur le sujet, sera d'analyser de façon plus précise des éléments concernant les décors créés à Rixheim de façon à

²¹⁶¹

Voir ill° 44. Une première version de ce chapitre a fait l'objet de la publication illustrée Jacqué 2000.

²¹⁶²

A défaut d'archives, il est évidemment impossible de savoir si cette expérience était unique.

concrétiser ces généralités.

3.6.1. Essai de définition

Le terme de *décor* a une signification spécifique au papier peint ; il a été régulièrement utilisé par les professionnels, dessinateurs, fabricants, jurys d'exposition²¹⁶³. Il s'agit dans ce cas d'un ensemble cohérent de motifs organisé autour d'un panneau à la façon, par exemple, d'une boiserie²¹⁶⁴. Si ce mot de *décor* se révèle de loin le plus couramment utilisé par les gens de l'art, on rencontre aussi les termes de *décoration*, *boiserie*, *encadrement* et, plus rarement, de *galerie*²¹⁶⁵ ; en fait, ces termes se révèlent quasiment interchangeables et ne font que confirmer les hésitations du vocabulaire du papier peint, que l'on retrouve aussi dans le domaine du panoramique. Remarquons que Havard ne retient pas cette acception dans son *Dictionnaire* sous ce terme mais l'utilise lorsqu'il se réfère à ce qui a été exposé à Paris en 1867²¹⁶⁶.

Les lithographies publicitaires dont les fabricants accompagnent les décors en précisent clairement les éléments de base (ill° 44) :

- un motif central dit généralement *panneau*
- un motif intermédiaire ou *panneau intermédiaire*
- un *montant* souvent nommé *pilastre*
- une ou des *bordures*
- des *coins* et des *agrafes*
- une frise surmontée d'une *corniche*
- du papier uni, de la couleur du fond.

Comme on le constate, les termes utilisés ne diffèrent guère du vocabulaire architectural traditionnel, en particulier de celui utilisé par les menuisiers pour nommer les différentes parties des boiseries. Selon les cas, il existe aussi un *lambris* (l'équivalent du lambris d'appui ou bas de lambris des boiseries) qui se vend souvent à part et peut être utilisé avec différents décors, voire seul avec un papier à motif répétitif. Naturellement, selon leur nature et l'ampleur de leur ornementation, ces décors peuvent se compléter d'éléments spécifiques : tableaux encadrés, vases avec ou sans socle, statues, médaillons, pendentifs²¹⁶⁷ ...

Quelle que soit la manufacture, toutes adoptent un principe de base : la modularité et

²¹⁶³ Le terme, dans cette acception est absent des dictionnaires de langue.

²¹⁶⁴ Ceci exclut le papier répétitif et aussi ce que l'on nomme depuis 1930 panoramique, même si dans sa forme tardive, dans les années 1850, les deux peuvent s'interpénétrer comme par exemple dans le cas du *Jardin d'Armide* de J. Desfossé en 1855.

²¹⁶⁵ Voir la centaine d'exemples reproduits par Jacqué 2000.

²¹⁶⁶ Havard 1887, t. IV, col. 85.

donc la souplesse d'adaptation, indispensable puisque le décor est destiné à être posé dans des pièces de dimensions variables. Le prix-courant de la manufacture Délicourt²¹⁶⁸ (vers 1847) mentionne d'ailleurs :

avec la rallonge du montant, ce décor peut se placer à toutes les hauteurs.

Le montant en question se présente de la sorte : un pilastre avec une base et un chapiteau, entre les deux un motif vertical qu'il est possible de couper horizontalement, de façon à y ajouter un morceau de « rallonge ». Il en est de même en largeur où en jouant avec du papier uni, il est possible d'élargir les panneaux. Si nécessaire, agrafes et coins jouent les cache-misère quand les coupes ne sont pas franches. Un poseur habile va découper les éléments, les coller et peaufiner l'ensemble de quelques coups de pinceau, comme nous le verrons dans l'exemplaire conservé de la Maison d'Alt à Fribourg.

3.6.2. Historique du décor

Remarquons tout d'abord que le décor, tout comme le panoramique, est une spécificité française : on peut certes mentionner en Angleterre un décor de Townsend, Parker & C^o. présenté à l'Exposition de Londres en 1851²¹⁶⁹ et en Allemagne, un *Décor Louis XVI* d'Engelhardt & Karth à Mannheim²¹⁷⁰, ce dernier en tous points semblable à la fabrication parisienne, mais ceci reste l'exception. Le savoir-faire français dans ce domaine, en particulier la maîtrise de l'impression à la planche, tardivement conservée à la différence de l'Angleterre, explique cette particularité souvent constatée lors des expositions.

L'histoire de ces décors, par-delà ses temps forts (1840-1880), épouse celle du papier peint. Ainsi, les dessins de Jean-Michel Papillon, destinés à *l'Encyclopédie* de Diderot & d'Alembert et réalisés vers 1759, montrent l'usage élaboré que l'on peut faire des papiers de tapisserie et des dominos²¹⁷¹. Dix ans plus tôt, le travail de Jean-Baptiste Jackson²¹⁷² relève d'une semblable démarche. Dès que le papier peint français s'impose, le concept de décor apparaît, comme nous l'avons vu. Mais il ne s'agit pas encore d'ensembles cohérents et modulaires : les manufacturiers proposent des éléments dits "en feuilles" qu'un poseur combine sans qu'un schéma préétabli ne soit imposé ; au besoin, il est fait appel au pinceau pour compléter ce qui n'a pu être fourni en papier.

Les premiers décors documentés sont le fait de la manufacture Hartmann Risler &

²¹⁶⁷ Il arrive fréquemment qu'un décor emprunte des éléments à un décor précédent, qu'un même lambris soit utilisé à plusieurs reprises, de façon à économiser la gravure de planches.

²¹⁶⁸ MPP Z 177.

²¹⁶⁹ Reproduit dans Hoskins 1994, p. 140.

²¹⁷⁰ Jacqué 2001, n° 68.

²¹⁷¹ La reproduction la plus abordable figure dans l'ouvrage de Teynac 1981, p. 28-35.

²¹⁷² Cf. Hoskins 1994, p. 38.

^{ie} à Rixheim qui, avant juin 1797, traite avec le dessinateur parisien Darmancourt pour une “décoration étrusque”²¹⁷³. A la même date, Hartmann Risler réalise aussi une “décoration à pierre”²¹⁷⁴. Le mouvement prend de l’ampleur puisqu’en 1813, Jean Zuber & C^{ie} fait parvenir au grand marchand de Francfort Nothnagel les échantillons des décors suivants :

- Décor à arcades - Décor à grilles - Décor à candélabres - Décor à fontaine - Décor à guirlandes - Décor à médaillons

ainsi que les décors n°1310, 1335 et 1339, des créations de 1813²¹⁷⁵. Ces décors, inconnus et non documentés par les courriers, sont sans doute des formules simples d’un type courant au début du siècle : d’un côté du rouleau court un élément vertical, une manière de pilastre, le long du motif ; en bas une bordure, en haut une frise se combinent avec ce montant (ill° 45. 1 & 2). Il s’en est fabriqué d’abondance d’après les nombreux exemples dans les collections, en particulier au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. On peut en voir en place dans un manoir proche de Dôle (ill° 45. 1)²¹⁷⁶ ou dans l’appartement aménagé pour le grand-duc de Toscane à Veitshöchheim près de Würzburg (Hesse), ill° 45. 2²¹⁷⁷. A la même époque apparaissent aussi bien chez Dufour que Jean Zuber & C^{ie} des encadrements de panoramiques à base de pilastres et de colonnes dont de nombreux exemples sont encore en place (ill°²¹⁷⁸).

A côté de ces formules basiques, il en est de plus élaborées : le *Décor à fables* de Jean Zuber & C^{ie} de 1809 ou la *Galerie mythologique* de Dufour, composée par Xavier Mader et imprimée pour la première fois en 1814 ; le *Manuel du fabricant de papiers peints* de Lenormand explique comment la poser “ suivant les faces des appartemens ”²¹⁷⁹. Par ailleurs, le *Décor Muses & attributs* dessiné et imprimé par Mader à Paris en 1825 montre que tous les composants du décor sont désormais là²¹⁸⁰. À cette époque, le papier peint restitue, à moindres frais, les ensembles décoratifs réalisés dans différents matériaux, en soie en particulier, sous l’Empire. Mader puis sa veuve continuent sur cette lancée avec une *Tenture de tribunaux, mairies et justice de paix* (1827) sans doute comparable au décor élaboré par Jacquemart pour le sacre de Charles X en 1825²¹⁸¹, si méprisé par Chateaubriand²¹⁸², puis un *Décor franc-maçon*. Quant au *Décor*

²¹⁷³ MPP Z 97. Voir plus haut son analyse.

²¹⁷⁴ MPP Z 8.

²¹⁷⁵ Archives Zuber, Z 102, Musée du papier peint, Rixheim.

²¹⁷⁶ Hoskins 1994, p. 67.

²¹⁷⁷ Tunk, Roda, 2001, p. 54-57.

²¹⁷⁸ Voir le chapitre concernant la pose des panoramiques.

²¹⁷⁹ Le Normand 1829, p. 247-257 et pl. 16.

²¹⁸⁰ Catalogue Paris, 1967, p. 57.

Pompéi (1834), il s'inspire précisément d'un meuble en tapisserie de Beauvais tissé à l'intention du duc d'Orléans la même année sur un carton de Jean-Marie Chenavard²¹⁸³.

A partir des années 1840, les décors se multiplient chez les grands fabricants, attestés par les Rapports d'exposition et surtout par l'édition de lithographies les reproduisant à l'intention des revendeurs et sans doute de leurs clients. Des dizaines voient alors le jour : une cinquantaine chez Délicourt & C^{ie} puis ses successeurs ainsi que chez Jules Desfossé puis Desfossé & Karth qui sont les plus prolifiques ; il est à remarquer qu'ils héritent du savoir-faire de Mader et du fonds de Dufour. Quant à l'autre grand, Jean Zuber & C^{ie}, avec une trentaine de décors, il semble s'être moins impliqué dans cette production : mais, il faut ajouter à ce nombre les encadrements de panoramiques, très proches des décors et utilisés à l'occasion indépendamment des panoramiques eux-mêmes.

Ces grandes années du décor correspondent au déclin puis à la disparition du panoramique. Ce n'est d'aucune façon un hasard et il importe de le mettre en rapport avec l'évolution de l'intérieur. L'intérieur néoclassique courant donnait une impression d'espace que restituent assez bien les vues d'intérieur. Les meubles y sont en général clairsemés, même dans des maisons cossues, les murs, traités souvent dans des couleurs froides, y sont fréquemment nus : si on en souhaite une caricature, il n'est qu'à regarder les intérieurs du Palais ducal de Parme, dessinés par Giuseppe Naudin dans les années 1820²¹⁸⁴ : ce n'est pas ce que l'on attend de la résidence de l'ex-impératrice Marie-Louise et pourtant la sobriété la plus stricte y est de mise. Si l'on compare ces intérieurs à ceux des années 1860-70, dans un vaste éventail social, les murs, d'apparence plus chaude, se couvrent de tableaux, de bibelots et les meubles envahissent l'espace (ill° 45. 6)²¹⁸⁵ : si dans le premier cas, le panoramique s'intègre sans difficulté et même avec beaucoup de bonheur, il devient impensable dans le second ; le décor impose alors une structure parfaitement adaptée avec ce qu'il faut de richesse – ou au moins de son illusion²¹⁸⁶.

Pourtant, la production se ralentit à la fin des années 1870 pour progressivement disparaître par la suite : quelques manufactures créent encore des pièces de prestige pour les grandes Expositions, mais sans lendemain. L'on verra que l'Art nouveau donne lieu à tout un travail de reconstruction du mur en jouant sur les "dados" (lambris) et de

²¹⁸¹ CatalogueParis, 1967, p. 52.

²¹⁸² Chateaubriand *Mémoires d'outre-tombe*, Livre XXVIII, chapitre V.

²¹⁸³ Coural (Jean) et Gastinel-Coural (Chantal) « La manufacture de Beauvais sous la Monarchie de Juillet », *Bulletin de liaison du CIETA*, 1984.

²¹⁸⁴ Ces vues d'intérieur sont conservées au Musée Glauco-Lombardi mais n'ont pas été publiées à de rares exceptions près, voir Tassi 1969, p. 745 et Grüber 1992-94, vol. III, p. 47.

²¹⁸⁵ Un bon choix de vues d'intérieur de cette époque figure dans Pavoni (Rosanna) 1992.

²¹⁸⁶ Pour reprendre une expression de Charles Blanc, Blanc 1881, p. 89.

larges frises²¹⁸⁷ mais, à de rares exceptions, il revient à la conception de la fin du XVIII^e siècle : la combinaison d'éléments conçus certes dans un même esprit mais sans cohérence de détail. Il en est de même avec l'Art Déco, à la vue par exemple des travaux de découpe suggérés par les albums d'échantillons de Dumas dans les années 1920²¹⁸⁸.

En fait, le décor épouse l'évolution de l'impression à la planche dont il est indissociable, malgré quelques rares tentatives médiocres au rouleau à la fin du XIX^e siècle²¹⁸⁹.

3.6.3. Dessinateurs et motifs de décors

Une question reste entière dans l'état actuel de nos connaissances : quels sont les créateurs de ces produits ? Quelques noms surnagent et reviennent inlassablement d'une manufacture à l'autre puisqu'elles ne s'attachent généralement pas un dessinateur particulier dans ce domaine²¹⁹⁰ : Zipélius²¹⁹¹, Potterlet²¹⁹², Müller²¹⁹³, Wagner²¹⁹⁴, Dumont²¹⁹⁵... A la différence des dessinateurs de panoramique, ils passent d'une manufacture à l'autre, au gré des offres. Tous ces dessinateurs sont apparemment de très grands noms de la profession et, à la lecture des rares courriers que la manufacture de Rixheim a échangés avec eux²¹⁹⁶, certains ont un comportement de diva ; les échanges

²¹⁸⁷ Jacqué (Bernard) « Ordre et bien-être, les frises de papier peint », Bieri (Helen) & Jacqué (Bernard) dir., *Papiers peints Art nouveau*, Milan 1997, p. 51-57.

²¹⁸⁸ Coll^e MPP. Voir catalogue *Comme un jardin*, Rixheim 2002, n° 66, p. 163.

²¹⁸⁹ Le *Décor Alhambra* d'Isidore Leroy en 1867 combine rouleau et planche, les créations plus tardives tendent à éliminer la planche.

²¹⁹⁰ Le domaine du dessinateur industriel reste presque entièrement à étudier.

²¹⁹¹ Georges Zipélius 1808-1890 : nous l'avons rencontré précédemment comme un des principaux fournisseurs de dessin de Rixheim.

²¹⁹² Victor Potterlet (1811-1889) est un des dessinateurs d'ornement majeurs du XIX^e siècle ; il a travaillé pratiquement pour toutes les grandes manufactures : Balin, Dauplain, Délicourt & Cie, Jules Desfossé, Dumas, Gillou et Sevestre.

²¹⁹³ Édouard Müller (1825-1876) est le grand spécialiste de la fleur dans les décors : il travaille pour J. Zuber & Cie et Jules Desfossé.

²¹⁹⁴ Charles Wagner est le plus inconnu des dessinateurs majeurs ; alors qu'il a travaillé pour toutes les grandes manufactures, dessiné les meilleurs décors de son époque, nous ignorons pratiquement tout de lui et nous ne possédons aucune monographie à son propos ; cf. Nouvel-Kammerer, 1991, p. 534 et Catalogue de l'exposition *Thomas Couture, Souper à la Maison d'or*, Jules Desfossé, Musée de Senlis, 1998, p. 27. Son activité est attestée (sans doute avec son fils après 1853) de 1839 à 1879.

²¹⁹⁵ Victor Dumont (1829-1913) a travaillé pour toutes les grandes manufactures et ses décors ont obtenu 3 médailles d'or à l'Exposition de Paris en 1867.

de la manufacture avec Wagner en sont un bon exemple : elle multiplie les circonlocutions pour lui réclamer le respect des délais, mais comme son travail est particulièrement prisé par nombre de confrères, il est exclu de le brusquer, comme c'était le cas par exemple avec le dessinateur de panoramique Deltil. En même temps, la plupart de ces créateurs ne restent guère plus que des noms auxquels il est difficile d'attribuer un style particulier, alors même que chaque manufacture marque de sa patte sa production par son style de gravure et son traitement de la couleur.

Les modes de fabrication²¹⁹⁷ ne diffèrent pas de ceux qui sont utilisés pour la production des papiers peints panoramiques : même raffinement dans l'impression, car il s'agit d'un produit de grande qualité, souvent présenté aux Expositions ; l'impression subtile du *Décor néo-grec* de Desfossé & Karth en 1862 en est un bon exemple. L'usage de rehauts d'or y est fréquent, que ce soit pour accentuer l'effet de richesse ou pour jouer sur l'accroche de la lumière afin d'accroître l'impression de troisième dimension.

Quant à l'inspiration, elle traduit à merveille l'histoire de l'ornement au XIX^e siècle. On sent chez ces créateurs une parfaite maîtrise du vocabulaire et de la syntaxe de ce domaine de façon à renouveler la décoration d'un mur. Les décors antérieurs aux années 1835 puisent dans le néoclassicisme en combinant grecques, palmettes, vases, coupes et arabesques, mais la rupture s'annonce à la fin des années 1830 : un *Décor Watteau* chez Mader en 1836, un *Décor Louis XV* à Rixheim en 1838 et un *Décor roccaille* (sic) en 1839 chez Délicourt ; le style Louis XV poursuit sa carrière avec succès dans les années 40 avec un traitement de la roccaille qui étonne par sa fermeté, la puissance de son rythme. L'autre inspiration majeure, c'est le style de la Renaissance que l'on rencontre avec profusion d'un manufacturier à l'autre : le seul Délicourt édite neuf décors de ce style entre 1839 et 1848 ; plus ou moins élaborés, ils combinent ce qu'ont transmis les ornemanistes de la fin du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle ; le chef-d'œuvre du genre, nous le devons au dessinateur Wagner et à la manufacture Lapeyre avec le *Décor Chasse & Pêche* de 1839²¹⁹⁸. Curieusement, en pleine flambée néogothique, peu de chose ; le néogothique est loin d'avoir l'impact dans ce domaine qu'il a dans d'autres arts décoratifs, son caractère religieux représentant sans doute un frein à son expansion sur le mur, en France au moins. De même, si l'élément floral est présent, c'est pour se combiner avec les différents styles d'ornement (*Décor Renaissance avec fleurs*, par exemple chez Délicourt vers 1845) mais pas pour donner naissance à un jardin ou à une pergola : il est vrai pourtant que le panoramique *Isola Bella* apparaît dans le livre de gravure de la manufacture comme « décor » : les frontières ne sont pas toujours évidentes et le vocabulaire manque de rigueur. L'Orient, en dépit de l'ouvrage d'Owen Jones sur l'Alhambra (1842-45), ne se montre guère qu'avec un *Décor Alhambra* en 1842 à Rixheim (ill° 38. 3).

²¹⁹⁶ MPP Z 104 et 105, malheureusement extrêmement difficiles à lire.

²¹⁹⁷ Cf. Jacqué 1991.

²¹⁹⁸ Nouvel-Kammerer (Odile) *Décor Chasse & Pêche*, Catalogue *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, Grand Palais, Paris, 1991, n°184.

Le style définit l'encadrement ; quant à l'iconographie retenue pour les panneaux, elle reprend les vieux schémas susceptibles de variantes, sans créativité notable : les sciences, les arts libéraux, les âges de la vie, les neuf muses, les cinq sens et même... *Les trois baisers, style Renaissance!* Le *Décor historique, style Renaissance* (ill° 44. 1) de Délicourt (1838) associe Charles VII et Agnès Sorel, Henri II et Diane de Poitiers sans grand souci de vérité, en particulier du point de vue de la chronologie et des costumes.

Avec le Second Empire, on assiste à une véritable déferlante d'ornements dont l'inspiration plonge d'abord dans le riche vivier des Louis, plutôt Louis XIV et XV dans les années 50, plutôt Louis XVI dans les années 1860 : encore qu'il ne s'agisse le plus souvent que d'une appellation, vu l'éclectisme de l'époque et le peu de précision historique des manufacturiers. Cette absence de vérité historique est généralement flagrante : il n'est que de regarder côte à côte les lithographies des différents décors réputés Louis XVI pour s'en rendre compte. Le nom utilisé en titre est d'abord là pour créer dans le cerveau du client un jeu de réminiscences bien plus que pour jouer la carte de l'authenticité : les dessinateurs manient avec talent l'ornement et créent à partir de références, beaucoup plus qu'ils ne reproduisent des ornements dans un esprit historique.

Les décors à fleurs s'imposent, en particulier chez J. Desfossé, avec le fastueux *Jardin d'Armide* de 1855 mais aussi, dès 1853, le *Jardin d'hiver* puis la *Galerie de Flore* de 1856, le *Décor Jardinière* (ill° 44. 2) de 1857. La fleur s'insinue partout : bouquet ou paniers sur les panneaux, guirlandes en encadrement. A côté de la flore de nos jardins s'en impose une autre, plus lointaine, comme celle du *Décor Plantes exotiques* de Délicourt de 1856 : c'est l'époque où dans les intérieurs les plus somptueux, on installe des jardins d'hiver et, à défaut d'un jardin réel, le décor peut l'évoquer. L'inspiration Renaissance recule temporairement alors que l'on assiste à un net retour de l'Antiquité, sensible lors de l'Exposition de Paris de 1867, à mettre en rapport avec les travaux sur la polychromie des monuments antiques, fort goûtée à l'École des Beaux-Arts. Pratiquement rien d'oriental, en revanche. Les thèmes iconographiques des panneaux ne connaissent aucun renouvellement notable et semblent même se rétrécir de plus en plus aux Quatre saisons.

Mais à dire vrai, et surtout pour les décors conçus en série dans les années 1850, quel que soit leur titre, rien ne ressemble plus à un décor qu'un autre décor ; il n'y a pratiquement aucune différence notable entre le *Décor Renaissance italienne*, le *Décor Gabrielle d'Estrées* et le *Décor Dieterlin* : même schéma de base, mêmes proportions liées à la standardisation du produit mais aussi à celle de l'habitat. Une comparaison s'impose, celle que l'on peut faire avec les façades des immeubles de rapport du Paris d'Hausmann, à la fois si semblables dans l'aspect général et si différentes dans le détail.

La manufacture de Rixheim, toujours très sensible à la représentation de la nature, innove de façon tardive avec le *Décor Verandah* en 1874 et le *Décor grille à verdure* en 1876.

3.6.4. Que coûte un décor ?

Quelle pouvait être la clientèle de ces décors ? Le prix nous en donne une idée à défaut

d'exemplaires encore conservés en place²¹⁹⁹. Nous possédons des prix-courants : celui de Délicourt & C^{ie} de 1847, celui de Jean Zuber & C^{ie} de 1890²²⁰⁰ ; certaines lithographies portent par ailleurs des mentions manuscrites. Enfin, nous disposons de la facture du décor posé en 1839 dans le salon de compagnie de la Maison d'Alt à Fribourg (Suisse), ill° 44. 1a).

Mais les décors étant formés d'éléments qui se combinent de façon complexe, chaque cas est différent : ici, il n'est pas nécessaire de poser une corniche, là, le lambris est déjà présent. La nature modulable du décor entraîne des prix différents et, à la différence d'un panoramique, les manufacturiers ne proposent pas un ensemble mais des éléments destinés, une fois combinés entre eux, à former un ensemble. Il faut aussi tenir compte du prix de la pose, plus ou moins aisée selon la pièce.

Nous avons retenu ici comme principe un calcul fondé sur 16 m linéaires (soit la dimension habituelle d'un panoramique) en faisant appel à tous les éléments proposés par le fabricant dans leur version la plus coûteuse ("tout doré 2 ors et velouté 2 laines" chez Délicourt, par exemple) ; le prix peut être rabattu d'un tiers dans les versions les plus simples.

- Soit le cas du *Décor Les sciences, décor arabesque colorié, style Louis XIV*, créé par Délicourt vers 1850. La lithographie le présente comme très élaboré, avec un fort effet de trompe-l'œil. Il faut compter 500 francs.
- Le *Décor des 4 saisons traité dans les tons de la peinture décorative* par Balin frères en 1867, revendu par la suite à J. Zuber & Cie : sa volonté d'imiter la peinture fait appel à un nombre de planches élevé et exige une impression très soignée. On arrive à 450 francs.
- Le *Décor Louis XVI* de J. Zuber & Cie (1862), plus simple, un lambris et un simple encadrement autour de panneaux unis, ne coûte que 175 francs.
- Le *Décor historique, style Renaissance* de Délicourt posé à Fribourg (Suisse) dans un salon de 8 m sur 6 est revenu à 300 francs (soit 20% de moins que celui du prix-courant).

Deux points de comparaison : en 1824, le panoramique de 25 lés *Les Jardins français* acheté à Meerenschwand (Aargau) en Suisse coûtait 126 francs²²⁰¹ ; et à Fribourg, dans le salon de la Maison d'Alt, les 3 miroirs encadrés sur la cheminée et entre les fenêtres sont revenus à 1270 francs. Le décor est donc onéreux en tant que papier peint, plus cher en particulier que le panoramique, mais comparé à d'autres fournitures de l'intérieur, il ne l'est pas : une même tenture en soierie ou une boiserie serait infiniment plus coûteux. Par

²¹⁹⁹ Ceux-ci sont rarissimes, deux en Suisse, un en Allemagne, un en France, démonté, et quelques exemples aux États-Unis. Ce qui pose la question de leur disparition, à la différence des panoramiques, puisqu'il s'en est vendu des milliers pendant près d'un siècle.

²²⁰⁰ MPP Z 177.

²²⁰¹ Baumer-Muller 1986.

ailleurs, le décor permet de créer une décoration d'intérieur à la dernière mode et de grande allure, parfaitement adaptée au monde du paraître et qui, devenue obsolète, peut être remplacée à moindre coût.

3.6.5. La pose : un rare exemple conservé *in situ*

Les poseurs semblent être des professionnels doués mais nous n'avons pas de trace de leur activité. Aux États-Unis, on trouve à l'occasion des « paperhangers » qui proposent leurs services pour une pose normale mais aussi pour une pose "plain and fancy" ou "plain and ornamental"²²⁰². Les capacités sont ici liées à un apprentissage plus poussé.

Un exemple, parvenu jusqu'à nous, nous donne davantage de renseignements sur leur travail : le décor du salon de la Maison d'Alt à Fribourg en Suisse (ill° 44. 1b).

A compter du printemps 1836, le baron Louis François Alfred d'Alt (1810 - 1864), un riche notable du canton, fait reconstruire sa maison de famille sur la place de l'hôtel de ville de Fribourg d'après les plans de l'architecte lausannois Henri Perregaux, peut-être influencé par le Père Grégoire Girard, célèbre pédagogue local : "la maison d'Alt que l'on rebâtit formera bientôt un des principaux ornemens de la ville"²²⁰³. En place d'un « ancien manoir à tourelles²²⁰⁴ » est bâti un édifice moderne, de facture néoclassique, avec quelques souvenirs palladiens. Sa façade, d'une ampleur impressionnante, présente de part & d'autre d'un pavillon central en avant-corps, deux ailes à cinq axes sur trois niveaux, reposant sur un ample soubassement. Il s'agit de la principale construction civile de la première moitié du XIX^e siècle à Fribourg.

A l'étage noble, le pavillon central abrite le "salon de compagnie", une pièce de 8 m sur près de 5 m s'ouvrant par trois fenêtres sur la place. On y pénètre directement depuis l'escalier par une porte à double battant face aux fenêtres. Sur la cloison de droite, une double porte donne sur le petit salon et, à la façon d'un appartement en suite, elle a son double sur la cloison de gauche mais pour fermer un simple placard.

Le parquet, les portes et les bas de lambris traités en bois clair, les stucs du plafond sont représentatifs du style Empire tardif. En revanche, les murs sont couverts de papiers peints appartenant au *Décor historique Style Renaissance* de la manufacture Délicourt & C^{ie} à Paris. Miraculeusement, l'ensemble est parvenu intact jusqu'à nous²²⁰⁵ : non seulement le décor, mais aussi tout le mobilier, miroirs, lustre et candélabres compris. Plus miraculeusement encore, les archives familiales conservent entre autres la commande et la facture des papiers peints²²⁰⁶.

Le 21 janvier 1838, J. C. Bouquet, un représentant de la manufacture de papiers

²²⁰² Robert M. Kelly, communication écrite.

²²⁰³ *Une promenade dans Fribourg. Souvenir suisse*. Fribourg 1837, p. 33.

²²⁰⁴ *Souvenirs pittoresques de Fribourg en Suisse*, Fribourg, 1841, p. 40, visible sur la gravure de la page 37.

²²⁰⁵ Il a été restauré en 1966.

peints Délicourt & C^{ie}, 16 rue des Amandiers Popincourt²²⁰⁷, à Paris, est de passage à Fribourg. Par l'intermédiaire sans doute de l'architecte, il reçoit du baron d'Alt une "commission" pour un ensemble de papiers peints destinés à trois pièces : la salle à manger, le petit salon et le salon de compagnie. Le décor en bois d'érable de la salle à manger et le satin blanc glacé du petit salon ont disparu : en revanche, le "décor historique" du salon est intact. L'ensemble est livré en mai 1838. Ainsi que le dit le courrier d'accompagnement de la manufacture:

S'il nous avait été possible de vous faire tenir plus tôt ces jolis articles, nous en aurions nous même éprouvé de la satisfaction, mais la longueur de la fabrication nous a obligé de temporiser afin que vous en soyez content.

Pourquoi ne pas avoir acheté directement le décor auprès d'un revendeur local, voire auprès de détaillants de Lausanne ou Berne ? Sans doute parce que le décor proposé vient juste d'être créé et que sa vente ne faisait sans doute que commencer : c'est typiquement un produit dont les manufactures et leurs représentants font la promotion et un bâtiment aussi important que la maison d'Alt représentait une excellente publicité. Le 13 mai 1869, trente ans plus tard, la manufacture de Rixheim écrit à un candidat voyageur :

Vous auriez à étudier soigneusement tous nos décors, pour bien apprendre comment ils se décomposent et arriver à pouvoir calculer la quantité nécessaire pour telle disposition de salle qu'on pourrait vous soumettre²²⁰⁸.

Le voyageur de Délicourt a dû être formé de même et mettre ses compétences au service du baron.

La facture des papiers se monte à 671 francs, dont 298, 65 francs pour le salon. L'envoi est accompagné d'une lithographie du décor et le représentant avait promis, outre celle-ci, une esquisse "gratis" non retrouvée.

Cette "esquisse" est essentielle: elle est souvent mentionnée dans les envois des manufacturiers²²⁰⁹ car elle devait montrer comment adapter un décor modulaire au cas particulier de la pièce. Ici, point n'est besoin de bas de lambris puisqu'il y en a un en bois et la corniche est en stuc, ce qui exclut l'usage du papier peint. Les panneaux et les intermédiaires offrent un choix de motifs de médaillons: ici les portraits de Charles VII et d'Agnès Sorel, d'Henri II et de Diane de Poitiers; chacun de ces personnages est dédoublé avec un médaillon regroupant les "attributs" qui les caractérisent, de façon à varier la nécessaire répétition sur le mur. Le poseur, dont nous ignorons le nom, mais qui, à l'évidence, possédait son métier, a manifestement utilisé l'esquisse pour son travail,

²²⁰⁶ Fonds Alfred d'Alt, en cours de classement, Archives cantonales de Fribourg. Ce fonds documente largement la construction du bâtiment puis son entretien.

²²⁰⁷ Faubourg St Antoine.

²²⁰⁸ **MPP Z 105.**

²²⁰⁹ Chez Jean Zuber & Cie par exemple pour les panoramiques : mais aucune n'a encore été retrouvée jusqu'à nouvel ordre: son utilisation comme document de travail sur le chantier en est sans doute l'explication.

bien préparé par le représentant. Celui-ci a dû résoudre une série de problèmes : sur la cloison où se trouve la porte d'entrée, on disposait de deux espaces de part et d'autre de celle-ci, de quoi placer deux panneaux encadrés de panneaux intermédiaires, à gauche Agnès Sorel, à droite Diane de Poitiers. En revanche, sur les deux cloisons latérales symétriques, l'espace occupé par les portes et d'un côté par la cheminée, de l'autre par le poêle, était plus limité ce qui n'autorisait que deux éléments : le choix s'est porté sur deux panneaux, en jouant sur des motifs complémentaires (Charles VII et ses "attributs" côté poêle, Henri II et les siens côté cheminée). Quant au mur de façade, on y a pris le parti d'y installer entre les fenêtres de grands miroirs encadrés surmontant des consoles: le papier peint n'intervenant alors que sous la forme de bordures; derrière les miroirs et sous les consoles, le mur invisible a été laissé nu.

Ceci explique les quantités livrées : comme il s'agit d'un produit relativement coûteux, il est exclu d'acheter plus que le nécessaire. C'est ainsi qu'il y a deux rouleaux de "décor" (les panneaux), normalement livrés avec quatre motifs différents²²¹⁰ contre un rouleau d'intermédiaires, avec quatre motifs "variés". Les seize montants forment quatre rouleaux. Ils sont complétés par des "dessus de montants" et des "vases" destinés à faire la liaison avec la bordure haute et la frise; en revanche, au vu de la hauteur qui correspondait parfaitement à celle du montant (7 pieds, 10 pouces soit 2, 58 m), il n'a point été besoin de faire appel à des rallonges de fûts cannelés. Comme on utilise de davantage de bordure haute que de bordure basse, vu les portes et les consoles qui rendent cette dernière inutile, comme par ailleurs la première est imprimée à raison de deux par rouleau contre trois pour la seconde, il y en a presque deux fois plus de haute, 2 1/4 contre 1 1/2 . Enfin huit rouleaux de fond uni permettent tous les compléments possibles et la décoration des angles morts où il n'y a pas de motifs.

Au moment de la pose, le tapissier se livre à toute une série de découpages pour faire en sorte que les différents éléments se combinent entre eux élégamment tout en tenant compte de la spécificité des lieux. C'est particulièrement sensible dans la bordure haute, faite d'arcs polylobés à six lobes complétés par des bouquets de fleurs sur un cordon. Or, au-dessus de la porte du placard et du poêle, certains arcs ont cinq ou sept lobes pour mieux s'adapter à la largeur nécessaire : ce découpage se fait oublier facilement. De même, les bouquets sont découpés indépendamment du fond pour être adaptés aux différents besoins. En fait, même si le fabricant a réalisé un travail modulaire remarquablement souple, le poseur garde une marge de manœuvre personnelle. Ceci s'exprime entre autre par les retouches au pinceau; mais la restauration du décor en 1966 les rend difficiles à discerner, même si, ici ou là, on devine un filet peint rajouté à la main.

On peut enfin se poser la question du choix de ce décor dans cet immeuble néoclassique : il se veut de "style Renaissance". Ses ornements appartiennent au vocabulaire que met à la mode Aimé Chenavard à partir de 1830 dans son projet de vase pour Sèvres réalisé en 1832²²¹¹. Le succès de ce style s'impose au cours de la décennie.

²²¹⁰ Pour un produit de ce type, le fabricant était sans doute à même de s'adapter précisément à la commande et n'imprimer que trois motifs, ce qui expliquerait le rabais par rapport au prix de base.

²²¹¹ Catalogue *Un âge d'or des arts décoratifs*, Grand palais, Paris, 1991, n°136, p. 265-6.

Sa formule se fonde sur des inspirations diverses : l'influence la plus sensible est celle de l'orfèvre Benvenuto Cellini, héros romantique s'il en est²²¹² ; son catalogue prend alors des dimensions impressionnantes, incluant en particulier des travaux d'Augsbourg de la première moitié du XVII^e siècle, décorés de motifs de cuirs et de cabochons de pierres précieuses, ce que l'on retrouve ici dans les panneaux intermédiaires et les bases des montants²²¹³. Mais à côté de ces éléments, les panneaux font aussi appel à des éléments d'arabesques un peu lourds d'origine indécise, fort peu Renaissance. La bordure supérieure emprunte curieusement à l'art islamique ses arcs polylobés. Quant à la frise, ses rinceaux habités doivent beaucoup aux Loges de Raphaël au Vatican. Finalement, le tout se marie assez harmonieusement grâce au travail soigné de coloration.

Le décor de Délicourt a été créé fin 1837, puisqu'il est proposé sur le marché début 1838; il est fort possible qu'il ait été présenté à l'Exposition de 1839 où le jury remarqua sur le stand de la manufacture "un décor à plusieurs panneaux qui est très recherché par le commerce"²²¹⁴ et qui lui valut une médaille d'argent ; à cette même exposition abondent les motifs semblables, en particulier dans le domaine de l'orfèvrerie²²¹⁵.

Dans la maison d'Alt, ces papiers peints aux références Renaissance très éclectiques s'intègrent sans trop de difficulté à une décoration et à un mobilier plus traditionnels et bien moins pittoresques. Le choix du propriétaire s'est porté sur la dernière mode, importée directement de Paris, alors que les autres éléments appartiennent à une esthétique déjà dépassée, preuve, s'il en était besoin, de la montée de l'éclectisme qui va s'imposer dans les années 1840.

Quant au prix, il est d'un peu moins de 300 francs sans compter la pose : il est à noter que si la manufacture avait respecté ses prix-courants, le total serait revenu à 369,85 francs, soit plus de 20% plus cher. Nous pouvons mettre ce prix en rapport avec les 126 francs payés en 1824 pour les 25 lés du panoramique *Les Jardins français* qui, juste créé, était posé à peu de distance de là, à Meerenschwand²²¹⁶ : de taille comparable, le panoramique est moins coûteux. Mais il faudrait comparer ce coût avec celui d'une boiserie de taille semblable, incontestablement plus élevé. Dernier point de comparaison: les trois miroirs du salon "en verre de Paris" fournis par David Wenger à Lausanne ont coûté 1269 francs.

A l'évidence, le décor est non seulement moins coûteux que bien d'autres éléments de décoration, mais il autorise davantage de fantaisie tout en permettant de créer un intérieur à la fois fort riche et à la dernière mode que les invités du baron d'Alt n'ont pu

²²¹² L'opéra *Benvenuto Cellini* de Berlioz, par exemple, a été créé en 1838.

²²¹³ La manufacture Jean Zuber & Cie met d'ailleurs sur le marché en 1841 un "Décor florentin" dessiné par Georges Zipélius d'inspiration très proche.

²²¹⁴ *Rapport*.

²²¹⁵ Catalogue *Un âge d'or...*, p. 338-9

²²¹⁶ Baumer-Muller 1986.

qu'admirer – et peut-être imiter.

3.6.6. La production de décors de Jean Zuber & C^{ie}

Jean Zuber, ouvert à toutes les possibilités qu'offraient le papier peint, s'est intéressé très tôt aux décors, dès 1797, comme nous l'avons vu précédemment. Par la suite, tout au long du XIX^e siècle, la manufacture a continué à travailler dans ce domaine et en a créés de façon ininterrompue²²¹⁷. Nous nous intéresserons non à l'ensemble de la production, mais à quelques exemples particulièrement représentatifs, bien documentés.

En 1809, Mongin dessine pour la manufacture le *Décor à fables*. Centré sur fables et fabulistes, il associe des tableaux à un encadrement. La prospectus d'origine nous donne des éléments précis quant à sa construction qui montrent que ce mode de décoration est totalement maîtrisé :

Ce décor se compose d'un lambris, qui supporte des pilastres, sur lesquels vient s'appuyer un entablement. Dans la frise, des génies qui portent des flambeaux, soutiennent des guirlandes, au-dessus desquelles sont peintes en bas-reliefs les fables suivantes (...) Dans l'espace renfermé entre ses pilastres on a placé des tableaux d'une plus grande dimension et colorés. Ces tableaux qui sont l'objet principal du décor, et pour la beauté desquels on a fait les plus grands frais, sont exécutés avec un soin particulier. Ce décor est ajusté de manière qu'il peut être placé dans des appartemens de différentes grandeurs ; il est aisé de l'agrandir ou de le resserrer, en laissant à côté des tableaux principaux un champ plus ou moins grand. Son heureuse disposition, la facilité de l'adapter à toutes sortes de localités, et l'harmonie des teintes dans lesquelles il est exécuté, ajoutent un nouveau prix à l'élégance et aux charmes de sa composition.

Cette maîtrise du décor ne suffit malheureusement pas à en faire un succès : il sera rapidement transformé par Jahn, l'élève de Mongin en *Paysage à fables*. Ce texte mérite pourtant que l'on s'y attarde : c'est le seul de la part d'un manufacturier à expliquer les possibilités d'un décor. Cela prouve sans doute qu'à cette date, le décor est loin d'être courant, par la suite, il le deviendra puisque de tels textes ne seront désormais plus nécessaires.

Si dans les années 1810-20, la manufacture a produit de nombreux décors attestés par les courriers, comme on l'a vu précédemment, les seuls à être correctement documentés sont les encadrements de panoramiques, soit sous la forme de colonnes de marbres posées sur un lambris et complétées par une frise, soit la même formule sous forme de pilastres²²¹⁸. Il faut attendre la fin des années 1830 pour que soient mis sur le marché des décors élaborés : le *Décor Louis XV à rocaille* en 1838, le *Décor florentin* en 1841, un très simple *Décor rocaille à lointains* en 1846. Si le premier n'est pas signé, il y a de grandes chances que, comme les suivants, il soit l'œuvre de Georges Zipélius, le spécialiste de l'ornement qui, depuis 1825, travaille pour la manufacture : mais son

²²¹⁷ La liste quasi complète des modèles bien identifiés apparaît dans Jacqué 1984, p. 63.

²²¹⁸ Tous deux sont reproduits dans la *Collection d'esquisses* de 1827, Lynn 1980 p. 187 et 189.

contrat, renouvelé en 1848²²¹⁹, ne stipule pas de décors qui doivent sans doute lui être payés en sus, pour tenir compte de l'irrégularité de leur création.

Par la suite, les décors se multiplient : un tous les deux ans jusqu'en 1870, puis un tous les ans jusqu'en 1879, avant qu'ils ne se raréfient et disparaissent. Mais ces décors restent de longues années en vente : un prix-courant de 1890²²²⁰ en dénombre seize, le plus ancien datant de 1862, le plus récent de 1881.

Pour réaliser ces décors, la manufacture fait appel à des spécialistes : si Georges Zipélius et Wagner sont attachés à la maison par des contrats, les autres, Victor Dumont, Victor Potterlet en particulier, offrent leurs services aux différentes manufactures. De ce point de vue, Jean Zuber & C^{ie} fait usage des mêmes pratiques que ses confrères. Le prix payé au dessinateur varie en fonction de la complexité du travail : la plupart varient entre 300 et 900 francs mais l'important *Décor Renaissance*, comportant une rosace de plafond est payé en 1873 2370 francs à Victor Dumont, le *Décor grec* 2000 francs à Wagner.

Il est cependant une exception : le *Décor Gobelins* de 1867, payé 7000 francs à son dessinateur (ill° 44. 3, annexe 15). Les circonstances, il est vrai, se révèlent particulières. L'Exposition parisienne de 1867 est un enjeu fondamental pour la manufacture : si elle se situe toujours au plus haut niveau, elle n'a toujours pas obtenu la médaille d'or qui couronnerait ses talents face à la concurrence des Desfossé, & Karth et Hooek frères, successeurs de Délicourt. Aussi, dès 1865, Jean Zuber & C^{ie} passe-t-il commande à Pierre Adrien Chabal, dit Chabal-Dussurgey d'un *Décor Gobelins* appelé à être présenté à l'Exposition. Le choix ne tient pas du hasard : Chabal-Dussurgey (1819-1902) est un des peintres-décorateurs majeurs de son époque : il a par exemple participé en 1844 à la décoration du château du duc de Luynes à Dampierre et, sous le Second Empire, il est professeur de dessin aux Gobelins ; il fournit de nombreux cartons à la manufacture de Beauvais²²²¹ « avec une fécondité et une verve qui, en un quart de siècle de production, ne se sont jamais ralenties²²²² ». Par ailleurs, il a collaboré en 1847 avec le photographe mulhousien Adolphe Braun quand ce dernier expérimentait ses travaux sur les fleurs²²²³. Autant de raisons d'être connu de Zuber, même s'il n'a jamais dessiné de papiers peints. Il s'agit clairement de profiter tout à la fois du talent et de la notoriété d'un artiste connu, comme Jules Desfossé l'avait fait en 1855 en faisant appel à Thomas Couture pour *les Prodiges*.

²²¹⁹ MPP Z 123.

²²²⁰ MPP Z 177.

²²²¹ Voir par exemple ses tapisseries de siège tissées à Beauvais et exposées à Londres en 1862, *Art & design in Europe and America 1800-1900 at the Victoria & Albert Museum*, Londres 1987, p. 102-103.

²²²² Havard (Henry) *Dictionnaire*, art. *manufacture*, tome III, col. 587.

²²²³ Le spécialiste de Braun, Christian Kempf, n'a pu corroborer cette affirmation répétée par les dictionnaires. Cf. *Image & enterprise, the photographs of Adolphe Braun*, Providence 2000.

Mais les rapports avec un artiste de cette peinture ne sont pas aussi simples qu'avec les spécialistes auxquels la manufacture s'adresse ordinairement. Trois courriers à Chabal-Dussurgey et les échanges réguliers avec Édouard Grivollet, représentant de la firme à Paris, en témoignent.²²²⁴

Le premier problème rencontré est celui des délais : l'artiste, surchargé de travail par ailleurs²²²⁵, ne peut les tenir ; le tout aurait dû être rendu courant juin 1865, de façon à avancer la gravure pendant la saison d'été, la plus favorable à cette activité pour profiter de la lumière naturelle :

nous voici rejetés dans les journées les plus courtes et les plus sombres pour le travail délicat de la mise sur bois²²²⁶.

Résultat :

nous nous sommes mis dans l'impossibilité d'entreprendre un travail avec la latitude de temps nécessaire en cas de changement, d'additions, d'éditions à refaire, etc...²²²⁷

Par ailleurs,

M^r Chabal s'éloigne tellement des limites convenues comme le nombre de couleurs et de planches que cela seul détruit tous nos calculs pour une œuvre pratique et suffirait pour motiver le refus de son travail.

L'ambition de la manufacture est de mettre sur le marché un décor qui, certes, lui vaudrait la récompense espérée, mais surtout, se révélerait rentable, à la différence des réalisations de Desfossé en 1855, souvent rappelées comme contre-exemple dans les échanges de courrier²²²⁸.

L'artiste ignore aussi les exigences techniques du dessin pour le papier peint :

Je ne parle même pas des difficultés résultant pour la gravure du mode de peinture trop libre, pas assez net pour être imité sûrement à l'impression, des marches de couleurs interverties presque p. chaque bouquet, enfin de tous les inconvénients résultant de l'ignorance de n/ fabrication²²²⁹.

C'est en particulier le cas pour les fleurs où Chabal a multiplié l'infini les tons contrairement à ses engagements :

Il avait accepté si nettement les limites de planches fixées pour chaque bouquet que nous devons compter sur un travail beaucoup plus simple et comme peinture et comme gravure.

²²²⁴ MPP Z 105.

²²²⁵ Pour la résidence impériale de Biarritz.

²²²⁶ Lettre à Chabal du 14 novembre 1865, MPP Z 105.

²²²⁷ Lettre à Grivollet, 6 novembre 1865, MPP Z 105.

²²²⁸ Par exemple « les extravagances de Mr Desfossé », 6 novembre 1865, MPP Z 105.

²²²⁹ Nous soulignons.

Mais, bien sûr, c'est le prix qui pose problème : Chabal a des prix d'artiste, non de dessinateur. Nous ignorons sa première proposition, qu'il a refusée de faire avant de commencer. Mais, lors de l'inventaire au 31 mai 1867 apparaît la mention suivante :

**Tapiserie Gobelins de Chabal (n° 6100 à 6103) Payement à M Chabal 7000
Emballage & port des panneaux 200 Gravure des 712 à 720 planches 2200 Bois
des planches 1440 Mise sur bois 10 mois M. Bochter & gratification 11
semaines M. Walter 2300 2 Lithographies par M. Siméon 380 13520**

La somme payée à l'artiste est énorme et témoigne du talent reconnu de Chabal-Dussurgey : elle est de loin supérieure à tout ce que Zuber a jamais payé à un dessinateur, de décor certes mais aussi de panoramique ou de tableau : *les Zones*, le plus cher des panoramiques, a été payé 5000 francs pour 31 lés, alors qu'ici, on est devant un décor relativement simple qui n'exige qu'un nombre réduit d'éléments pour l'essentiel ornementaux : le nombre de planches le prouve, 720 planches contre 2047 pour le panoramique, près de trois fois moins. Et jusqu'alors, jamais la manufacture n'avait dépensé plus de 1000 francs pour le dessin d'un décor.

Ce n'est donc pas un hasard, dans ces conditions, si la lithographie du décor, seul exemple de toute l'histoire du papier peint, fasse référence de façon explicite au dessinateur : *Décoration à panneaux de tapisserie Gobelins exécutée d'après Chabal-Dussurgey*.

Pour la réalisation de ce décor, Chabal-Dussurgey se souvient avec précision de la fameuse *Tenture des Dieux* de Boucher aux Gobelins de 1762²²³⁰, un des grands succès de la manufacture, qui fut souvent retissée jusqu'en 1806. Les panneaux reprennent non seulement le système de composition : « alentours », guirlandes de fleurs en festons, vases de fleurs, médaillons (ici simplement des Amours en grisaille), mais aussi le contrefond à motif de damas. De plus, tout comme la *Tenture*, les différents éléments se combinent entre eux pour former des panneaux susceptibles de s'adapter aux dimensions les plus variées. Un encadrement de boiseries très simple est dessiné par Martin Riester (1819-1883), un collaborateur de longue date de la manufacture²²³¹, avec Chabal-Dussurgey²²³².

Ce décor vaut (enfin) à la manufacture la médaille d'or de l'Exposition de Paris de 1867, même si la rapport du jury reste évasif : « on a paru préférer les autres genres de fabrication de M. Zuber » constate-t-il à propos de ce dernier²²³³, en faisant allusion au tableau *l'Orage*. Il est en revanche violemment contesté par le *Rapport des imprimeurs en papiers peints*²²³⁴.

²²³⁰ L'exemplaire le plus connu décore depuis 1775 la Tapestry Room d'Osterley Park près de Londres.

²²³¹ Fabry (Philippe de) ? ? ? ?

²²³² N° 6183-6195, pour un montant de 650 francs de dessin et 226 francs de gravure (MPP Z 181).

²²³³ Rapports du Jury international publié sous la direction de M. Michel Chevalier, t. III, groupe III, classes 14 à 26, Paris, 1868, p. 227.

²²³⁴ Exposition universelle de Paris, 1867, Rapport des commissions ouvrières, Paris 1867, p.

M. Zuber (...) a exposé cette année un décor d'une ornementation lourde et trop chargée de fleurs. La composition, le dessin et le coloris sont fort ancien comme style. Les médaillons en terre cuite manquent de vivacité et n'ont aucun relief ; les intermédiaires sont ternes ; les ombres ne sont pas rendues à leur valeur ; les pilastres se trouvent beaucoup trop bas, pour la masse de fleurs qui les accompagne. Le fond du panneau principal est d'un ton ardoise beaucoup trop foncé, ce qui gâte le tout et a obligé le coloris beaucoup trop heurté. Nous ne remarquons que deux parties, l'ornement en grisaille formant encadrement et la frise, qui soient passablement réussis, mais ils sont vieux de genre.

Et vient le coup de pied de l'âne :

Sans partialité aucune, nous pouvons avancer que le décor principal est loin d'être à la hauteur de celui appartenant à la même maison et qui est exécuté d'après le dessin de M. Victor Dumont. Ce dernier décor, d'un style grec, d'un coloris et d'un ornement réussis, est remarquable.

Il s'agit du *Décor boiseries à arceaux* ou *Décor étrusque*, selon son montage, qui n'a coûté en dessin que 1250 francs en comparaison des 7000 payés à Chabal...

En fait, le décor semble faire pâle figure à côté du tableau l'Orage d'Eberle dont le rendu des nuages suscite l'enthousiasme général et celui des imprimeurs en particulier.

Le 20 janvier 1870²²³⁵, faisant le point avec l'artiste, la manufacture estime le coût de la première impression à 3600 francs. En revanche,

le total des ventes jusqu'à ce jour ne représente pas plus de fr. 5300, c'est-à-dire qu'il y aurait encore plus de 25 pour cent à déduire pour remises et frais de vente ; jusqu'ici nous supportons sur cet article une perte sèche de 12 à 13 mille francs avec peu d'espoir de la voir diminuer par des ventes subséquentes !

Près de 40 ans après sa création, l'ensemble est modifié par Stutz en 1904 à l'occasion de la Louisiana Purchase Exhibition de Saint Louis où il est présenté avec succès²²³⁶.

Dans la conclusion de leur lettre du 20 janvier 1870, les manufacturiers décrivaient précisément les limites du travail avec un artiste comme Chabal :

Nous ne vous remercions pas moins de nous avoir prêté le concours de votre talent tout en déplorant les entraves que les nécessités de la vente apportent à l'application de l'art à l'industrie.

En clair, aux yeux de Jean Zuber & C^{ie}, le papier peint relève de l'industrie, la tapisserie, domaine de prédilection de Chabal-Dussurgey, de l'art – et la vente n'est pas un impératif puisqu'il s'agit de commandes d'État.

S'ajoutent à la production de Rixheim les décors rachetés à la manufacture Balin frères en 1868²²³⁷. Le 24 janvier 1868, Paul Balin²²³⁸ envoie à Jean Zuber & C^{ie} un

²²³⁵ MPP Z 105.

²²³⁶ N° 10284-10294 ; les coûts ne sont pas précisés (MPP Z 182).

²²³⁷ MPP Z 105 et 186.

²²³⁸ Son frère et associé est malade et il prend seul les décisions.

courrier où, atterré par la menace d'une faillite, il propose à la manufacture de racheter pour un total de 37 617 francs ramenés à 27 000 francs un plafond et quatre décors pour le « salut de (son) honorabilité » avec échéance au 31 janvier. La lettre est celle d'un homme aux abois qui joue sur la corde sensible de ses correspondants. Au contraire, Ivan et Émile Zuber gardent la tête froide et analysent la situation avec leur représentant parisien, Édouard Grivollet. Les renseignements qu'ils demandent à leur correspondant parisien nous précisent les particularités de ces décors. Le *décor Louis XV* (666 planches, 3762 francs) provenant de l'ancien fonds de Genoux ne les intéresse pas plus que le *décor Marie-Antoinette* (1197 planches, 6490 francs) présenté à Londres en 1862, ils ont été trop vus ; en revanche le *décor oiseaux & fleurs* de Wagner (752 planches, 5267 francs), le *décor des 4 saisons*, inédit (685 planches, 14500 francs), le *Plafond Aurore* présenté à l'Exposition de Paris en 1867 (5950 francs, avec la peinture à l'huile originale de Faustin-Besson) seraient les bienvenus. Une première offre de 7000 francs est faite pour les 4 saisons et le plafond comprenant

Les originaux, planches complètes garanties, les planches et pierres lithographiques, l'échantillonnage complet du décor inédit des 4 saisons, & le plafond de Faustin Besson, également les planches complètes, l'original à l'huile & la traduction si elle existe, les lithographies si elles ont été faites, enfin l'échantillonnage complet soit une 15^{ne} en moins pour les voyageurs. Nous prendrions de plus au prix de revient la marchandise fabriquée de ces deux articles, pourvu qu'il n'y ait pas pour une valeur de plus de 2000 francs et nous payerions de suite jusqu'à mille francs à valoir là-dessus le solde devant être réglé après examen de la marchandise & prix de revient arrêté d'un commun accord.

Pourquoi une offre si médiocre ? La manufacture sait que Balin est prêt à accepter n'importe quelle proposition pour éviter le déshonneur : ce qui n'empêche pas les Zuber de motiver leur choix. Tout d'abord, au lendemain de l'exposition de 1867, « le marché est malheureusement encombré » ; et la manufacture d'ajouter :

De plus ces sortes de création ont toujours eu chez nous un prix d'établissement bien moindre qu'à Paris et nous sommes obligés de prendre pour point de comparaison non pas les frais déboursés chez vous, mais bien la dépense probable qu'occasionnerait chez nous un nouvel article analogue qui serait naturellement toujours mieux adapté à nos habitudes de vente et de fabrication.

Par la suite, la manufacture fait une offre pour la bordure du plafond et le *décor oiseaux & fleurs* pour 5000 francs. Balin écrira son contentement :

cette main tendue au moment le plus critique peut-être de ma vie jamais ne sortira de ma mémoire.

Ce qui n'empêchera pas Balin de lancer contre Jean Zuber & C^{ie} une série de procès à propos des brevets de gaufrage²²³⁹ à partir de 1875.

3.6.7. La survie des décors

Nous avons vu les dernières créations de décors dans les années 1880, à l'exception de

²²³⁹ Jacqué1992.

quelques rares tentatives Art nouveau : or, c'est le moment où le relais est pris dans le monde anglo-saxon par une approche nouvelle du papier peint, marquée par l'Aesthetic Movement²²⁴⁰ dont Oscar Wilde est la plus flamboyante personnalité. Très sensible au décor intérieur, ce mouvement prône une approche fortement marquée par le japonisme et insiste tout à la fois sur la beauté et l'intimité des intérieurs. Alors que les décors des fabricants français accentuent la verticale, à des fins d'ostentation, l'Aesthetic Movement insiste sur les horizontales qui permettent d'abaisser virtuellement la hauteur des pièces. Le mur se divise alors ainsi :

- le bas de lambris, dit *dado*, qui entoure la pièce sur une hauteur de trois à quatre pieds depuis la plinthe ; ce bas de lambris est surmonté d'une moulure de bois pour éviter que les sièges n'abîment le papier ; cette moulure est elle-même soulignée d'une fine bordure de papier peint.
- au-dessus vient un papier peint à motif répétitif dit *filling*, jusqu'à la cimaise surmontée, bien souvent, par une étagère pour présenter les bibelots, en particulier des porcelaines bleu et blanc, alors fort à la mode.
- enfin, la frise (*frieze*), généralement large, jusqu'à la largeur d'un rouleau, se développe jusqu'à la corniche ou au plafond : elle peut aussi recouvrir un arrondi qui fait la liaison entre mur et plafond.

Bien souvent, le plafond, délaissé par les fabricants français, est lui-même l'objet d'une décoration de papier.

Dans les formules les plus simples, les fabricants fournissent les trois éléments et les complètent par des rosaces et des coins pour les plafonds²²⁴¹. Il est même des modèles adaptés aux montées d'escalier. Dans les formules les plus élaborées, le décorateur réalise un savant découpage de différents papiers peints, comme le faisaient leurs ancêtres de la fin du XVIIIe siècle. Peu d'exemples ont survécu, mais dans la région des Finger Lakes, dans le Nord de l'État de New York, à proximité du lac Erié, une maison de cette époque a conservé l'ensemble de son décor, encore inédit²²⁴². Du côté continental, ces formules n'ont rencontré qu'un succès limité, dans le cadre de la courte période de règne de l'Art nouveau : elle s'est surtout concrétisée par un usage novateur de la bordure²²⁴³. Aux Etats-Unis, en revanche, la formule a connu le succès jusque dans les années 1920 : les maisons de bois de San Francisco, reconstruites après le tremblement de terre de 1906, étaient décorées avec ce type de papiers peints et ces décors sont à l'heure actuelle l'objet de restitutions²²⁴⁴.

²²⁴⁰ Lambourne 1996 en donne une excellente synthèse avec une bibliographie sélective.

²²⁴¹ Voir par exemple Hoskins 1994, p. 159, 161, 167.

²²⁴² Doc° MPP. Le propriétaire ne souhaite pas que le nom soit publié.

²²⁴³ Jacqué 1997d, p. 51-55.

²²⁴⁴ Cf www.bradbury.com et Pomada & Larsen 1989, *passim*, nombreux exemples.

Remarquons que nous nous détachons là du décor au sens français du terme, puisque disparaissent les éléments verticaux et que le ciseau joue à nouveau un rôle accru. La même tendance se maintient jusqu'à la période Art Déco : le MPP conserve par exemple des albums des manufactures P.A.Dumas puis P. Dumas qui proposent dans un style différent le même type de découpe²²⁴⁵. Dans les années 1920-30, alors que se maintient un art élaboré de la pose, ce type de pratique est encore fréquent sous le nom de « combinaison » et certaines manufactures adaptent leurs produits à cette tendance en imprimant des éléments complémentaires, sans être aussi modulaires que ceux du siècle précédents²²⁴⁶.

En conclusion, les principales manufactures de papier peint françaises, dont celle de Rixheim, ont su mettre à la disposition du public un produit intelligent qui, tirant les conséquences du mode de pose du XVIII^e siècle, a rencontré le succès. Alors que le siècle précédent supposait un véritable décorateur, on a désormais à sa disposition une manière de « prêt-à-porter » de la décoration. Souvent somptueux, toujours à la dernière mode, peu coûteux en comparaison des autres moyens de décoration disponibles sur le marché, il permettait de transformer un salon quasi standardisé par les nouveaux modes de construction en un décor témoignant du statut social de qui l'occupait. De ce point de vue, le critique Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts décoratifs* de 1881, a bien cerné la question lorsqu'il écrit à propos du papier peint :

Il était naturel que l'avènement de la démocratie coïncidât avec un désir universel d'augmenter le bien être de la classe la plus nombreuse et d'inventer pour elle, sinon l'équivalent du luxe, au moins ce qui pourrait en donner le mirage.

Mais le sursaut de liberté qui caractérise la fin du siècle en matière de décoration remet en cause ce produit « prêt à porter » qui disparaît, remplacé par des formules plus souples qui, curieusement, rejoignent les modes de pose du XVIII^e siècle.

Conclusion

L'histoire des arts décoratifs tend à nous représenter une seconde moitié du XIX^e siècle où, face aux forces conservatrices, vouées aux gémonies, s'imposerait une modernité triomphante²²⁴⁷. L'histoire du papier peint, et plus particulièrement celle de la manufacture de Rixheim, nous montre qu'il importe de nuancer ce jugement à l'emporte-pièce, marqué d'un déterminisme quelque peu simpliste. En fait, si la modernité, dans la lignée des Réformistes, s'affirme peu à peu, elle a contre elle de solides résistances : jamais les formules traditionnelles, les références historicistes n'ont été aussi présentes. Les

²²⁴⁵ Jacqué 2002, n° 66, p. 163.

²²⁴⁶ Voir par exemple Saunders 2002, p. 137, avec un exemple de chambre d'enfant en France de 1928 ou Kieselbach et Spilker 1998, p. 82 pour des exemples allemands de 1914-15.

²²⁴⁷ C'est particulièrement vrai de l'historiographie anglo-saxonne.

techniques n'évoluent plus guère, une fois installée l'impression mécanique : les brevets témoignent bien davantage d'aménagements de détail que de bouleversements fondamentaux et ces aménagements vont d'ailleurs surtout dans le sens du trompe-l'œil ; le produit se concentre stylistiquement sur des formules passéistes qui connaissent le succès, y compris dans la patrie de la modernité, la Grande-Bretagne alors qu'en France, à titre d'exemple, en 1900, la collection Claude frères, conservée au MPP, et qui regroupe un choix international de papiers peints à l'usage des dessinateurs, ne propose guère que 10% de documents Art nouveau.

L'entreprise de Rixheim, certes vieillissante, mais pourtant fort prospère, illustre jusqu'à la caricature cette tendance sinon niée, mais généralement passée sous silence.

Certes, un tel jugement, gagnerait à être nuancé à l'aide de sondages dans le fonctionnement et la production d'autres manufactures, dans la mesure où les archives conservées le permettent. Par ailleurs, autre interrogation, la Grande guerre, qui met clairement fin à un

Conclusion

Un monde s'effondre avec la Première Guerre mondiale et le papier peint reflète naturellement ce changement. D'un côté, on peut s'interroger sur le maintien, de collection en collection, des motifs dits « de style » : toiles de Jouy, damas, indiennes... qui depuis le XVIII^e siècle, manifestent une continuité sur laquelle il n'est pas d'études. Mais d'un autre, il est évident que la période ouvre de nouveaux horizons liés à l'émergence de nouvelles esthétiques, à des possibilités techniques nouvelles. En guise de conclusion, nous présenterons ces nouvelles orientations avant de nous interroger sur ce qu'est devenu un des produits phares du papier peint du XIX^e siècle, le panoramique.

1. De nouvelles orientations

Le papier peint continue à être au XX^e siècle le type de décor le plus répandu dans le monde occidental : mais sa place évolue dans la mesure où disparaissent les techniques manuelles et apparaissent de nouvelles techniques qui remplacent progressivement après la Seconde guerre mondiale celles mises au point au cours du siècle précédent. Par ailleurs, la place du papier peint dans le décor se transforme dans la mesure où les révolutions esthétiques d'une part, les nécessités économiques d'autre part, remettent en cause cette place.

Ce sont ces dernières qui sont sans doute à l'origine de la brutale disparition de

l'impression à la planche dans les manufactures qui la pratiquaient encore. A Rixheim, trente motifs sont encore gravés pour la collection 1914-15, mais pratiquement plus aucun après la guerre²²⁴⁸. On ne grave désormais des planches que pour compléter un panoramique²²⁴⁹ ou en créer un, mais avec moins d'ampleur qu'au siècle précédent : les 14 lés des *Côtes de Villefranche* en 1929-30 (ill° 23. 2) ne donnent lieu à la gravure que de 264 planches (18 par lé, contre une soixantaine au XIX^e siècle), et l'année suivante, les 24 lés des *Scènes siciliennes*, 533 (22 par lé). En fait, la planche ne survit que pour les réimpressions, non les créations. La manufacture vit (et bien, nous le verrons) sur son stock d'avant-guerre, mais dès qu'il s'agit de créations, elle préfère la machine, moins coûteuse. La manufacture Desfossé crée un *Décor moderne* (ill° 23. 1) en 1925 mais surtout réimprime aussi certains de ses panoramiques ainsi que quelques rares motifs à succès, vendus en Amérique. Il est remarquable qu'une manufacture comme Dumas, telle que la présente sa plaquette de 1926²²⁵⁰, n'utilise que la machine alors que sa production est centrée sur des motifs de qualité aux nombreuses couleurs : question sans doute de coût de main d'œuvre qui a renchéri dans l'après-guerre²²⁵¹.

Si l'impression mécanique règne désormais en maître, elle se renouvelle à partir de 1934 par la mise au point à la manufacture Leroy de l'impression héliographique appliquée au papier peint²²⁵². L'ancien procédé de l'impression en taille-douce, inventé à Rixheim en 1826, appliqué à l'impression de plusieurs couleurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle en Angleterre sous le nom de Sanitary, est ici renouvelé par l'application du principe de trichromie et l'utilisation de l'encre. Habitué à l'impression en détrempe, les consommateurs ne suivent pas et il faut attendre les années 1960 pour que l'impression héliographique connaisse un extraordinaire essor au point de représenter actuellement la grande majorité de la production de papier peint²²⁵³. C'est un procédé coûteux en gravure mais très rapide, entre dix et trente rouleaux à la minute, ce qui a pour conséquence des longues séries de motifs anodins (effets de matière, faux-unis) de façon à satisfaire un public très large : au-delà de la révolution technique, c'est la nature même du papier peint qui est transformée, les motifs traditionnels n'ayant plus de sens.

Cette révolution s'inscrit dans une tendance forte, qui caractérise l'ornement du XX^e siècle. Au moment où triomphe un somptueux Art Déco, riche de couleurs et de formes,

²²⁴⁸ MPP Z 182.

²²⁴⁹ *L'Indépendance américaine* en 1927-28 complète *les Vues d'Amérique du Nord*, les six lés des *Lointains* sont rallongés en 1938-39 par huit autres et deviennent *Bocage (fleuri ou non selon la présence ou non de fleurs)*.

²²⁵⁰ Clouzot 1926.

²²⁵¹ Il semble que dans le domaine de l'impression textile en Alsace, la planche se soit maintenue plus longtemps : les motifs de Paule Marrot par exemple, sont gravés et imprimés à la planche à la manufacture de Ribeauvillé jusqu'en 1939, cf. catalogue *Paule Marrot*, Mulhouse 1973.

²²⁵² Bruignac 1991, p. 126-134.

²²⁵³ Andral 1991, p. 135-140.

dans l'ensemble des collections de papier peint des pays occidentaux²²⁵⁴ naît un mouvement qui plonge ses racines dans l'essai révolutionnaire d'Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* de 1908²²⁵⁵ : selon Loos, l'ornement n'est pas indispensable et même le plus souvent inutile, parce que dégénéré et coûteux en main d'œuvre²²⁵⁶. Ces idées sont reprises sous une forme provocatrice par Le Corbusier dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, publié en 1925²²⁵⁷ :

(...) LA LOI DU RIPOLIN LE LAIT DE CHAUX (...) Concevez les effets de la Loi du Ripolin. Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche pure de ripolin blanc. On fait propre chez soi : il n'y a plus de coin sale, ni de coin sombre : tout se montre comme ça est. Puis on fait propre en soi (...) Vous serez à la suite du ripolinage de vos murs maître de vous. La Loi du Ripolin apporterait la joie de vivre, la joie d'agir²²⁵⁸.

Il réalise cependant deux collections de papier peint pour la firme suisse Salubra à Grenzach-Whylen (banlieue allemande de Bâle) en 1931 et en 1957 ; il les considère dans leur introduction comme « de la peinture à l'huile en rouleau ». Ceci ne touche dans l'immédiat qu'une rare clientèle avant-gardiste.

Il n'en est pas de même du travail en profondeur réalisé par le Bauhaus à Dessau en collaboration avec la firme Rasch de Bramsche en Basse-Saxe²²⁵⁹ : au départ, les créateurs du Bauhaus refusent le papier peint par fidélité à la vérité du matériau et à l'artisanat : le mur ne peut être caché par du papier mais doit être travaillé comme partie intégrante de l'architecture. Cependant, en 1929, avec la crise, la ville de Dessau rechigne à soutenir le centre de formation qui doit chercher d'autres financements au moment où son nouveau directeur Hannes Meier, souhaite une approche moins formaliste et plus sociale. En mars 1929, un contrat est signé entre le Bauhaus et la firme Rasch en vue de créer une collection de papier peint : à la suite d'un concours interne entre les étudiants, quatorze motifs sont créés et échantillonnés entre cinq et quinze couleurs : aucun motif, qu'il soit abstrait ou figuratif, mais de simples textures. Présentée à l'automne, la collection est refusée par les revendeurs, mais grâce à une intense publicité, intelligemment ciblée, elle est plébiscitée par les architectes, le chiffre colossal de quatre millions et demi de rouleaux est produit dès la première année. La crise aidant, leur très

²²⁵⁴ Pour un résumé sur cette tendance, voir Hoskins 1994, chapitre 10 par Sabine Thümmler et Mark Turner p. 184-205, avec bibliographie.

²²⁵⁵ *Ornament et crime*, Vienne, 1908.

²²⁵⁶ Pour Loos, voir Müntz & Künstler, 1966.

²²⁵⁷ Particulièrement le dernier chapitre « Le lait de chaux, la loi du Ripolin ».

²²⁵⁸ *Idem*, p. 190-191.

²²⁵⁹ La question est soigneusement étudiée par Werner Möller dans Kieselbach et Spilker 1998, p. 110-125. Voir Jacqué 2003, *Revue du Louvre*, à paraître. L'ouvrage de Hapgood 1992, p. 135, minimise étrangement le rôle de l'industriel Rasch, commanditaire de l'opération.

bas prix, un tiers du prix courant d'un rouleau, engendre un grand succès qui devient la principale source de revenu de l'institution jusqu'à sa fermeture en 1932. Rasch rachète les droits en avril 1933 et la production continue sous le régime nazi : ironiquement, les papiers du Bauhaus sont largement utilisés dans les bâtiments construits par le nouveau pouvoir, en particulier la chancellerie du Reich...

En-dehors de l'espace germanique, ces papiers peints ne rencontrent dans l'immédiat aucun succès : le monde occidental reste fidèle au motif. Par contre, après 1945, ce type de papier peint, partout imité, se retrouve dans toutes les collections et sa réussite est loin d'avoir cessé. Le papier peint traditionnel, centré sur le motif dessiné a désormais un concurrent qui, année après année, lui grignote des parts de marché²²⁶⁰.

2. Le *revival* du papier peint panoramique au XX^e siècle

Face à cette tendance minimaliste, comme souvent, s'affirme une tendance exactement contraire : en l'occurrence, le succès du motif dans sa forme la plus figurative qui soit, le panoramique.

La création de panoramiques, nous l'avons vu, connaît à partir des années 1850 une crise profonde. Les dernières réalisations notables datent du début des années 1860 avec *l'Eden* en 1861 et *le Brésil* en 1862, deux décors très proches, dessinés par Joseph Fuchs et édités par Jules Desfossé à Paris ; ces panoramiques, relativement réduits par leurs dimensions, 23 lés pour le premier, 20 lés pour le second (au lieu des 32 lés devenus le plus souvent de règle), se caractérisent par un nombre très élevé de couleurs et donc de planches, 3642 pour *l'Eden*, un record absolu. Pour sa part, Jean Zuber & C^{ie} propose en 1860 un panoramique qui tient aussi beaucoup du décor, *le Jardin japonais* (ill° 41) en 10 lés, dessiné par Victor Potterlet, spécialiste du décor²²⁶¹. Par la suite, le règne du « tableau » se continue, nous l'avons vu, en profitant de la publicité offerte par l'Exposition universelle de Londres en 1862 : *le Berger et les Chèvres des Alpes* (ill° 42. 6) de Jean Zuber & C^{ie} en 1860-62, *la Vigie de Koat Ven* (ill° 42. 5) du même Zuber en 1861, *la Prière* de Desfossé en 1862, *l'Orage*, de Zuber en 1863. A cette occasion paraissent aussi des décors de taille plus petite, destinés à un seul mur, comme *le Vieux Pont*²²⁶² de Desfossé en 1862, en grisaille et en cinq lés ou, plus étroit encore, l'élément central de *la Galerie Louis XIV* (42. 7), présenté en 1867 par Hoock frères, successeurs

²²⁶⁰ L'histoire du papier peint, axée sur le motif, n'a guère pris en compte ce phénomène : aucun ouvrage ne développe actuellement cette question.

²²⁶¹ Il porte le nom de *Grand décor japonais* dans le livre de gravure, ce qui n'est sûrement pas le résultat du hasard. Son nombre de couleurs n'est que de 72.

²²⁶² 92 planches (archives Leroy, MAD). Il est rare : le Deutsches Tapetenmuseum de Kassel et le Kunstgewerbemuseum de Cologne en conservent chacun un exemplaire.

de Délicourt. Ce type de produit représente une alternative aux grands panoramiques, plus difficiles à utiliser en décoration et toujours plus coûteux, suite à l'inflation des couleurs liée à un style toujours plus pictural. Par après, même si apparaissent de-ci, de-là, l'une ou l'autre œuvre mineure, on peut dire que la création des panoramiques s'est franchement éteinte. Mais le relais est pris partiellement par les grandes "tapisseries" qui se multiplient au cours des années 80 en imitant le rendu de ces riches textiles : *le Décor Boucher* (ill° 43. 1) de Desfossé (1882), par exemple, fait 16 lés ; même si l'on y retrouve l'influence des tapisseries du XVIII^e siècle et un rendu de matière particulier, ce type d'œuvre n'est pas sans rapport, par son ampleur, avec le panoramique. L'Art nouveau donne aussi naissance à un type de décor à mi-chemin de la tapisserie et du panoramique comme *la Cueillette des Oranges* de Leroy²²⁶³ ou, plus réduit, *le Décor Floréal* de Rixheim²²⁶⁴ ou du même, un *Décor japonais* en 1902²²⁶⁵.

Malgré ces tentatives, à dire vrai sans grand lendemain, l'ère du panoramique s'achève : il est significatif qu'au cours des années 1880, la manufacture Zuber trie ses planches et "dégrave", c'est-à-dire brûle les planches des panoramiques dont on n'imagine plus qu'ils puissent être réimprimés²²⁶⁶, c'est-à-dire l'essentiel de la production d'avant 1842, à de rares exceptions près ; la manufacture Desfossé fait de même en 1894²²⁶⁷. Cette décision des deux manufactures majeures du domaine n'est, bien sûr, rien d'autre que le résultat d'un constat d'ordre économique : il n'y a apparemment plus de marché pour ces panoramiques. Pourtant, il faut bien constater, à la lecture des archives, que certaines productions continuent une carrière désormais réduite. C'est le cas en particulier de *l'Eldorado*²²⁶⁸ qui connaît au moins trois réimpressions d'une centaine d'exemplaires entre 1870 et 1900 (contre une tous les deux ans entre 1850 et 1870...), *d'Isola bella*, réimprimée en 1882, des *Lointains*, réimprimés en 1877 et sans doute au début du XX^e siècle : notons que ces trois panoramiques ont en commun un caractère intemporel lié à l'absence de personnages et donc de caractère historié, à l'évidence passé de mode. Nous sommes, par ailleurs, bien renseignés sur les ventes en Amérique du 11 octobre 1905 au 2 mars 1906²²⁶⁹ : Zuber y vend alors 29 *Eldorado*, ill° 39 (à 150 francs, beaucoup plus qu'au siècle précédent), 146 *Classic landscape* ou *Classic scenery* (*Les Lointains*), ill° 31, à 24 francs, il est vrai peu coûteux parce que ne comportant que 6 lés imprimés en camaïeu, et plus étonnant, 16 *Horse Racing Scenery* (*Les Courses de*

²²⁶³ Nous ne connaissons pas de reproduction publiée de ce décor, phototypie doc° MPP.

²²⁶⁴ 1897, 4 lés, cf. Jacqué-Bieri 1997, p. 53 et n° 38.

²²⁶⁵ 10 lés, 240 planches, 10 couleurs, cf. Jacqué 1984, p. 99.

²²⁶⁶ Disparaissent les planches de *l'Arcadie, la grande et la petite Helvétie, les Vues d'Italie, les Jardins français, les Vues d'Écosse, les Combats des Grecs*.

²²⁶⁷ Fauconnier 1935-36, p. 17.

²²⁶⁸ *L'Eldorado* est le centre du stand de l'Exposition de S^t Louis en 1904.

²²⁶⁹ MPP Z 89.

*Chevaux*²²⁷⁰ de 1838, un camaïeu, ill° 37).

A la même époque, apparaissent les premières recherches scientifiques sur le panoramique. En 1900, des fragments de neuf panoramiques sont présentés sous l'appellation de "décor" à l'exposition rétrospective que le collectionneur Félix Follot consacre au papier peint dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris. L'année suivante, il en publie le catalogue avec, en introduction, ce qui est le premier essai sérieux d'histoire du papier peint en France. En 1908 paraît aux États-Unis une première édition de l'ouvrage de Kate Sanborn *Old Time Wall-papers* qu'elle justifie par les mots suivants:

now... all the best manufacturers and sellers of wall-papers are reproducing the very old designs

et elle ajoute que le même intérêt se porte sur les "*old-fashioned landscape papers* ». Depuis le *centennial* de la fondation des États-Unis, les Américains portent un intérêt soutenu à leur passé et au décor de ce passé, en particulier au style dit *federal* auquel les panoramiques, largement antédatsés, sont rattachés : dans un article du *Boston Herald* du 17 novembre 1907, par exemple, le panoramique *les Zones*, créé en 1855, et retrouvé dans un intérieur de Nouvelle Angleterre "*is well over one hundred years old*" et il est "*of a fashion in vogue during colonial days*"²²⁷¹. Enfin, en Allemagne, Gustav Iven commence au début du siècle la collection qui est à l'origine du Deutsches Tapetenmuseum de Kassel, ouvert en 1923²²⁷².

Cette attention nouvelle se concrétise dans la production. : Desfossé & Karth réimpriment en 1905 *le Brésil* (ill° 16. 5), en 1909, Jean Zuber & C^{le} regrave 64 planches des *Zones terrestres* (ill° 40) en vue d'une réédition et surtout, en 1912, lance sur le marché un nouveau panoramique en dix lés, *le Paysage Italien* (ill° 27. 5 & 6)²²⁷³. Ce paysage n'est rien d'autre que la version réduite des 20 larges lés de *l'Arcadie*, dont par ailleurs les personnages sont supprimés ; toute référence littéraire aux *Idylles* du poète suisse Salomon Gessner est ici gommée au profit de la seule approche décorative, au moment où le néoclassicisme revient à la mode sous différentes formes après l'intermède Art nouveau²²⁷⁴.

Cet élan, brisé par la guerre, reprend à un rythme très rapide après 1918, et ce n'est sûrement pas un hasard si, pendant la guerre, Georges Gayelin, gérant de Rixheim, profite du manque de commandes pour réimprimer ce que le rapport du conseil de surveillance de 1917 nomme des « *Landschaftsbilder*²²⁷⁵ » : en homme de métier, il avait dû sentir ce frémissement du marché.

²²⁷⁰ Ici, s'il y a personnages, ils ont un caractère intemporel.

²²⁷¹ Cet article a été utilisé sans scrupule par la firme Diamant pour sa publicité dans l'Entre-deux-guerres...

²²⁷² Mick s.d., p. 121-122.

²²⁷³ Dessiné par Stutz, 10 lés, 240 planches.

²²⁷⁴ C'est un épisode de l'histoire de l'art décoratif qui n'a pas encore trouvé son historien. Il est très sensible dans le papier peint.

²²⁷⁵ MPP Z 5.

Il nous faut nommer ici un certain nombre de personnes qui vont jouer un rôle majeur dans ce *revival*. En France, le bibliothécaire Henri Clouzot commence à publier en 1912 sur le papier peint²²⁷⁶ ; il multiplie ses recherches dans les années 20 qui, à la suite de nombreux articles, aboutissent à une première brève histoire du papier peint en 1931 où le panoramique n'est pas absent²²⁷⁷, avant son travail fondamental de 1935, réalisé en collaboration avec Charles Follot, le fils du collectionneur Félix Follot : *Histoire du papier peint en France*. Mais, dès avant, il publie en 1930 le catalogue raisonné des panoramiques de Dufour²²⁷⁸ (où d'ailleurs, il emploie pour la première fois, dans l'introduction mais non le titre, le terme *panoramique*²²⁷⁹). Il monte en même temps des expositions au Musée Galliera à Paris sur ce sujet²²⁸⁰. Sur le plan commercial, mais avec une rigueur scientifique peu commune²²⁸¹, le décorateur parisien André Carlhian collecte, expose, vend et documente systématiquement les panoramiques anciens à partir de 1920 et monte trois expositions sur ce thème²²⁸². A Kassel, le Deutsches Tapetenmuseum ouvre ses portes en 1923 et présente pour la première fois systématiquement dans un musée des panoramiques : que ce musée soit installé dans le prestigieux Rotes Palais, ancien Stadtschloß des landgraves de Hesse, renforce l'impact du geste²²⁸³. De l'autre côté de l'Atlantique, Nancy McClelland (1877-1959)²²⁸⁴, comme antiquaire-décoratrice à New-York, se spécialise dans les panoramiques anciens, tout en les documentant, ce qui aboutit à son ouvrage pionnier de 1924, préfacé par Clouzot²²⁸⁵ ; pour la première fois y sont reproduits et documentés un grand nombre de panoramiques. Enfin, la firme A.L. Diament & C^o²²⁸⁶ à Philadelphie obtient dans les années 1920 l'exclusivité de la commercialisation sur le marché américain des réimpressions de Zuber et de Desfossé &

²²⁷⁶ Cf. « Hommage à Henri Clouzot », Niort 1966.

²²⁷⁷ Clouzot 1931.

²²⁷⁸ Clouzot 1930.

²²⁷⁹ En 1928, l'historien Jacques Robiquet utilise encore l'expression « paysage animé » en essayant de traduire le terme « scenic paper » (Robiquet 1928, p. 87-94).

²²⁸⁰ La plus importante a lieu en 1933 : *Exposition historique de l'aéronautique et rétrospective du papier peint*.

²²⁸¹ A comparer aux méthodes commerciales de Diament, voir *infra*.

²²⁸² Dont deux avec catalogue, Paris 1936 et Paris 1946. Voir Nouvel-Kammerer 1990, p. 257.

²²⁸³ Mick s.d., p. 123-129.

²²⁸⁴ Notice nécrologique in *Wallpaper & wallcoverings*, novembre 1959. N. McClelland se battit sans succès pour la naissance d'un musée américain du papier peint, sur le modèle de Kassel. Le rôle de Carlhian, McClelland et Iven montre l'ampleur du marché des panoramiques anciens, qui n'a pas cessé à l'heure actuelle ; nombre de panoramiques anciens sont démontés, mis en vente et remontés de façon permanente ; il en apparaît régulièrement en vente des deux côtés de l'Atlantique.

²²⁸⁵ Elle est aussi, professionnellement, en contact avec Carlhian.

Karth, ce qu'elle fait à l'aide d'une publicité agressive dans les magazines de décoration où la réalité historique est des plus bousculée : à lire leurs insertions, *Psyché & Cupidon*, le superbe décor camaïeu créé par Dufour en 1815, par exemple, "is done by David for Napoléon", tout simplement... On pourrait supposer qu'en 1815, Napoléon comme David, avaient bien d'autres soucis... Quoi qu'il en soit, cette firme a le mérite d'encourager les manufactures à exploiter toutes les planches disponibles de leurs fonds, depuis longtemps abandonnées. Chez Jean Zuber & C^{ie}, dès avant 1923, *le Paysage à chasses* (ill° 35) de 1832, *les Vues d'Amérique du Nord* (ill° 34) de 1835 et *Isola Bella* (ill° 38) de 1842, puis vers 1929 *l'Hindoustan* (ill° 26) de 1807 et *les Vues du Brésil* (ill° 34) de 1829, avant 1937 *les Vues de Suisse* (ill° 25) de 1804, et à une date peu claire *les Zones* (ill° 40) de 1855 sont réimprimés ; cela s'ajoute à *l'Eldorado* (ill° 39) de 1849, aux *Lointains* (ill° 31) de 1825, aux *Courses de chevaux* (ill° 37) de 1838 et au *Paysage Italien* (ill° 27. 5) de 1911, présents déjà sur le marché avant-guerre. L'offre est même complétée par des créations qui restent passéistes ; de 1925 à 1927 sont gravées, d'après un exemplaire retrouvé par Nancy McClelland, les planches de *la Guerre d'Indépendance* (ill° 36. 4 & 5), une variante peinte des *Vues d'Amérique* datant, nous l'avons vu, de 1853. S'y ajoutent des panoramiques en camaïeu, relevé, pour le premier, de pointes de couleur : en 1929 *les Côtes de Villefranche* (ill° 23. 2) dessiné par Mathieu Ehny-Vogler, d'après un dessus de porte ou une frise de la fin du XVIII^e siècle dans le goût de J. Vernet²²⁸⁷, en 1930 *les Scènes siciliennes*²²⁸⁸, dessinées par le même et un agrandissement des *Lointains* (ill° 31) en 14 lés de Bremler et Ehny, vendu sous le nom de *Bocage* ou *Bocage fleuri* selon la présence ou non de fleurs (1938). De son côté, Desfossé & Karth remettent avec beaucoup de succès sur le marché le *Psyché* de Dufour, réimprimé à deux reprises, en 1923 et en 1931. La même manufacture fait dessiner par Henri Stéphany, figure marquante du motif de l'époque, un petit panoramique de 10 lés en une couleur : *le Décor Moderne*, dans le style Art Déco classique (ill° 23. 1)²²⁸⁹.

Commercialement, le résultat est impressionnant puisqu'en 1929, une année sans doute exceptionnelle et très bien documentée chez Zuber²²⁹⁰, la manufacture vend au seul Diamant... 1631 panoramiques ! Derrière ce chiffre énorme se cachent des panoramiques très différents qui ont cependant une série de points communs. Tout d'abord, le choix des clients se porte sur des panoramiques de taille petite ou moyenne : 497 *Paysages Italiens* (10 lés), 389 *Côtes de Villefranche* (14 lés), 225 *Isola bella* (18 lés),

²²⁸⁶ L'histoire de la firme est inconnue ; elle a fermé ses portes dans les années 1970 et les descendants de son propriétaire possèdent encore des archives à Philadelphie. Les archives du MPP possèdent des archives à son propos pour la période 1931-1942 (MPP Z 153-156).

²²⁸⁷ Au départ 158 planches, complétées en 1931 par 106 de façon à colorier les personnages. 14 lés.

²²⁸⁸ 24 lés, 533 planches.

²²⁸⁹ 40 planches seulement d'après Fauconnier 1935-36 : le chiffre est significatif ; le lithographie publicitaire est conservée au MPP. Pour Stephany, voir par exemple Hardy 2001, p. 12-13.

²²⁹⁰ MPP Z 90-91.

220 *Lointains* (6 lés). Les panoramiques de grande taille, de 20 à 32 lés, ne dépassent pas la centaine d'exemplaires vendus chacun : 89 *Paysages à chasse*, 78 *Eldorado*, 55 *Vues d'Amérique*, 22 *Guerres d'Indépendance*, 16 *Hindoustan*, 15 *Courses de chevaux*, 11 *Paysages Japonais*. Notons aussi que les panoramiques sans personnages (à l'exception des *Côtes de Villefranche* qui arrivent juste sur le marché) remportent plus de succès que les autres, à cause de leur prix moins élevé, peut-être, mais aussi à cause de l'évolution du goût ; il est d'ailleurs remarquable que *les Vues de Sicile*, créées juste après, en 1930, ne comportent aucun personnage. Chez Desfossé, la vente doit être semblable d'après le nombre très important de *Psyché* parvenus jusqu'à nous.

Même si la crise économique limite par la suite ce succès, la production et la vente de panoramiques se poursuivent dans les années 1930, au point qu'en 1937 les panoramiques représentent pratiquement la moitié de la valeur d'inventaire du stock de la manufacture, une situation totalement nouvelle en comparaison de celle du XIX^e siècle où, nous l'avons vu, le panoramique ne joue qu'un rôle beaucoup plus limité dans le chiffre d'affaires : Zuber & C^{ie} ²²⁹¹ a amorcé une évolution qui va l'amener à sa situation présente où la réimpression de panoramiques est devenu de très loin sa principale activité. Si l'impression cesse, la vente continue pendant la guerre : le stock des panoramiques est transporté dans la Creuse, au centre de la France, d'où le commerce se poursuit, en particulier en direction des États-Unis tant que cela reste possible ; Diamant est d'ailleurs prêt à acheter tout ce qui est alors disponible, ne serait-ce que pour ne pas tomber en rupture de stock en cas de blocus ²²⁹².

Indépendamment de Zuber et Desfossé, il faut citer Charles Huard, qui réimprime à la planche des papiers peints anciens : il fait regraver en 1924 le panoramique connu sous le nom de *Palais Royal* et y ajoute des lés de façon à en obtenir trente ; d'après Jean-Louis Chasset, dont le père racheta les planches, quarante séries en furent imprimées et vendues, en grande majorité par Nancy McClelland. Un atelier inconnu semble avoir aussi à la même époque reproduit en les peignant certains panoramiques et en avoir créé de nouveaux ²²⁹³.

Mais dans l'entre-deux-guerres, on constate aussi un changement de regard sur le panoramique et, curieusement, ce regard ne va pas sans contradiction. On se souvient que le XIX^e siècle a longtemps hésité sur la dénomination de ce que nous nommons *panoramique*, le terme le plus couramment utilisé étant alors *paysage*. Ce n'est que dans la première moitié du XX^e siècle que se met en place le concept de "panoramique" : en 1924, Henri Clouzot, dans son introduction à l'ouvrage de Nancy McClelland, parle encore de ces

large story-panels which Miss McClelland calls scenic papers, a term for which

²²⁹¹ La raison sociale de la manufacture depuis 1926.

²²⁹² Le chef de l'entreprise est alors Louis Zuber qui gagne la Suisse pour rejoindre sa famille après 1942. Son nom figure étrangement sur la liste des comptes juifs en déshérence publiée par les autorités bancaires helvétiques en 2000...

²²⁹³ Tous ces éléments proviennent de la doc° du MPP. Depuis quelques années, la firme De Gournay à Londres reproduit en les peignant des panoramiques anciens.

the French language has no equivalent²²⁹⁴.

Pourtant, en 1930, nous l'avons vu, il emploie pour la première fois, après l'avoir sans doute inventé, le terme complètement nouveau de "panoramique", apparemment en liaison avec les panoramas dont il rapproche abusivement la naissance conjointe à la fin du XVIII^e siècle ; le terme est repris par Carlhian dans ses catalogues, mais il faut attendre 1948 pour le voir utilisé à son tour par Zuber qui parle alors de "décors panoramiques", alors que Diament et les Américains de façon générale emploient déjà couramment le terme de "scenic"²²⁹⁵ depuis le début du siècle. Or, lorsqu'après 1918, on pose des panoramiques, on les pose tels des panoramas, sans le moindre *décor* au sens où l'industrie du papier peint utilisait ce terme au XIX^e siècle, sans non plus isoler les différentes scènes, et souvent, sans même une bordure ; le lambris, s'il est maintenu, est traité dans une couleur unie, sans ornement²²⁹⁶. On peut donc dire qu'au-delà du simple mot panoramique, le concept mis en place depuis le début du siècle a déteint sur la pratique décorative. Si le XX^e siècle, éduqué par Adolf Loos, Le Corbusier et le Bauhaus, a rejeté les formules ornementales du siècle précédent, il a cependant redécouvert ces "paysages" et, grâce à une nouvelle lecture, il les a intégrés à son univers décoratif. Un même objet de décoration, comme souvent, a donné lieu à une mise en scène différente selon les époques.

Pourtant, d'un autre côté, se développe une approche du panoramique qui nie cette notion même : au lieu de couvrir l'ensemble des murs d'une pièce, des décors de taille plus réduite, comme *le Paysage italien*, ne recouvrent qu'une partie des murs de la pièce, voire même un seul mur. Il ne s'agit pas de revenir aux "tableaux" des années 1850-60, puisqu'il y a une continuité de plusieurs mètres sur le mur, mais il y a en même temps refus de s'enfermer dans un décor "panoramique" trop présent dans la pièce. On reprend ici un cas particulier : celui de *Psyché & Cupidon*. De par sa conception discontinue, il avait, dès 1815, donné lieu à une présentation en panneaux, voire même comme à la *Residenz* d'Ellingen en Bavière, en « tableaux » (ill° 31. 7). Sa grande diffusion, à la suite de sa réimpression, a donné lieu à des présentations Empire-Art Déco. La plus célèbre est celle mise en place entre 1926 et 1930 dans le bureau de la résidence d'été du Président de la République française à Vizille, près de Grenoble, mais les magazines de décoration de l'époque en donnent de nombreux autres exemples²²⁹⁷.

Un autre point, essentiel, accentue la différence entre les panoramiques réimprimés et les modèles du passé. Les anciens panoramiques ont une coloration franche, sinon heurtée, adaptée à leur statut d'imagerie en grand et matériellement, au caractère sombre de nombre d'intérieurs de la première moitié du XIX^e siècle. Or, désormais, les intérieurs sont mieux éclairés, de façon naturelle et artificielle, et, surtout, le panoramique est

²²⁹⁴ ***Nous soulignons.***

²²⁹⁵ Dans la seconde moitié du siècle, ce terme est souvent remplacé par le terme *mural*.

²²⁹⁶ La présentation panoramique, on s'en souvient, était loin d'être la règle au siècle précédent et il était impensable de poser un panoramique sans bordure et frise.

²²⁹⁷ Le château de Vizille fut résidence présidentielle jusqu'en 1975 et le château fut redécoré dans ce sens dans les années 1920.

regardé comme un produit de grand luxe, ce dont témoignent leur prix, leur vente réalisée désormais par des décorateurs et des antiquaires de premier ordre comme Carlhian à Paris, place Vendôme, ou McClelland à New York, 5^e Avenue, la publicité dans les revues de grande décoration. Résultat, leurs couleurs s'éclaircissent, se fondent et tout caractère d'imagerie disparaît pour les panoramiques antérieurs aux années 1840-50 réimprimés.

Notons enfin que le panoramique, toujours installé jusque-là dans une pièce de séjour, entre dans la chambre, comme le montrent les publicités et les photos des articles des revues de décoration²²⁹⁸.

Le *revival* du panoramique, loin de s'éteindre après la seconde guerre mondiale, va continuer non seulement avec les mêmes acteurs²²⁹⁹ et sur les mêmes bases qu'avant-guerre mais en s'élargissant. Zuber & C^{ie}, en particulier, va se spécialiser de plus en plus dans ces rééditions qui, après 1978, deviennent pratiquement son unique production²³⁰⁰. La pose d'un exemplaire ancien des *Vues d'Amérique du Nord* dans la *Diplomatic reception room* de la Maison blanche en 1961 a un fort impact publicitaire, d'autant plus qu'il est relié, à tort, à l'action de la mythique Jackie Kennedy (ill° 22. 8)²³⁰¹. Il est aussi remarquable que ce panoramique soit posé dans une pièce circulaire, conforme à son nouveau statut de « panoramique » et sans éléments d'encadrement²³⁰². Tous les panoramiques réimprimés avant-guerre à Rixheim continuent à l'être actuellement²³⁰³.

A côté de ces réimpressions, de nombreuses compagnies, spécialement dans les années 1950-1970²³⁰⁴, en Europe comme aux États-Unis, vont produire, le plus souvent

²²⁹⁸ Voir par exemple Sanders 2002, p. 92.

²²⁹⁹ Desfossé disparaît cependant : les planches de *Psyché & Cupidon* ont été détruites par bombardement pendant la dernière guerre, deux subsistent au MPP (don Teynac) ; la manufacture Zuber & C^{ie} actuelle réimprime sous son propre nom le panoramique au cadre plat.

²³⁰⁰ L'entreprise supprime son activité d'impression mécanique en 1978, tout en vendant ses bâtiments à la ville de Rixheim. L'entreprise a été rachetée en 1983 par Chalaye SA, la qualité de l'impression à la planche, restée jusque-là de haut niveau, a désespérément décliné et divers bricolages mélangeant sérigraphie et peinture ainsi que le vernissage systématique, ont totalement transformé l'impression. Mais la publicité de l'entreprise présente cependant l'achat d'un panoramique comme un placement...

²³⁰¹ Ce panoramique ancien, retrouvé dans une maison de Thurmont (Maryland) a été acquis par l'Association américaine des décorateurs et offert à la Maison blanche : voir supra l'étude des *Vues d'Amérique du Nord*.

²³⁰² Voir par exemple l'illustration n°79, p. 95 dans Saunders 2002. On ne connaît que deux exemplaires anciens présentés en « panoramas » : il s'agit dans les deux cas des *Sauvages du Pacifique* de Dufour : l'un encore en place depuis l'origine au château de Champlitte (Haute-Saône), le second, autrefois posé dans le Sud-Ouest, est passé en vente, cf. Clemens 1995.

²³⁰³ Avec souvent des variantes, des éléments peints... Mais déjà dans les années 1950, les réimpressions n'étaient pas toujours authentiques, à la demande de Diament : « today Zuber & cie (...) toss tradition's hat over the windmill by adding provocative color to a newly created foreground of this charming scenic wallpaper »; il ajoute que « a color worthy of Van Gogh is introduced into each foreground; clusters of blossoms in rich blue, yellow, camelia and fuchsia, step up to a modern tempo the gray and sepia foliage and ground of the original scenic. » (Doc° MPP.).

en sérigraphie, des décors de petite taille, en général 6 lés (ill° 23. 3 & 4)²³⁰⁵. Cette production mal connue, peu présente dans les collections²³⁰⁶, semble avoir été énorme en Amérique : la revue professionnelle *Wallpapers & wallcoverings* liste régulièrement dans les années 1960 les firmes qui proposent ce type de produits ; en septembre 1958, sous la rubrique « scenics & murals », elle en énumère 38, en septembre 1968, 105 ! L'activité décroît par la suite, sans tout à fait disparaître. D'après les publicités de cette revue et les exemples conservés, la production apparaît qualitativement très pauvre : 6 lés maximum, souvent moins, avec la possibilité d'ajouter des lés unis à droite et à gauche, un petit nombre de couleurs, moins de 10, avec cependant des variantes dans le fond et l'impression. Quant aux motifs, leurs thèmes sont désespérants de passéisme : des vues idéalisées de Virginie, façon Williamsburg, des ports de Nouvelle-Angleterre, les « must » de tout voyage en Europe : Venise, Montmartre, des jardins ou des vérandas, plutôt banals, des arbres chinois ou japonais en très grand nombre ; sur l'ensemble de la production qui a fait l'objet de publicité, il n'y a qu'un seul motif contemporain, au moment où la conquête de l'espace chatouille le nationalisme américain : *Space station X-7* de Warner en mai 1958, un modèle qui propose une vision de l'espace qui doit beaucoup à la science-fiction. Dans les meilleurs des cas, l'on retrouve le style international des années 1950-70, très « École de Paris » de cette époque, façon Cocteau ou... Peynet.

L'Europe lance sur le marché des réalisations comparables en qualité comme en quantité : Sanderson en Angleterre, U.P.L.²³⁰⁷ en Belgique, Dumas²³⁰⁸, I.Leroy²³⁰⁹, Inaltera²³¹⁰ en France, Flammersheim & Steinmann²³¹¹, Salubra²³¹², Schleu & Hoffmann²³¹³, H. Strauben KG²³¹⁴ en Allemagne... Pour une composition abstraite rappelant la meilleure peinture française de l'époque²³¹⁵, que de paysages pâlichons

²³⁰⁴ Il y en a quelques exemples dès les années 30, imprimés à l'aide d'un procédé photo-lithographique : l'iconographie en est déjà celle que l'on retrouvera après guerre, voir Saunders 2002, p. 96.

²³⁰⁵ Leiß 1961 en donne une brève étude, la seule à notre connaissance, p. 113-114 : « die moderne Bildtapete ».

²³⁰⁶ Le MPP possède un ensemble de panneaux de la firme américaine Piedmont.

²³⁰⁷ Disponibles en 1968 : *Marne, Chantilly, Ulysse, Chasse, Gascogne, Flandre, Watteau,, Genova, Kyoto, Directoire, Okusaï (sic), Fishing.*

²³⁰⁸ Un panoramique dessiné par Fumeron est présenté à l'exposition de Galliera en 1955.

²³⁰⁹ Disponibles en 1968 : *Terrasses romaines, les Antilles, la Grèce, chasse à courre.*

²³¹⁰ Disponibles en 1968 : *Paysage hollandais, A la manière de... Vernet, Pastorale, Fête galante, Louveciennes, Arcadie, Fantasmagorie, Venise.*

²³¹¹ Avant 1961 : *Weinlese, Sommer.*

²³¹² Avant 1961 : Salubra-Dekor n° 4104A (une vue de port contemporain).

²³¹³ Avant 1961 : *Er-Te.*

proches des fresques qui décorent à l'époque les bâtiments municipaux construits pour répondre aux besoins de la reconstruction ou du baby-boom.

Dans cet océan de médiocrité, il est cependant une exception : Zuber & C^{ie}. Fidèle à sa tradition technique et esthétique, l'entreprise réussit à tirer son épingle du jeu²³¹⁶. La responsabilité en revient à deux hommes, le président, Pierre Jaquet²³¹⁷, qui, reprenant l'entreprise en 1968, sut trouver l'homme pour renouveler le panoramique au début des années 1970 en la personne de Francis Deransart²³¹⁸. L'idée était de créer des décors adaptés aux conceptions de l'architecture moderne et plus proches des goûts d'une nouvelle clientèle, en faisant appel à une technologie de notre temps²³¹⁹.

Dans ce contexte, la manufacture met sur pied dans les années 1975-80 une collection nommée *les paysages de Zuber*. Deransart fait appel à des artistes spécialisés dans l'art décoratif contemporain : Jean Michel Folon (*la Sortie*), ill° 23. 5, Alain Le Foll (*les Nénuphars, les Falaises, la Mer*), Georges Lemoine (*le Chemin de halage*) et Francis Deransart lui-même (*l'Envol*). Cette collection, présentée en album, répond à des contraintes strictes : peu de couleurs (généralement une à six), un nombre réduit de lés, quatre ou au maximum six, avec la possibilité d'adapter le décor à des surfaces variables de par la conception du motif. Mais pour compenser ces contraintes, de couleurs en particulier, la manufacture offrait la possibilité d'utiliser la technique du fonçage à la main en irisé avec un nombre élevé de couleurs traitées de façon subtile.

Le résultat, très sobre, raffiné, proche du design scandinave alors à la mode dans la décoration d'intérieur, rencontra un important succès d'estime : *l'Envol* était présenté par exemple dans la section contemporaine du Musée des arts décoratifs avant sa fermeture ; très séduisants, ces décors ne pouvaient cependant toucher qu'une clientèle ouverte au design contemporain, loin des niaiseries trop fréquentes dans le genre. Ils ont été imprimés jusqu'au début des années 1980.

A l'opposé d'une recherche aussi raffinée, les années 1980 voient la mise sur le

²³¹⁴ Avant 1961 : *Komposition*.

²³¹⁵ Leif 1961, illustration n° 41.

²³¹⁶ Il semble que la manufacture ait produit des petits panoramiques à la planche vers 1950, dessinés par Chapelain-Midy, Despierre et Potier : nous conservons des photos de leur présentation à une exposition de décorateurs, mais rien de plus n'a été retrouvé (Doc° MPP).

²³¹⁷ Descendant d'une famille d'industriels de Mulhouse, il accumula les responsabilités, en particulier comme président de l'entreprise textile Schaeffer & Cie, aujourd'hui disparue, principale actionnaire de Zuber & Cie. L'entreprise est sortie en 1968 du giron familial.

²³¹⁸ Je dois à F. Deransart lui-même, actuellement retraité, les renseignements concernant ses choix artistiques.

²³¹⁹ Il est possible que dès les années 1950-60, la manufacture ait tenté des expériences dans ce sens : à une Biennale de décorateurs, apparemment, la manufacture présenta un petit décor de Chapelain-Midy, alors très à la mode, un de Pottier dans un style proche de Jean Lurçat et un de Despierre, très « École de Paris » (photos doc° MPP°).

marché par une entreprise scandinave, Scandécor, de « muraux » reproduisant à l'aide de techniques d'imprimerie des photographies de paysage en quelques lés : forêts, montagnes, plages... dont l'iconographie rejoint l'imagerie des calendriers des postes. Quelques uns sont dessinés dans un style dont l'audace n'est pas exactement la qualité première. A la différence des précédents, ces produits s'adressent à un public populaire²³²⁰.

Ces dernières années, des manufactures de papier peint italiennes ont mis sur le marché des décors plus ou moins paysagers, modulaires, imprimés en héliogravure. Les manufactures américaines, pour leur part, produisent avec une technique semblable des frises à paysages où dominent des vues de l'Ouest des États-Unis.

Dans le domaine des panoramiques anciens, le commerce s'en maintient intense : des exemplaires anciens, démontés, passent régulièrement en vente à Paris depuis la vente pionnière de Sotheby's Park Bennett à Monte-Carlo en 1982²³²¹. Par ailleurs, aux États-Unis, des reproductions sérigraphiques de panoramiques anciens, en particulier *les Monuments de Paris* ont été réalisées: c'est le cas de l'exemplaire posé dans l'American Wing du Metropolitan Museum à New York²³²². Zuber, de son côté, a mis en vente ces dernières années des fragments de panoramiques de diverses origines, reproduits en sérigraphie ou peints à la main au Népal, comme par exemple une scène des *Incas* de la manufacture Dufour & Leroy. Mais alors que le mouvement de *reprint* des papiers peints anciens est très développé, surtout dans les pays anglo-saxons, le coût élevé de ces rééditions en interdit la multiplication. L'impression à la planche a encore de l'avenir, à condition que le savoir-faire s'en maintienne.

3. Pour conclure...

Le papier peint, des années 1770 au XX^e siècle, a connu un essor permanent : phénomène de mode réservé à une petite élite au XVIII^e siècle, il élargit sans cesse son champ au cours du siècle suivant, devenant le décor par excellence de la classe moyenne avant, mécanisation aidant, d'entrer dans presque tous les foyers, avec pour conséquence, d'offrir au plus grand nombre, non seulement un décor agréable, mais un décor qui souvent lui donne l'illusion d'élever son statut social.

Comment produire un tel mirage ? Le cas de la manufacture Jean Zuber & C^{ie} et de

²³²⁰ La fabrication s'en poursuit à l'heure actuelle à travers le monde : pour s'en faire une idée, on peut consulter www.wallpaperguide.com. En Europe, la firme allemande Komar en est devenue le principal fournisseur, voir www.komar.de pour une idée de ce qu'ils proposent. Pour en voir un exemple dans le décor des années 70-80, voir Hers 1981, p. 14 et 15.

²³²¹ L'étude Coutau-Bégarie s'en est fait une spécialité, l'antiquaire franco-américaine Thibaut-Pomerantz en propose régulièrement à la vente.

²³²² Cette impression a été réalisée par l'atelier américain *The Twigs*. Les cadres ont été par la suite rachetés par la manufacture Zuber & C^{ie}.

ses antécédents nous donne l'exemple d'une entreprise, installée dans un cadre rural, mais à proximité d'un centre industriel majeur dont elle est issue. Restée pendant toute la période qui nous concerne dans un cadre familial par le biais d'une société en commandite simple, puis, après 1890, dans celui d'une société en commandite par actions, elle en a subi les conséquences positives et négatives : une stratégie cohérente, directement issue de la morale calviniste²³²³, centrée sur la qualité et l'article « fin »²³²⁴, une tranquille audace qui l'a menée à la conquête du monde sur le plan commercial, un entêtement dans la volonté de se placer au plus haut niveau, attesté par la course aux récompenses jusqu'en 1870²³²⁵, une réussite matérielle démontrée par l'ampleur des bénéfices, allant de pair avec un paternalisme social, renforcé par le cadre quasi seigneurial de l'affaire ; par contre, le long règne d'Ivan Zuber de 1853 à sa mort en 1919, l'absence de sang neuf²³²⁶, ont certes permis à l'entreprise de se maintenir à un haut niveau, à renouveler partiellement son matériel, à défaut de ses produits, mais sans rien du dynamisme qui avait marqué les générations précédentes : cette relative stagnation est particulièrement sensible après 1870, quand, sur le plan international, le papier peint tend à se démocratiser de plus en plus et à renouveler son style, tandis que Rixheim reste arc-bouté sur ses productions traditionnelles, en déclin.

Le processus de création, clair dès le départ, s'est toujours structuré autour du rôle primordial d'un directeur artistique, même s'il n'en a jamais eu le nom. Ce directeur, étranger à la famille, est choisi pour ses compétences attestées²³²⁷ ; il travaille en symbiose avec l'équipe de direction de l'entreprise, toujours étroitement familiale. Autour de ce directeur gravitent des dessinateurs formés sur place pour certains, recrutés essentiellement à Paris pour d'autres : tous sont loin de travailler à Rixheim, la manufacture préférant, dans le cadre de sa politique de qualité, faire appel aux meilleurs, liés par contrat, ou simplement choisis au coup pour coup en fonction des besoins des collections construites avec soin à partir des années 1820. La plupart de ces dessinateurs travaillent de longues années pour l'entreprise.

La fabrication est concentrée depuis 1797 à Rixheim dans des bâtiments qui, à défaut d'être rationnels, offrent un espace important, accru régulièrement par une politique d'acquisition foncière et de construction qui respecte le caractère « seigneurial » des lieux. Au XVIII^e siècle, la manufacture, quoique éloignée du principal centre de production, Paris, utilise les techniques les plus pointues du moment ; dans la première moitié du XIX^e siècle, elle se situe à la pointe des recherches techniques, déposant des brevets qui ont révolutionné la profession ; par contre, après cette date et l'introduction de

²³²³ Même si, par certains aspects, en particulier le train de vie de ses propriétaires, elle s'en éloigne.

²³²⁴ Fort rentable à cause des salaires plus bas à Rixheim qu'à Paris.

²³²⁵ Le refus de concourir sous pavillon allemand, au moins en Europe, a remis en cause cette volonté après cette date.

²³²⁶ En partie lié à la volonté de nombreux membres de la famille de refuser de servir « sous le casque à pointe ».

²³²⁷ Le cas d'Eugène Ehrmann, camarade d'enfance de Frédéric Zuber-Frauger, ne remet pas en cause ce processus, car Ehrmann a su affirmer ses compétences dans l'entreprise.

la mécanisation, elle abandonne sa politique d'innovation, peine à se mécaniser en restant tardivement fidèle à l'impression à la planche, sans pour autant faire le choix de « réformer » ses motifs.

Le produit, qui couvre au XVIII^e siècle l'ensemble de la gamme, en s'inspirant de la création parisienne par le biais du dessinateur Malaine, connaisseur des créations des grandes manufactures²³²⁸, s'inscrit dans des voies nouvelles avec le poids de plus en plus marqué de Jean Zuber dans la marche des affaires. L'entreprise se spécialise dans l'article « fin » en tirant profit de son personnel, moins coûteux qu'à Paris, et atteint le plus haut niveau avec le panoramique puis, à la fin des années 1850, avec ses divers succédanés. Dans tous ces domaines, l'entreprise ne se révèle pas particulièrement créative : elle n'a rien inventé, elle a suivi avec beaucoup de talent le mouvement général mais sa réussite s'avère incontestable, au vu de son palmarès de 1806 à 1867 aux différentes Expositions industrielles : tout le monde s'accorde en particulier sur la perfection de son métier²³²⁹. S'il faut chercher à tout prix sa spécificité, remarquons qu'elle a particulièrement réussi dans le naturalisme floral, que ce soit pour les motifs répétitifs ou le révolutionnaire panoramique *Isola bella* de 1842 : elle reste d'ailleurs fidèle à cette option lorsque les courants d'avant-garde puis l'ensemble de la production remettent progressivement en cause ce naturalisme dans la seconde moitié du siècle. Si, avec plus de continuité qu'aucune entreprise, elle a créé des panoramiques²³³⁰, elle est cependant restée fidèle à un petit nombre de dessinateurs, trois en pratique, dont deux sont des techniciens parisiens hautement spécialisés, Mongin puis Deltil, alors que le troisième, Ehrmann, qui se révèle le plus original, est en fait un pur produit maison : en clair, elle a su choisir et s'attacher des collaborateurs qui ont mené ces panoramiques au plus haut niveau, portant le nom de Zuber jusqu'au plus important salon de la Maison blanche, de façon tardive il est vrai²³³¹.

Cette référence ne tient cependant pas du hasard : si dès les années 1790, on trouve du papier peint parisien de Moscou au Connecticut, l'entreprise mulhousienne a dès ses origines cherché à disposer du marché le plus vaste possible – quitte dans un premier temps à éviter la France et surtout Paris, où la concurrence risquait de se révéler trop rude. Cette volonté forte de conquérir des marchés difficiles (songeons à l'Italie, à l'Espagne des années 1790 où manquait même l'infrastructure commerciale adéquate) s'est poursuivie par la suite : installée sur une frontière, qui plus est disputée, fabriquant un produit très spécialisé, la manufacture a sans cesse cherché à repousser les limites de sa vente, en privilégiant à partir des années 1830 l'Amérique du Nord, dont les résultats, s'ils se sont révélés certes inégaux, ont toujours représenté une part majeure de son débit.

²³²⁸ En n'hésitant pas, jusqu'à 1794, à inclure des produits parisiens, vendus sous son nom à l'étranger.

²³²⁹ Ainsi, on l'a vu, les ouvriers imprimeurs parisiens en 1862 à propos du tableau *l'Orage*.

²³³⁰ Dans ce produit, ses confrères ont eu une moindre longévité, que ce soit Dufour, son principal concurrent des années 1810-30 ou Délicourt et Desfossé sous le Second Empire.

²³³¹ 1961.

Normalement, l'entreprise n'a pas d'impact direct sur la pose. Pourtant, alors que la mise en œuvre des papiers peints reste très libre au XVIII^e siècle, dépendant du talent de ses poseurs, la manufacture a imposé son « décorateur » dans de nombreux chantiers, à l'image de ce que réalisait au même moment la manufacture Arthur & Grenard puis Arthur & Robert pour la Maison du roi. Par la suite, comme ses concurrents, dès le début du XIX^e siècle, elle a mis au point des systèmes de « prêt-à-porter », si l'on peut dire, de façon à diriger la mise en œuvre de ses papiers, tout en limitant la liberté du poseur, de plus en plus simple colleur, de moins en moins décorateur. Mais quelles que soient les retombées de cette politique commerciale, on observe cependant une très grande diversité de systèmes de pose, démontrant a contrario la liberté de choix du commanditaire et de ceux qui travaillent pour lui.

Si le XX^e siècle montre à Rixheim des choix conservateurs²³³², le papier peint, de son côté, continue à évoluer : de nouvelles techniques de fabrication, des choix révolutionnaires en matière de décoration d'intérieur, des contraintes liées à l'évolution économique ont donné naissance à un nouveau produit qui, pour l'instant, rend caduque toute l'histoire qui le précède. C'est un encouragement pour l'historien à approfondir la connaissance de ce qui a disparu, d'en sauver et étudier les traces, sachant qu'un retour de mode demeure toujours possible dans ce domaine. De nombreux champs restent à défricher : citons simplement, sans la moindre volonté d'exhaustivité, les structures professionnelles de l'entreprise et leur évolution en fonction des progrès techniques, les réactions des marchés aux produits et celles des entreprises aux marchés, l'impact à plus ou moins long terme de la révolution esthétique engagée par le Bauhaus, les modes de pose au XX^e siècle... et la liste est loin d'être close. L'histoire du papier peint reste à faire.

²³³² A l'exception des panoramiques sérigraphiés des années 1970.

Sources et bibliographie

1. Sources manuscrites

1.1 Archives de la manufacture Jean Zuber & C^{ie} ²³³³

- Z1** Registre des actions J. Zuber & Cie (1890-1968)
- Z4** Conseil de surveillance (1890)
- Z5** Rapports d'activité (1890-1892, 1898, 1901-1903, 1907, 1909)
- Z6** Participation aux expositions industrielles (1838-1867)
- Z8** Inventaires et bilans (1794, 1798, 1800, 1807, 1809-1813, 1815)
- Z9**

²³³³ Conservées au Musée du papier peint de Rixheim, inventaire par Fabry 1984, p. 68-72.

Idem (1817_1819, 1821, 1824, 1826, 1827, 1829)

Z10

Idem (1830-1834)

Z11

Idem (1835-1842)

Z12

Idem (1843-1847)

Z13

Idem (1848-1854)

Z14

Idem (1855-1875)

Z15

Idem (1875-1890)

Z16

Bilans (1890-1914)

Z17-21

Détails des inventaires (1843-1894)

Z22-26

Inventaires particuliers (1847-1937)

Z27

Eaux de source à Rixheim (1800-1939)

Z36-44

Journaux (1795-1838)

Z46

Grand livre (1795-1802)

Z47

Idem (1810-1816)

Z48

Idem (1816-1822)

Z49

Idem (1822-1828)

Z50

Idem (1828-1834)

Z51

Idem (1834-1839)

Z52

Idem (1839-1847)

Z53

Idem (1856-1866)

Z54

Idem (1872-1881)

Z55

Idem (1887-1891)

-
- Z56**
Idem (1891-1896)
- Z71**
Livre de vente (1792-1795)
- Z72**
Idem (1795-1798)
- Z73**
Idem (1798-1801)
- Z74**
Idem (1798-1801)
- Z75**
Idem (1799-1804)
- Z76**
Idem (1804-1808)
- Z77**
Idem (1808-1811)
- Z78**
Idem (1811-1814)
- Z79**
Idem (1815-1818)
- Z80**
Idem (1818-1821)
- Z82**
Idem (1821-1824)
- Z83**
Idem (1829-1832)
- Z87**
Statistique de vente aux Etats-Unis (1836-1844)
- Z88**
Livres de commissions Amérique (1902-1903)
- Z89**
Idem (1905-1906)
- Z90**
Idem (1928-1929)
- Z91**
Idem (1929-1932)
- Z94**
Copies de lettres (1790-1791)
- Z95**
Idem (1791-1793)
- Z96**
Idem (1793-1796)
- Z97**

Idem (1795-1797)

Z98

Idem (1800-1801)

Z99

Idem (1801-1802)

Z100

Idem (1802-1804)

Z101

Idem (1810-1813)

Z102

Idem (1813-1816)

Z103

Idem (1818-1821)

Z104

Idem (1845-1848)

Z105

Idem (1864-1871)

Z106

Idem (1879-1884)

Z107

Copie de lettres à la maison de Paris (1798-1799)

Z108

Idem (1799-1802)

Z109

Idem (1840-1849)

Z110

Lettres aux voyageurs (1799-1802)

Z111

Idem (1841-1843)

Z112

Idem (1868-1870)

Z113

Idem (1870-1872)

Z114

Copie de lettres allemandes (1796-1799)

Z115

Idem (1802-1804)

Z116

Idem ((1804-1806)

Z123

Circulaire de Jacquemart & Bénard sur la propriété industrielle (1797), courriers de membres de la famille, des dessinateurs, des voyageurs (1831-1930)

Z 157-158

-
- Affaire Balin (1877-1881)
- Z168-176**
Tarifs et prix-courants (1830-1938)
- Z177**
Tarifs et prix-courants (Jean Zuber & Cie, Délicourt, 1850-1933), prix de revient des Zones terrestres.
- Z178**
Cahiers d'échantillonnage (1825-1833)
- Z179-183**
Livres de gravure (1833-1952)
- Z186**
Brouillon de composition (1826-1827), échantillonnage (1828-1871), achat des planches Balin (1868)
- Z195-198**
Fabrique d'outremer (1851-1859)
- Z200**
Liste de panoramiques provenant de différentes manufactures (vers 1930).

1.3. Archives de la famille Zuber – Caisse d'archives d'Ivan Zuber, non inventoriées, copies au MPP

1.3.1. Archives nationales (AN)

1.3.2. Archives départementales du Haut-Rhin (ADHR)

2. Sources imprimées

2.1 Ouvrages et articles

Atget (Eugène) *Intérieurs parisiens, artistiques pittoresques et bourgeois*, Paris, 1910.

Blanc (Charles) *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris 1881 (chapitre « Du papier peint », p. 69-89).

Blondel (Jacques-François) *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, 1737. *L'architecture française (...)*, Paris, 1752-56. *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens*, Paris, 1771-76.

Chabrol de Volvic (Gilbert-Joseph-Gaspard, comte de) *Recherches statistiques sur la Ville de Paris et le département de la Seine*, Paris, 1821-1860.

- Champeaux (Alfred de) *Portefeuille des arts décoratifs*, Paris, s.d. (1900).
- Chateaubriand (Alphonse de) *Mémoires d'outre-tombe*, éd° Pléiade, 1951.
- Chevreul (Michel-Eugène) *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, 1839.
- Crace (John Gregory) « The History of paperhangings », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, Londres, 1839.
- Craddock (Mrs) *Journal de Mme Craddock, voyage en France (1783-1786)*, Paris, 1896 (traduction d'après le manuscrit original par O. Delphin-Balleygues).
- Curie (Ferdinand) « Jean Zuber (fils) », *Revue d'Alsace*, 1855, p. 21-22 et 51-83.
- Daly (César) *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*, Paris 1864
- Daniell (Thomas & William) *Oriental Scenery. Twenty four views in Hindoostan from the Drawings of Thomas Daniell engraved by himself and William Daniell*, Londres, 1797 (Nouvelle édition en 1801).
- Daudet (Alphonse) *Fromont jeune et Risler aîné*, Paris, 1874.
- Desaudray, Gautherot & Houel « De la fabrication des papiers peints », *Journal du Lycée des arts, inventions et découvertes*, n° 1^{er}, septembre 1795.
- Desmarest « Art de fabriquer le papier », *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788, tome 5, p. 463-592.
- Dollfus (Émile) « Notice nécrologique sur Jean Zuber (fils) », *BSIM*, 1853, tome XXV, p. 111-129.
- Dosne (Paul) *Rapport sur les industries chimiques*, Rouen, 1877, p. 115-122.
- Dossie (Robert) « Of the manufacture of paper hangings », *The handmaid to the Arts*, 1758, Londres, p. 410-427.
- Dugourc (Jean-Démosthène) « Autobiographie de Dugourc », (1800) publiée par Anatole de Montaiglon, *Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1877.
- Exner (W.F.) *Tapeten- und Buntpapierindustrie*, Weimar, 1869.
- Falconnet (Ambroise) *Le barreau français, partie moderne, contenant les plaidoyers, mémoires et consultations des plus célèbres avocats dans diverses causes singulières et intéressantes (...) et formant un cours pratique d'éloquence et de droit polémique*, Paris, 1806.
- Fauconnier (E.-A.) « Notes sur les Desfossé », s.l., 1935-36 (notes dactylographiées, département des papiers peints, MAD, Paris.)
- Fichtenberger (M.) *Nouveau manuel complet du fabricant de papier fantaisie, papiers marbrés, jaspés, maroquinés, gaufrés, dorés, etc...* Paris, 1852 (manuel Roret)
- Figuier (Louis) « Industrie du papier et du papier peint », in *Les Merveilles de l'industrie*, Paris, 1878, volume 2, p. 314-336.
- Follot (Félix) *Musée rétrospectif de la classe 68, papiers peints, à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport du comité d'installation*, Saint-Cloud, 1901.
- Fontaine (Pierre-François-Léonard) *Journal, 1799-1833*, Paris, 1987.

- Garçon (Jules) *Répertoire général ou dictionnaire méthodique de bibliographie des industries tinctoriales et des industries annexes, depuis les origines jusqu'à la fin de l'année 1896*, Paris, 1903 (papier peint : tome III, p. 1247-54).
- Garnier-Audiger (Athanasie) *Manuel du tapissier, décorateur et marchand de meubles*, Paris, 1830.
- Genlis (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de) *Mémoires*, Paris, 1825.
- Gentil (Jean-Baptiste) *Mémoires sur l'Indoustan ou l'Empire du Mogol*, Paris, 1822.
- Gide (Gustave) *La Commanderie de l'ordre teutonique à Rixheim de 1232 à 1797*, Rixheim, 1897.
- Goncourt (Edmond & Jules) *Journal, mémoires de la vie littéraire*, coll° Bouquins, Paris, 1989.
- Gozlan (Léon) *Le plus beau rêve d'un millionnaire*, Paris 1863.
- Gusman (Pierre) *Panneaux décoratifs et tentures murales du XVIII^e & du commencement du XIX^e siècle*, Paris, 1900.
- Hancarville (Pierre François Hugues d') *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, Londres, 1766-76.
- Havard (Henry) « Papier peint », *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1887-1890, IV, col. 70.
- Journal de Paris*, 4 octobre 1785 et 26 juillet 1786.
- Journal des Luxus und der Mode*, publié par Friedrich Justin Bertuch et Georg Melchior Kraus, Weimar, 1786-1827.
- Kaepelin (D^e) « Fabrication des papiers peints » in Lacroix (E.) *Nouvelle technologie des arts & métiers*, Paris, 1867, p. 183-204.
- King (Caroline Howard) *When I lived in Salem 1822-1866*, Brattleboro, Vermont, 1937.
- Koechlin (Camille) « Mémoire sur une machine employée en Angleterre pour l'impression de plusieurs couleurs formant un fond de rayures, soit droites, soit ondoyantes, de telle manière que les couleurs ne puissent se fondre l'une dans l'autre, dans les lignes de séparation de ces rayures », *Bulletin de la Société d'encouragement à l'industrie nationale*, 1833, p. 374.
- Krafft (J.C.) & Ransonnette (N.) *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs* (tome 1) *Recueil d'architecture civile (...)* situés aux environs de Paris et dans les départemens voisins (tome 2). Paris 1801-1812 (reprint Nördlingen 1992)
- Le Normand (Sébastien) « Description de l'art du fabricant de tenture de toute espèce », *Annales de l'industrie nationale et étrangère*, tome 8, n° 34, octobre 1822, p. 5-51, pl. 88 et 89 « Papiers peints », *Dictionnaire technologique*, Paris, 1829, tome XV, p. 262-284. *Nouveau manuel complet du fabricant d'étoffes imprimées et de papiers peints*, Paris, 1836, p. 169-269 (complété en 1854 par l'ajout de planches sur la mécanisation : manuel Roret ; le reprint de 1978 donne la date erronée de 1820).
- Livre-Journal de Lazare-Duvaux, Marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758*, publié par Louis Courajod, précédé d'une étude sur le commerce des objets d'art au milieu

- du XVIII^e siècle, Paris, 1873.
- Laboulaye (Charles) *Notice technologique sur l'invention du gaufrage du papier peint et observations sur le procès en contrefaçon intenté (...) par M. Balin*, Paris, 1879.
- Magazin für Freunde des guten Geschmacks, Ideen zu Zimmerverzierungen*, publié par Friedrich August Leo, Leipzig, 1796-1799.
- La Mésangère (Pierre Antoine Lebox de) *Collection de meubles et objets de goût*, Paris, 1802-1835.
- Lami (E.O) « Papier peint » *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, 1884-87, t. VII, p. 57-62.
- Légentil (A.F.) « Papiers peints : l'industrie des papiers peints de MM. Gillou fils & Thorailleur », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, Paris, 66^e année, mars 1867.
- Leo (Friedrich August) *Ideen zu Zimmerverzierungen*, Leipzig, 1795.
- Lévy (Théodore) *Procès-verbal des recherches concernant la fabrication ancienne des papiers peints estampés*, Paris, 1881.
- Ménétra (Jacques-Louis) *Journal de ma vie, Jacques-Louis Ménétra compagnon-vitrier au XVIII^e siècle*, présenté par Daniel Roche, Paris, 1982.
- Mercier (Sébastien) *Tableau de Paris, Amsterdam, 1782-88* (coll^o Bouquins, Paris, 1990).
- Mérimée « Rapport fait au nom des comités des arts chimiques et mécaniques sur les perfectionnements apportés dans la fabrication des papiers de tenture par MM. J. Zuber & Compagnie de Mulhouse », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, XXXI, 1832, p. 93-96.
- Mieg (Jean) *Manufactures du Haut-Rhin*, Strasbourg, 1986, avec une introduction critique de Georges Bischoff.
- Mieg (Georges) « Notice nécrologique sur M^{el} Spoerlin, membre de la Société industrielle », *BSIM* n^o 28, 1857, p. 278 à 285.
- Morellet (André) *Mémoires de l'abbé Morellet sur le XVIII^e siècle et la Révolution*, édition de Jean-Pierre Guiccardi, Paris, 1988.
- Morris (William) *Contre l'art d'élite*, édition de Jean Gattégno, Paris, 1985.
- Neufforge (Jean François de) *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris 1757-68.
- Panon-Desbassayns (Henri-Paulin) *Petit journal des époques pour servir à ma mémoire (1784-1786)*, Saint-Gilles-les-Hauts (la Réunion), 1990.
- Papillon (Jean-Michel) *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, Paris, 1766. *Traité historique et pratique de la gravure sur bois, additions historiques et importantes*, Paris, 1766.
- Percier (Charles) & Fontaine (Pierre-François-Léonard) *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement (...)*, Paris, 1801.
- Persoz (Joseph) *Traité technique et pratique de l'impression des tissus*, Paris, 1846. *Réponse au mémoire intitulé Dépense du Garde-Meuble de la Couronne*, Paris, 1790
- Réveillon (Jean-Baptiste) *Exposé justificatif pour le Sieur Réveillon, entrepreneur de la manufacture royale de papiers peints*, Paris, 1789. *Relation historique et très*

- intéressante des malheurs arrivés au S^r Réveillon, entrepreneur de la manufacture royale de Papiers Peints. Faubourg St Antoine à Paris écrite par lui-même avec le détail de tout ce qu'on lui a saccagé et volé Paris, 1789.*
- Rioux de Maillou (P.) « Le papier peint » in *Les arts du bois, des tissus et du papier à la septième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs*, Paris, 1883.
- Ripley (Anne Chinn) *Social life in Old New Orleans*, New York, 1912.
- Risler (Hartmann) « La chronique de Hartmann Risler », Raymond Oberlé, *Bulletin historique de Mulhouse*, tome XCI-1984, p. 35-46.
- Rugendas (Johan-Moritz) *Le voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, 1827-35.
- Savary des Bruslons (Jacques) *Dictionnaire universel du commerce*, Genève, 1723 (nouvelle édition 1742 et 1762).
- Schmidt (Christian Heinrich) *Die Papier-Tapeten Fabrication*, Weimar, 1856.
- Seeman (Theodor) *Die Tapete : ihre ästhetische Bedeutung und technische Darstellung*, Wien, Pest, Leipzig, 1882.
- Société Industrielle de Mulhouse *L'Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIX^e siècle*, Mulhouse, 1902.
- Spoerlin (Michaël) *Fabrication du papier peint dit iris ou irisé*, Mulhouse, 1823.
- Statistiques de l'industrie à Paris, résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*, Paris, 1851, 2 vol..
- Tocqueville (Alexis de) *De la démocratie en Amérique*, Paris 1840 (édition de 1848, Folio, 1986)
- Tomlinson (Charles) *Illustrations of trades*, s.l. 1860.
- Turgan *Grandes usines : études industrielles en France et à l'étranger*, Paris 1864-1880 « Manufacture de papiers peints de MM. Desfossé & Karth » 1864, p. 113-128, 1867. « Établissements Isidore Leroy, fabrication mécanique des papiers peints » 1867, p. 193-208. « Fabrique de papiers peints de M. Roger à Mouy (Oise) » 1880, p. 1-6.
- Ure (Andrew) « Paper hangings », *Dictionary of arts, manufactures and mines*, Londres, 1839, vol. III, p. 337-339.
- Vigée-Lebrun (Élisabeth) *Mémoires d'une portraitiste, 1755-1842*, Paris, 1989.
- Viollet le Duc (Eugène) *Histoire d'une maison*, Paris, 1873.
- Weinlig (C.T.) *Œuvres d'architecture de C. T. Weinlig*, Dresde, 1784-85.
- Wyatt (Matthew Digby) *The industrial arts of the nineteenth century at the great Exhibition 1851*, Londres, 1851-53.
- Zola (Émile) *L'Assommoir*, Paris 1977 (éd° Folio, Paris 1978).
- Zuber (Ivan) *Anrede des Hrn. Ivan Zuber bei Übergabe der Preise der Pariser Ausstellung und der Mülhäuser Industriegesellschaft am 4. August 1867*, Mulhouse, 1867.
- Zuber père (Jean) *Réminiscences et souvenirs*, Mulhouse, 1895 (trad° française d'après un original allemand inconnu).
- Zuber fils (Jean) *Rapport sur l'industrie du papier de tentures suite à l'exposition de*

Londres de 1851, Mulhouse 1851

Jean Zuber & C^{ie} *La fabrique de papiers peints Jean Zuber à Rixheim*, Mulhouse, 1897.

Zuber & C^{ie} *Décors panoramiques Zuber*, Rixheim, s.d. (vers 1970), avec une préface de Jean-Pierre Seguin.

Zuber & C^{ie} *Paysages Zuber*, Rixheim, s.d. (vers 1975).

2.2. Rapports et comptes-rendus d'expositions industrielles

1806

Notices sur les objets envoyés à l'Exposition des produits de l'industrie française rédigées et imprimées par ordre de S.E. M. de Champagny, Paris 1806.

1819

Rapport du Jury central sur les produits de l'industrie française (...) rédigé par M.L. Costaz, Paris 1819.

Rapport du Jury d'admission des produits de l'industrie du département de la Seine à l'Exposition du Louvre, comprenant une notice statistique sur ces produits, par L. Héricart de Thury, Paris 1819.

1823

Thury (Héricart de) & Mignerons *Rapport sur les produits de l'industrie française présenté au nom du Jury central*, Paris, 1824 *Rapport du Jury d'admission des produits de l'industrie du département de la Seine à l'Exposition du Louvre, en 1823, par L. Héricart de Thury*, Paris 1825.

1827

Thury (Héricart de) & Mignerons *Rapport sur les produits de l'industrie française présenté au nom du Jury central*, Paris,

1828

Payen *Rapport du Jury du département de la Seine sur les produits admis au concours de l'Exposition publique*, Paris 1829-1832

Rapport du Jury, Exposition des produits des beaux-arts et de l'industrie dans les galeries du Capitole à Toulouse pendant les mois de mai et juin de l'année 1827,

Toulouse 1827.

1834

Dupin (Charles) *Rapport du Jury central sur les produits de l'industrie française exposés*, Paris

1836

Flachat (Stéphane) *L'industrie. L'Exposition de 1834*. Paris « Exposition des produits de l'industrie nationale de 1834. Rapport du Jury départemental du Haut-Rhin sur les produits du département destinés à l'exposition et sur les progrès de l'industrie de 1827 à 1834 », *BSIM* 1834, p. 456-457.

1839

Rapport du Jury central, Paris 1839

« Rapport du Jury départemental du Haut-Rhin pour l'Exposition des produits de l'industrie nationale de 1839 », *BSIM* 1839, p. 586-587.

1841

Dollfus (Émile) « Exposition des produits de l'industrie alsacienne de 1841. Rapport général », *BSIM* 1841, p. 250.

1844

Chevreur (Michel-Eugène) *Rapport du Jury central, Section IV : papiers peints*, Paris 1844, t. III, p. 337-341. « Rapport du Jury départemental du Haut-Rhin », *BSIM* 1844, p. 213.

1849

Persoz (Joseph) *Rapport du Jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie, sixième section : papiers peints*, 1850, t. III, p. 523-529.

Wagner (J.P.) *Zweiter Bericht über diese jährige Gewerbeausstellung zu Paris*, Francfort sur le main 1849, p. 45-46.

1851

Exhibition of the works of industry of all nations, 1851, reports of the juries, Londres, 1852, p. 546-548.

Wolowski (M.) *Exposition universelle de 1851 : travaux de la commission française sur l'industrie des nations, XXVI^e Jury : papiers de tenture, meubles, etc...* Paris 1854, t. VII, p. 1-24.

1855

Exposition universelle de 1855 : rapport du Jury mixte international, Paris 1856, t. II, p. 482-486.

« Rapport du comité départemental du Haut-Rhin pour l'Exposition universelle de 1855 », *BSIM*, 1854, p. 385 et 396.

Wyatt (Digby) *Reports on the Paris universal Exhibition, On furniture and decoration*, London, 1856, t. I, p. 334-342.

1862

Rapport des délégués des ouvriers parisiens à l'Exposition de Londres de 1862, Paris, 1862-64, p. 417-418.

Luchet Auguste *Courrier de l'Exposition universelle : papiers peints : M. Desfossé, M. Zuber*, septembre 1862, p. 172-173. « Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. Papiers peints » *Le monde illustré*, 3 octobre 1863, p. 222-223.

1867

Aldrophe (M.) « Classe 19 : papiers peints », t. III, p. 221-236 in Chevalier (Michel) *Rapports du Jury international*, Paris 1868.

Kaepelin (D^e) « Fabrication des papiers peints » in Lacroix (E.) *Nouvelle technologie des arts & métiers, des manufactures et des mines (...): études sur l'Exposition de 1867*, Paris, s.d., p. 313-333.

Poitevin (Prosper) « Les papiers peints et la papeterie », *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 21 novembre 1867, 58^e livraison, p. 437-439.

Son (F.), Simon (R.), Dubois (H.) *Rapport adressé à la commission d'encouragement par la délégation des imprimeurs de papier peint*, Paris 1863, p. 1-17.

Turgan *Études sur l'Exposition universelle de 1867*, Paris s.d.

1878

Leroy (Isidore) *Rapport du Jury international, Groupe III, Classe 22. Les papiers peints, papiers de fantaisie et stores*, Paris, 1880.

1882

« 7^e exposition de l'union centrale des arts décoratifs, Paris, 1882, La décoration du papier », *Revue des arts décoratifs, supplément*, 1882, p. 160-167.

1889

Dayot (Armand) « L'art à l'Exposition : le papier peint », *l'Illustration*, 14 septembre 1889, n° 2429.

Follot (Félix) « Classe 22 : le papier peint », *Exposition universelle de 1889, rapport du Jury international*, Paris 1891, p. 377-398.

1900

Follot (Félix) *Musée rétrospectif de la classe 68, papiers peints, à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport du comité d'installation*, Saint-Cloud 1901.

3. Bibliographie : ouvrages et articles

3.1. Histoire générale

Ariès (Philippe), Duby (Georges), dir. *Histoire de la vie privée, tome 3, De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1983, tome 4, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, 1987.

Baridon (Michel) *Les jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris 1998.

Bergeron (Louis) *Les capitalistes en France, 1780-1914*, Paris, 1978.

Boorstin (Daniel) *Histoire des Américains*, Paris, 1991.

Braudel (Fernand) *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, tome 1 Les structures du quotidien, tome 2, Les jeux de l'échange*, Paris 1979

Braudel (Fernand) & Labrousse (Ernest) dir. *Histoire économique et sociale de la France, tomes II (1660-1789)*, Paris 1970 & III (1789-années 1880), Paris, 1976.

Caron (François) *Histoire économique et sociale de la France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris 1981

Caspard (Pierre) *La fabrique neuve de Cortailod, 1752-1854 : entreprise et profit pendant la révolution industrielle*, Paris-Fribourg 1979.

- Charle (Christophe) *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, 1991.
- Chassagne (Serge) *La manufacture de toiles imprimées de Tournemine-lès-Angers (1752-1820) : étude d'une entreprise et d'une industrie au XVIII^e siècle*, Paris, 1971. *Oberkampf, un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières*, Paris 1980. *Une femme d'affaires au XVIII^e siècle : la correspondance de madame de Maraise, collaboratrice d'Oberkampf*, Toulouse 1981. *Le coton et ses patrons*, Paris, 1991.
- Corbin (Alain) *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (18^e – 19^e siècles)*, Paris, 1982.
- Darnton (Robert) *L'aventure de l'Encyclopédie : un best-seller au Siècle des Lumières*, Paris, 1982.
- Daumas (Maurice) *L'archéologie industrielle en France*, Paris, 1980.
- Daviet (Jean-Pierre) *La société industrielle en France (1814-1914)*, Paris, 1997 .
- Deleury (Guy) *Les Indes florissantes, anthologie des voyageurs français (1750-1820)*, Paris, 1991.
- Duby (Georges), dir. *Histoire de la France urbaine, tome 3, la ville classique*, Paris 1981, *La ville de l'âge industriel*, Paris 1983.
- Dupaquier (Jean) *Les Hernoux*, Roanne, 1980.
- Faré (Michel & Fabrice) *La vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976.
- Fisher (John) *The origins of garden plants*, Londres, 1982.
- Hersant (Yves) *Italies, anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1988.
- Homburg (Heidrun) « La communauté marchande à Leipzig 1750-1850 », *La boutique et la ville*, Tours, 2000, p. 147-162.
- Jequier (François) « Les archives françaises d'entreprises : ce que l'historien désire obtenir », *Revue européenne des sciences sociales et cahiers Vilfredo Pareto*, 1977, t. XVI, 40, p. 87-118,
- Kintz (Jean-Pierre), dir. *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Strasbourg 1985-
- Léon (Pierre) dir. *Histoire économique et sociale du monde, tome III (1730-1840) & tome IV (1840-1914)*, Paris 1978.
- Leuillot (Paul) *L'Alsace au début du XIX^e siècle, tome II*, Paris, 1959.
- L'Huillier (Fernand) *Recherches sur l'Alsace napoléonienne*, Strasbourg, 1947.
- Livet (Georges) & Oberlé (Raymond) dir *Histoire de Mulhouse des origines à nos jours*, Strasbourg, 1977.
- Mantoux (Paul) *La Révolution industrielle au XVIII^e siècle*, Paris, 1959 (nouvelle édition)
- Mayer (Arno) *La persistance de l'Ancien Régime : l'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Londres 1981 (trad° française, Paris 1983)
- Oberlé (Raymond) « Évolution des fortunes à Mulhouse et le financement de l'industrialisation au XVIII^e siècle », *Bulletin de la section d'histoire moderne et*

contemporaine, 8/1971.

Pagnot (Yves) « L'application des mesures de sûreté générale à Belfort sous la Révolution et ses enseignements d'après l'étude des délibérations du Conseil général (1790-thermidor an II) », *Bulletin de la Société belfortaine d'émulation*, n° 80, 1989.

Palmade (Guy) *Capitalisme et capitalistes français au XIX^e siècle*, Paris 1961.

Perrot (Marguerite) *Le mode de vie des familles bourgeoises*, Paris, 1982.

Perrot (Philippe) *Le luxe : une richesse entre faste et confort, XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, 1995.

Roche (Daniel) *Histoire des choses banales, naissance de la consommation XVII^e – XIX^e siècle*, Paris, 1997.

Sitzmann (Édouard) *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres d'Alsace, Rixheim 1910-1911* (nouvelle édition Paris 1973)

Tiberghien (Frédéric) *Versailles : le chantier de Louis XIV (1662-1715)*, Paris 2002.

Woronoff (Denis) *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Paris 1994.

Zeldin (Theodor) *Histoire des passions françaises, tome III : « Goût et corruption »*, Oxford 1977 (trad° française 1979).

3.2. Histoire du papier peint

Ackerman (Phyllis) *Wallpaper : its history, design and use*, Londres, 1923.

Allemagne (Henri d') *La toile imprimée et les indiennes de traite*, 2 vol., Paris 1942.

Banham (Joanne) « The English response : mechanization and Design reform » in *The papered wall*, Hoskins (Lesley) dir. 1994, p. 132-149. « Wallpaper », *Encyclopedia of interior design*, Londres et Chicago, 1997, p.1363-67, 1997.

Beyer (Jürgen) « Historische Papiertapeten in Weimar », *Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 3/1993.

Bieri (Helen), Jacqué (Bernard) dir. *Papiers peints Art nouveau*, Milan, 1997.

Blanc-Subes (Françoise & Jacques) « Le marché du papier peint à Bordeaux à la fin du XVIII^e siècle », *Le port des Lumières, le décor de la vie, Bordeaux, 1781-1790*, Bordeaux 1989. « Papiers peints du tout début du XIX^e siècle à S^t Sever », *Bull. de la Société de Borda*, Dax, 1992.

Brédif (Josette) *Toiles de Jouy*, Paris, 1989. « Étude des similitudes de motifs entre toiles imprimées et papiers peints en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » *Copier-coller*, Neuchâtel, 1999.

Brett (David) « But is it art ? Wallpaper and the Artist : from Dürer to Warhol », *Wallpaper History Review*, Londres, 1995, p.37-38.

Bruignac (Véronique de) « Les papiers peints en arabesques de la manufacture Réveillon », *BSIM* n° 793, 1984, p. 117-128 « A propos des albums Billot », *catalogue Papier peint et Révolution*, Rixheim, 1989, p. 10-11. *Bordures et frises, papiers peints* Paris, 1991. *Le papier peint*, Paris, 1995.

- Campbell (Richard James) « Jean-Guillaume Moitte, the sculpture and graphic art 1785-1799 », thèse de doctorat, Brown University, Providence 1982 (dactylographie).
- Clouzot (Henri) Voir « Hommage à Henri Clouzot », 1966. « Le papier peint au début du XVIII^e siècle « A l'enseigne du Papillon », *Renaissance de l'art français et industries de luxe*, avril 1925, p. 149-160. *Le papier peint en France du XVII^e & XIX^e siècles*, Paris, 1931.
- Clouzot (Henri) & Follot (Charles) *Histoire du papier peint en France*, Paris, 1935.
- Dietz (Alexander) « Der Frankfurter Tapetenfabrikant Nothnagel und Goethe », *Deutsche Tapetenzeitung*, 1926/12, p. 178-180.
- Entwisle (E.A.) *A literary history of wallpaper*, Londres, 1960. *The book of wallpaper*, Bath, 1970.
- Fabry (Philippe de) « Mulhouse, centre de revente des panneaux de papier peint en arabesques parisiens, 1790-1798 », in Jacqué, *Papiers peints en arabesques...*, Paris, 1995.
- Gordon-Clark (Jane) *Paper magic*, Londres, 1991.
- Grein (Gerd J.) *Tapetengeschichten aus Frankfurt und Hessen*, Oetzberg, 1991.
- Greysmith (Brenda) *Wallpaper*, Londres, 1976.
- Gruin (Maurice), Le Mardele (Lucien), Auberge (Jean) *Manuel de l'industrie et du commerce du papier peint*, Paris, 1935.
- Gusman (Pierre) « J.B. Papillon et ses papiers de tenture (1698-1776) », *Byblis*, tome IX, 1924, p. 18-23.
- Haemmerle (Albert) *Buntpapier*, Munich, 1961.
- Hapgood (Marylin Oliver) *Wallpaper and the artist*, New York 1992 (traduction française Papiers peints d'artistes (sic), Paris 1996). Voir Brett 1995.
- Hardouin-Fugier (Élisabeth) « L'atelier de la Charité à Lyon (1789-1815) » in Nouvel-Kammerer *Papiers peints panoramiques...* 1990, p. 322.
- Hartcamp-Jonxis (Ebeltje) « Aan de Faubourg Saint-Antoine : bij de verwerving van negen Franse papierbehangsels van Desfossé & Karth », *Bulletin van het Rijksmuseum* (Amsterdam), 49^e année, 2001, n° 4, p. 381-396.
- Hathaway (Calvin S.) « Wallpapers in the museum's collections produced before 1900 », *Chronicle of the Museum for the arts of decoration of Cooper Union*, vol. 1, n° 4, avril 1938, p. 117-154.
- Heesters ((J. P. H.) *Vier eeuwen behang : de geschiedenis van de wandspanning in Nederland*, Delft, 1988.
- Heijbroek (J.F.), Greven (T.C.) *Sierpapier*, Amsterdam, 1994.
- « Hommage à Henri Clouzot » *Bulletin de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres*, tome XIII, n° 4, 1966, p. 60-200
- Hoskins (Lesley) dir. *The papered wall*, Londres, 1994. « Wallpaper », William Morris, catalogue V & A, Londres, 1996, p. 198-225.
- Hugues (Patrice) *Le langage du tissu*, St Aubin Celloville, 1982, p. 359-370.
- Jacqué (Bernard) « Les débuts de l'industrie du papier peint à Mulhouse : 1790-1794 »,

- Revue d'Alsace*, 1979, p. 137-150. *Le Musée du papier peint*, Strasbourg, 1991. *Le papier peint, décor d'illusion*, Barembach, 1994. « Présentation des deux ensembles des papiers peints du château d'Allaman », *colloque Allaman*, 1994, p. 27-40. « Note sur les papiers peints d'une chambre de domestiques au château de Mézières », *Patrimoine fribourgeois*, 4/1995, p. 33-35. « Les papiers peints du château de Mézières : leur place dans le contexte international » *Patrimoine fribourgeois*, 4/1995, p. 28-32. « La contrefaction des papiers peints en arabesques à la fin du XVIII^e siècle », *Copier, coller*, Neuchâtel, 1996, p. 133-141. « La collection de papiers peints en arabesques du Rijksmuseum d'Amsterdam », catalogue *Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle*, Château de Seneffe, 1997, p. 27-42. « Tulipes, sirènes et flamants : quelques exemples de motifs Art nouveau en papier peint », in Jacqué-Bieri, *Papiers peints Art nouveau*, Milan 1996, p. 41-46. « Le maximum d'effets pratiquement possibles » : le papier peint Art nouveau en tant que matériau », in Jacqué-Bieri, *Papiers peints Art nouveau*, Milan 1997, p. 47-50. « Ordre et bien-être : les frises de papier peint Art nouveau » in Jacqué-Bieri, *Papiers peints Art nouveau*, Milan 1997, p. 51-56. « Frise à chasse, 1805 », catalogue *A courre, à cor et à cri, images de la vénerie au XIX^e siècle*, Musée de la chasse et de la nature, Paris, 1999, p. 30-31. *Versailles chez soi, les décors de papier peint*, Rixheim, 2000. « Les papiers peints du grand salon de la maison d'Alt à Fribourg » *Patrimoine fribourgeois*, 13 / 2001, p. 55-61. « An English pattern in the French province », *Bulletin of the Wallpaper history society*, 2001, p. 3. « A propos de tapisseries de tonture de laine », catalogue *Idjel stof*, Anvers, 2001, p. 304-306. « Plaidoyer pour le papier peint », *Les petits papiers*, Roanne, p. 42-45. *Art, progrès & industrie : les tableaux de papier peint, 1855-1889*, Rixheim
- Jacqué (Bernard) dir. « Le Musée du papier peint » *BSIM*, 1984, n° 793. « Technique & papier peint » *BSIM*, 1992, n° 823.
- Jacqué (Bernard) avec la collaboration de Nouvel-Kammerer (Odile) *Le papier peint, décor d'illusion*, Barembach, 1987.
- Jacqué (Bernard), Wisse (Geert) « Note sur un ensemble de papiers peints imprimés en taille-douce à Paris à la fin du XVII^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 124-5, octobre 1992, p. 5-29.
- Jacqué (Bernard) & Bieri (Helen) dir. *Papiers peints Art nouveau*, Milan 1997.
- Jacqué-Thomé (Jacqueline) & Sano (Takahiko) *Chefs d'œuvre du Musée de l'impression sur étoffes*, Tokyo, 1978, tome III
- Jordan (Marc-Henri) « Imiter, recréer, les sources des papiers peints en arabesques », in Jacqué, *Papiers peints en arabesques...1995*, p. 100-113..
- Javoy-Emerson (Géraldine) « Les camées et les attiques en papier peint à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle : définitions, recherches iconographiques et essai d'identification », mémoire de l'école du Louvre, Paris, 1999.
- Jeanneret (Maurice) « Les papiers peints de la Cibourg », *Musée neuchâtelois*, mai-juin 1957, p. 65-70.
- Jordan (Marc-Henri) « L'étude d'un domaine méconnu du papier peint en France sous l'Ancien Régime : les livraisons pour le département du garde-meuble de la couronne de 1764 à 1792. » in Daelamans (Franck), Wisse (Geert) dir., *Pour l'histoire du papier peint*, Bruxelles 2001, p. 81-104.

-
- Kelly (Robert M.) « Putting up the paper : paperhanging c. 1800 », *Wallpaper
Reproduction News*, vol. IV, n° 4, octobre 1993.
- Kainen (Jacob) *John Baptist Jackson, 18th century master of the color woodcut*,
Washington, 1962.
- Kapp (Isabelle) *Botanique & Art nouveau : la stylistique des papiers peints*, thèse de
doctorat, Lyon III, 1996
- Kieselbach (Burckhardt) et Spilker (Rolf) dir. *Rasch Buch/book 1897-1997*, Bramsche,
1998.
- Koldewey (E.F.), Knuijt (M.J.F.), Adriaansz (E.G.M.) *Achter het behang : vierhonderd
jaar wanddeoratie in het Nederlandse binnenhuis*, Amsterdam 1991.
- Longfield (Ada K.) « Old wall-papers and wall-paintings in Ireland », *Journal of royal
society of antiquaries of Ireland*, , tome 80, 1950, p. 202-205.
- Lynn (Catherine) *Wallpaper in America*, New York 1980.
- Mick (Ernst-Wolfgang) *Deutsches Tapetemuseum*, Kassel, s.d.. « Raffaël und
Réveillon : Kopie und fabulierendes Spiel in der frühen französischen Tapete », *Kunst
& Antiquitäten*, n° 3, 1976, p. 27-31 *Wallpaper design in the deutsches
Tapetenmuseum Kassel*, 2 volumes, Tokyo, 1981.
- Nouvel (Odile) *Papiers peints français 1800-1850*, Fribourg, 1981. « De la créativité
technique chez les fabricants de papier peint en France au XIX^e siècle », *BSIM*,
4/1991, p. 101-106.
- Nylander (Richard C.), Redmond (Elizabeth), Sander (Jenny). *Wallpaper in New
England*, Boston, 1986.
- Olligs (Heinrich) dir. *Tapeten : Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, 3 volumes,
Brunswick, 1969-70.
- Oman (Charles C.) *Catalogue of wallpaper*, Londres, 1929.
- Oman (Charles C.), Hamilton (Jean) *A history & illustrated catalogue of the wallpapers
of the Victoria & Albert Museum*, Londres - New-York, 1982.
- Page (Anne-Catherine) « Trésors de papier peint au château de Mézières FR », *Revue
suisse d'Art & d'Archéologie*, n° 47/1990, p. 341-356 *Les Papiers peints du château
d'Allaman*, colloque, Allaman, 16 novembre 1994, Lausanne 1995
- Petitcol (Xavier) « Découverte de toiles d'Oberkampf et de papiers de Réveillon à
décor assorti », *Bulletin du comité international pour l'étude des textiles anciens
CIETA*, 71, 1993, p. 105-113.
- Petitjean (Marcel) « Négoce et fabrication du papier peint en province : l'exemple de
Besançon (1750-1830) », *BSIM* 2/1984, p. 128-135.
- Piguet (Claire) « Laisser parler... les papiers peints, quelques exemples neuchâtelois
du XVIII^e siècle » *Copier, coller.*, Neuchâtel, 1998, p. 59-84.
- Pinault (Gilberte) « Le papier peint aux expositions universelles », *BSIM* 2/1984, p.
177-182. *Pour l'histoire du papier peint : sources et méthodes*, colloque, Bruxelles,
22 novembre 1992, Bruxelles 2001.
- Préaud (Maxime) *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*,
Paris, 1987.

- Roland (Denis) *Musée de l'impression sur étoffes*, Mulhouse, 1996.
- Rosaman (Treve) *London wallpapers, their manufacture and use, 1690-1840*, Londres, 1992.
- Salvi (Claudia) *Pierre-Joseph Redouté : le prince des fleurs*, Tournai 2001.
- Scholten (Frits) dir. *Goudleer : kinkarakawa, de geschiedenis van het Nederlands goudleer en zijn invloed in Japan*, Zwolle, 1989 (résumé en anglais p. 100-102).
- Shipley (A.E.) « The master's lodgings, Christ college, Cambridge », *Country Life*, 1916, vol. 40, p. 406-412.
- Sugden (Alan Victor), Edmondson ((John Ludlam) *A history of wallpaper : 1509-1914*, Londres, 1925.
- Teynac (Françoise), Nolot (Pierre), Vivien (Jean-Denis) *Le monde du papier peint*, Paris, 1931.
- Thomé-Jacqué (Jacqueline) *Chefs d'œuvre du musée de l'impression sur étoffes*, Mulhouse, Tokyo, 1978 (tome III).
- Thümmler (Sabine) *Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil*, thèse de doctorat, Rheinische Friederich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1988. « Le passage des motifs floraux aux motifs géométriques », in Jacqué (Bernard) & Bieri (Helen) dir. *Papiers peints Art nouveau*, Milan, 1997, p. 35-40. *Die Geschichte der Tapete*, Eurasburg, 1998. *Tapetenkunst : französische Raumgestaltung und Innendekoration von 1730 bis 1960*, Kassel & Wolfrathausen, 2000.
- Tunander (Ingemar) *Tapeter i Sverige*, Vasteras, 1984.
- Velut (Christine) « Le monde intérieur de la boutique : les boutiques de papier peint à Paris » 1750-1820 in *La boutique et la ville : commerces, commerçants, espaces, clientèle, XVI^e – XIX^e siècle*, Tours, 2000, p. 277-294. *Décors de papier : production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, thèse de doctorat, Paris I, 2001, 2 vol.
- Wappenschmidt (Friederike) *Chinesische Tapeten für Europa, vom Rollbild zur Bildtapete*, Berlin, 1989.
- Wells-Cole (Anthony) *Historic paperhangings from Temple Newsam and other English houses*, Leeds, 1963.
- Wisse (Geert) « Les papiers peints provenant de l'hôtel d'Ursel » *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, n° 105, 3^e trimestre 1995, p. 30-39. « Autour de Joseph Laurent Malaine » catalogue Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle, Château de Seneffe, 997, p. 43-64. « Les décors en papier peint du château de Guntersblum » Copier, coller, Neuchâtel, 1998, p. 117-124.

3.3 Papiers peints panoramiques

- Allévy (M.-A.) *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1938.

- Amandry (Angélique) « Deux sujets grecs chez Jean Zuber & Cie », *BSIM* 2/1984, p. 153-156.
- Archer (Milfred) *Early views of India, the picturesque journeys of Thomas and William Daniell 1786-1794*, Londres, 1980.
- Baumer-Müller (Verena) « Französische Gärten in Meerenschwand. Beitrag zu einer Geschichte der Landschaftstapete in der Schweiz in der ersten Hälfte des 19 Jahrhunderts », *Unsere Heimat*, n° 56, 1986, p. 89-113. « Die Napoleon-Tapete aus dem Aarauer Rathaus » *Nos monuments d'art & d'histoire*, 1988-2, p. 161-168. « Bild- und Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts in der Schweiz : Versuch einer Bestandaufnahme », *Zeitschrift f. Schweizerische Archöologie und Kunstgeschichte*, Bd 46, 1989, Heft 2, p. 153-160. *Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts*, Bern-Stuttgart, 1991.
- Berkeley (Anne) « Casa de Sezim » *The world of interiors*, mars 1997, p. 134-145.
- Bircher (Martin), Weber (Bruno) *Salomon Gessner*, Zurich, 1982.
- Blomac (Nicole de) *La gloire et le jeu : des hommes et des chevaux, 1766-1866*, Paris, 1991.
- Clemens (Jacques) « Le sauvetage privé du papier peint panoramique du Mas d'Agenais », *Bulletin de l'Académie des sciences, lettres & arts d'Agen*, janvier-mars 1995.
- Clouzot (Henri) *Tableaux-tentures de Dufour & Leroy*, Paris, 1930.
- Corbin (Alain) *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage*, Paris, 1990. *L'homme dans le paysage*, Paris, 2001.
- Couapel (Jean-Jacques), Duflos (Anne) *Voyage italien à Clisson et dans ses environs*, Cahiers de l'inventaire général, Nantes, 1991.
- Comment (Bernard) *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, 1993.
- Dermond (Beno) *Malerische Reisen durch die schöne alte Schweiz*, Zürich 1982.
- Douglas (Ed Polk) « French panoramic wallpaper, Historical background, characteristic development and architectural application », *Master of architectural history*, University of Virginia, Charlottesville, 1976 (dactylographié). « Rich paperhangings just received , French panoramic wallpaper and its American archival resources », colloque Bruxelles 1996
- Duviols (Jean-Paul), Minguet (Charles) *Humboldt, citoyen du monde*, Paris 1994.
- Emlen (R.P.) « Imagining America in 1834 : Zuber 's scenic wallpaper Vues d'Amérique du Nord, *Winterthur Portfolio*, 32, 2/3, 1997, p. 189-210.
- Entwisle (E.A) *The French scenic wallpapers : 1800-1860*, Leigh on Sea, 1972.
- Jacqué (Bernard) « Papiers peints panoramiques et jardins, l'œuvre de P.-A. Mongin chez J. Zuber & C^{ie} (1804-1827) », *Les nouvelles de l'estampe*, n° 49, 1980, p.6-11. « Une image de l'Inde en 1807 : le papier peint panoramique l'Hindoustan » *Les relations historiques et culturelles entre la France et l'Inde, XVII^e -XIX^e siècles*, Saint Denis de la Réunion, 1983, p. 204-211. « Les papiers peints panoramiques de Jean Zuber & C^{ie} au XIX^e siècle, leur élaboration, leur fabrication », *BSIM* 2/1984, p. 89-100. « Le parc eu kiosque chinois : un papier peint panoramique conservé à Glaris (Suisse) », colloque Paris, 1990, non publié.

- Kammerer-Grothaus (Helke) « Bildtapeten des Klassizismus », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, vol. 37, 1983, p. 109-140.
- Kommer (Björn R.) *Das Buddenbrookhaus in Lübeck*, Lübeck, 1993.
- Kupfer (Daniel) *Anselm Feuerbach*, Reinbeck, 1993
- Lang (Léon) *Godefroy Engelmann imprimeur lithographe, les incunables 1814-1817*, Colmar, 1977.
- Landerer (Joachim) « La Grande Helvétie – Traum und Wirklichkeit der Alpenlandschaft » *Geroldseckerland*, 28-1986, p. 16-24
- Leiß (Josef) *Bildtapeten aus alter und neuer Zeit*, Hambourg, 1961.
- Le Ménahèze (Sophie) *L'invention du jardin romantique en France 1761-1808*, Neuilly sur Seine, 2001.
- Lossky (Boris) « Une œuvre d'art française en Yougoslavie » *Bulletin de la Société de l'Art Français*, 1938
- McClelland (Nancy) *Historic wallpapers : from their inception to the introduction of machinery* Philadelphie, 1924.
- Mick (Ernst-Wolfgang) « Pro Monat fühlen sich 5000 Museumbesucher wie bei Ziegler daheim », *Peiner Heimat Kalender*, 1984, p. 35-40.
- Nouvel-Kammerer (Odile) *Papiers peints panoramiques*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, 1998 (1^e édit° 1990).
- Nylander (Richard) « Prestwold wallpapers », *Antiques*, janvier 1995, p. 168-170.
- Oettermann (Stephan) *Das Panorama : die Geschichte eines Massenmediums*, Francfort sur le Main, 1980.
- Pressouyvre (Léon) « Les spectacles parisiens et la redécouverte du Moyen-Âge », catalogue *Le gothique retrouvé*, Paris, Hôtel de Sully, 1979, p. 128-131.
- Pupil (François) « A la recherche d'une identité plastique : les rapports entre les panoramiques et les arts figuratifs », in *Nouvel-Kammerer Papiers peints panoramiques*, 1998, p. 135-162.
- Recht (Roland) *La lettre à Humboldt*, Paris, 1989
- Richert (Gertrud) *Johann-Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler in Ibero-Amerika München*, 1952. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19. Jhdts Berlin*, 1959.
- Schöpfer (Hermann) & Fabry (Philippe de) *Un paysage de dominos du milieu du XVIII^e siècle*, Rixheim, 1993.
- Scitaroci (Mladen Obad) *Castles, manors and Gardens of Croatian Zagorske*, Zagreb 1996.
- Wisse (Geert) « Un trésor inconnu à Neufchâteau : trois papiers peints panoramiques du 19^e siècle », *Terre de Neufchâteau*, 2001, n° 2, p. 7-35.

3.4. Techniques de fabrication du papier peint

- André (Louis) *Machines à papier, innovation et transformations de l'industrie papetière en France 1798-1860*, Paris, 1996.
- Bouchot (Henri) *Un ancêtre de la gravure sur bois : étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*, Paris, 1902.
- Glötz (Marc) & Meyer (Guy) *Moulins du Sundgau*, Riedisheim, 2000.
- Jacqué (Bernard) « La mise au point de la fabrication du papier en continu à la papeterie de Roppentzwiller » *BSIM* n° 794, 1984, p. 101-106. « Petit vade-mecum technique à l'usage de l'amateur de papier peint ancien », *BSIM* n° 823, 1992, p.11-42. « La perfection dans l'illusion ? Les techniques de fabrication de la manufacture Balin (1863-1898) » *BSIM* n° 823, 1992, p. 107-116..
- Jacqué (Bernard) dir. *Technique & papier peint*, *BSIM* n° 823, 1992.
- Nouvel-Kammerer (Odile) « Les inventions techniques chez Jean Zuber & C^{ie} » *BSIM*, 1984/2, p. 107-116.
- Rinuy (Anne) « Les broyeurs de noir : une approche technologique des papiers peints à fond noir de la fin du XVIII^e siècle », *Copier, coller*, Neuchâtel, 1998, p. 99-116.
- Scheurer (Albert) « Machines à imprimer les tissus avec gravures en relief », *BSIM* 1923, t. 89, p. 389-390.
- Witt-Döring (Christian) « Die Wiener Tapetenfabrikation der ersten Hälfte des 19. Jhdts am Beispiel der Fabrik Michæl Spörlin & Heinrich Rahn » *Das k.k. National-Fabriksprodukten-Kabinett, Technik und Design des Biedermeier*, Munich, 1995, p. 162-171.

3.5. Manufacture Jean Zuber & C^{ie}

- Anonyme *Harry Wearne, A short account of his life and work*, Baltimore & New York, 1934 *La Commanderie de Rixheim*, Rixheim, 1994
- Bost (Charles) *La vie des Zundel de Mulhouse*, Yvetot, 1972.
- Francès (Françoise) « A propos du dessin pour l'impression : Georges Zipélius, un exemple mulhousien du XIX^e siècle », mémoire de maîtrise, Université de sciences humaines de Strasbourg, Institut d'histoire de l'art, 1995.
- Gübler (Hans-Martin) *Johan Caspar Bagnato*, Sismaringen, 1985.
- Guessard (Bruno) *La réunion de la république de Mulhouse à la France*, Mulhouse, 1991.
- Hauviller (Ernest) « Harry Wearne », *Revue d'Alsace*, 1934, p. 195-198.
- Jacqué (Bernard) « Papiers peints panoramiques et jardins, l'œuvre de P.-A. Mongin chez J. Zuber & Cie (1804-1827) », *Les nouvelles de l'estampe*, n° 49, 1980, p.6-11. « Les débuts de l'industrie du papier peint à Mulhouse : 1790-1794 » *Revue d'Alsace*, 1979, p. 137-150. « L'École de dessin industriel de Mulhouse » *Saisons d'Alsace* n° 116, 1992, p. 217-222. « Problèmes monétaires à Mulhouse pendant la Révolution : le cas de la manufacture Nicolas Dollfus & Cie (1790-94) », *Annuaire historique de Mulhouse*, tome 12, 2001, p. 28-31. « Ehrmann Eugène »,

- Kunstlexikon* (Thieme & Becker), Munich & Leipzig, 2002.
- Jacqué (Bernard) dir. « Le Musée du papier peint » *BSIM*, 1984, n° 793 « Les débuts de l'industrie du papier peint à Mulhouse : 1790-1794 » *Revue d'Alsace*, 1974, p. 137-150. « La mise au point de la fabrication du papier en continu à la papeterie de Roppentzwiller » *BSIM* n° 794, 1984, p. 101-106.
- Jacqué (Bernard), Fabry (Philippe de) « Notes sur la commercialisation du papier peint aux Etats-Unis dans la première moitié du XIX^e siècle », *BSIM*, n° 797, 1985, p.107-112.
- Meyer (Benoît) « Jean-Henri Zuber », catalogue *La nature domestiquée, paysages d'Henri Zuber (1844-1909)*, Rixheim, 1994, p. 1-5.
- Meyder (Simone) « Die Deutschordenskommande Rixheim », *Magisterarbeit*, Universität de Tübingen, 2000.
- Nouvel-Kammerer (Odile) « Les inventions techniques chez Jean Zuber & C^{ie} » *BSIM*, 1984/2, p. 107-116.
- Ruedin (Pascal) *Gustave Jeanneret*, Hauterive., 2000.
- Société Industrielle de Mulhouse *L'Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIX^e siècle*, Mulhouse, 1902.
- Zuber (Ivan) *Anrede bei Übergabe der Preise der Pariser Ausstellung und der Mülhauser Industrie-Gesellschaft am 4. August 1867*, Mulhouse 1867.
- Zuber (Jean) « Fête chez Zuber pour la médaille obtenue à l'exposition de 1849 », *FATC*, 1849, p. 194.
- Zuber (Paul-René) *Tableaux généalogiques des descendants de Jean Zuber-Spoerlin, cahier de la famille Zuber n° XII*, 1951. Frédéric Zuber (1803-1891), *Cahier de la famille Zuber n° XIII*, 1954.. « Louis Zuber (1875-1958) », *BSIM*, 1962, n° 1, p. 43 Jean Zuber-Spoerlin (1773-1852), *Cahier de la famille Zuber n° XIV*, 1964. Jean Zuber fils (1799-1853), *Cahier de la famille Zuber n° XIX*, 1971 Histoire des Zuber, *Cahiers de la famille Zuber n° XXI, XXII, XXIII*, 1974-77.

3.6. Histoire de l'intérieur

- Ackermann (Hans Christian) *Im Hause zum « Kirschgarten » in Basel*, Bâle, 1989.
- Aldriche (Megan) ed. *The Craces, royal decorators 1768-1899*, Brighton, 1990.
- Atget (Eugène) *Intérieurs parisiens, artistiques pittoresques et bourgeois*, Paris, 1910.
- Auslander (Leora) *Taste and power, furnishing modern France*, Berkeley, Londres, Los Angeles, 1996.
- Bachmann (Erich) *Residenz Ellingen*, Munich, 1993.
- Banham (Joanne) « Wallpaper », *Encyclopedia of interior design*, Londres et Chicago, 1997, p.1363-67, 1997. « Print Rooms », *Encyclopedia of interior design*, Londres et Chicago, 1997, p. 996-998.
- Banham (Joanne) & al. *Victorian interior design*, New York, 1991. *Encyclopedia of interior design*, Londres et Chicago, 1997.

- Bartenev (E.A), Batashkova (V.H) *Intérieurs russes du XIX^e siècle* (en russe), Moscou 1982
- Bartenev (E.A.) *L'intérieur russe, XVIII^e et XIX^e siècles* (en russe), Moscou 2000
- Bergdoll (Barry) *Karl Friedrich Schinkel : an architecture for Prussia*, New York, 1994.
- Bärnighausen (Hendrik) *Schloss Weesenstein*, Leipzig 2003.
- Biver (Paul) *Histoire du château de Bellevue*, Paris, 1998.
- Bottineau (Yves) *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, Paris, 1962.
- Brandimare (Cynthia A.) *Inside Texas : culture, identity and houses, 1879-1920*, Fort-Worth, 1991.
- Brunel (Georges) *Boucher*, Paris, 1986.
- Buttlar (Adrian von) *Leo von Klenze*, Munich 1999
- Cartwright-Hignett (Elizabeth) *Lili at Aynhoe*, London, 1989.
- Cassina (Gaëtan) « La vogue des toiles peintes au XVIII^e siècle » *Domus antiqua helvetica*, 19/1999, p. 30-33.
- Chaunu (Pierre), dir. *Le bâtiment, enquête d'histoire économique, (XIV^e -XIX^e siècle)*, Paris-La Haye 1971.
- Chevallier (Bernard) dir, *Style Empire*, Paris, 2000.
- Clemmensen (Tove) *Skaebner og interiorer*, Copenhagen, 1984.
- Colle (Enrico) *Giocondo Albertoli*, Milan 2002.
- Collins (Michael) *Christopher Dresser, 1834-1904*, Londres 1979.
- Coquery Natacha *L'hôtel aristocratique : le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1995..
- Cornforth (John) *English interiors 1790-1848 : the quest of comfort* , Londres, 1978.
- Coural (Jean) *Paris, Mobilier national, Soieries Empire*, Paris, 1980.
- Dagognet (François) *L'éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, 1989.
- Davidson (Caroline) *The world of Mary Ellen Best*, Londres, 1986.
- Dehio *Rheinland-Pfalz und Saarland*, 1984.
- Deschamps (Madeleine) *Empire*, New York, Paris, 1994.
- Donagly Garetz (Elizabeth) *At home : the American family 1750-1850*, New-York, 1990.
- Ducamp (Emmanuel) *Vues du palais d'hiver à S^t Petersbourg*, Paris, 1995.
- Eklund (Hans) *Josabeth Sjöberg*, Stockholm, 1979..
- Eleb-Vidal (Monique), Debarre-Blanchard (Anne) *Architectures de la vie privée (XVII^e – XIX^e siècle)*, Bruxelles, 1989 *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*, Bruxelles 1995.
- Ferraris (Patrizia Rosazza) *Il museo Mario Praz*, Turin, 2000.
- Fock (C. Willemijn), dir. *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle, 2002.

- Fontannaz (Monique) « Guévaux ou la vie tranquille d'une maison de campagne au bord du lac de Morat », *Revue historique vaudoise*, 1997, p. 1-40.
- Forray-Carlier (Anne) « La famille royale aux Tuileries » catalogue *La famille royale à Paris, de l'histoire à la légende*, Musée Carnavalet, Paris, 1993-94.
- Fuchs (Carl Ludwig) « Die Hochberg-Suite in Schwetzingen » *Kunst & Antiquitäten*, 6-1991, p. 52-58. *Schloß Schwetzingen*, Schwetzingen, 1991
- Fuchs (Carl Ludwig), Reisinger (Claus) *Schloß und Garten zu Schwetzingen*, Worms, 1991.
- Führung (Peter) *Design into art : drawings for architecture and ornament : the L. Houtthacker collection* ; Londres, 1989.
- Fustier-Dautier (Nerte) *Les bastides de Provence et leurs jardins*, Aix-en Provence, 1977.
- Gaetgens (Thomas H.) «Le musée historique de Versailles » *Les lieux de mémoire*, t. 2, p. 1781-2001, Paris 1997.
- Gallet (Michel) *La maison parisienne au XVIII^e siècle*, Paris 1969. *Dictionnaire des architectes parisiens*, Paris 1995.
- Gaynor (Elizabeth) *Villen in Russland*, Cologne, 1994.
- Geist (Johann Friedrich) *Das Berliner Miethaus 1862-1945*, Munich, 1984
- Gere (Charlotte) *Nineteenth century decoration : the art of the interior*, Londres, 1989. *Nineteenth century interiors : an album of watercolours*, New-York, 1992.
- Gere (Charlotte) & Whiteway (Michael) *Nineteenth-century design from Pugin to Mackintosh*, Londres 1993.
- Giedion (Siegfried) *Mechanization takes command*, New York, 1949 (trad^o française : *La mécanisation au pouvoir*, Paris 1980)
- Girouard (Mark) *La vie dans les châteaux français du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, 2001.
- Goubert (Jean-Pierre) *Du luxe au confort*, Paris 1988.
- Griener (Pascal) *Le antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hughes d'Hancarville*, Rome, 1992.
- Groër (Léon de) *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg, 1985
- Groth (Hakan) *Neoclassicism in the North*, Londres, 1990.
- Grüber (Alain) *L'art décoratif en Europe*, trois volumes, Paris, 1992-94.
- Gurlitt (Cornelius) *Die Kunstdenkmäler Dresdens*, Dresde, 1901.
- Hardy (Alain-René) *Tissus Art Déco en France*, Paris 2001.
- Haskell (Francis), Penny (Nicholas) *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, 1988 (édition originale anglaise, Londres 1981)
- Hauteœur (Louis) *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris ; tome IV (seconde moitié du XVIII^e siècle) 1953 ; tome V (1792-1815) 1953 ; tome VI (1815-1848) 1955 ; tome VII (1848-1900) 1957.
- Havard (Henri) *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris, 1887-1890.

- Helmberger (Werner) *Schloß und Park Schönbusch, Aschaffenburg*, München, 1991.
Julius Hembus GmbH & Co KG *Schloß Favorite in Ludwigsburg*, s. l. n. d..
- Hernandez Ferrero (Juan A.) *Palacios Reales des Patrimonio nacional*, Barcelone, 1990.
- Hers (François), Ristelhueber (Sophie) *Intérieurs*, Bruxelles, 1981.
- Hinz (Sigrid) *Innenraum und Möbel*, Berlin, 1989.
- Hirschfeld (P.) *Knoop, ein klassizistisches Herrenhaus*, Nordelbingen, 1927- 28.
- Hölz (Christoph) dir. *Interieurs der Goethezeit*, Augsburg, 1999.
- Huyghe (René) *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, 1964.
- Irwin (David) *Neoclassicism*, Londres, 1997.
- Jacqué (Bernard) « Un ensemble de papiers peints du début du XIX^e siècle, rue des serruriers à Strasbourg » *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire, Strasbourg*, tome XXXIII, 1990, p. 201-206. « Vues d'intérieur et papier peint » in Daelemans (Frank) et Wisse (Geert) dir. *Pour l'histoire du papier peint, sources et méthodes*, Bruxelles 2001, p. 75-80. Jean-Richard (Pierrette) *L'œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris 1978.
- Klopfner (Pavel) *Weinlig und seine Zeit*, Berlin, s.d. (vers 1900).
- Kommer (Björn R.) *Das Buddenbrookhaus in Lübeck*, Lübeck, 1993.
- Kraatz (Anne) *Dentelles*, Paris, 1995
- Krizova (Kveta) *Slechticky interier 19. století* (Intérieurs aristocratiques du XIX^e siècle, résumé en anglais), Prague, 1993.
- Lancaster (Clay) *Joseph Byron : photographs of New York interiors at the turn of the century*, New York, 1976.
- Lewis (Arnold), Turner (James) & McQuillin (Steven) *The opulent interiors of the gilded age*, New York, 1987
- Logvinskaïa (Emilia) *L'intérieur dans la peinture russe de la première moitié du XIX^e siècle* (en russe) Moscou, 1978.
- Loyer (François) *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, Paris 1987. *Histoire de l'architecture française : de la Révolution à nos jours*, Paris 1999.
- Mabille (Gérard) « Du trompe-l'œil aux panoramiques » in Nouvel-Kammerer, *Papiers peints panoramiques* 1990, p. 38-49.
- Marrey (Bernard), Monnet (Jean-Pierre) *La grande histoire des serres et jardins d'hiver, France 1780-1900*, Paris, s.d..
- Marshall (Lee) « Villa di Geggiano » *The world of interiors*, décembre 2001, p. 92-103.
- Matteucci (Anna Maria) *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milan 2002.
- Mayhew (E.M.) & Myers (M.) *A documentary history of American interiors*, New York, 1980.
- Merten (Klaus) *Château Résidence de Ludwigsburg*, Tübingen, 1989.
- Müller (Heinrich) *Natur und Illusion in der Innenkunst des späten 18. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Erkenntnis von Rokoko und Frühklassizismus*, Göttingen, 1977.

- Osma (Guillermo de) *Fortuny, the life and work of Mariano Fortuny*, Londres 1994.
- Ottenjam (Helmut) *Lebensbilder aus dem ländlichen Biedermeier*, Oldenbourg, 1984.
- Ottomeyer (Hans) *Das Wittelsbacher Album*, Munich, 1974.
- Ottomeyer (Hans), Schlapka (Axel) *Biedermeier : Interieurs und Möbel*, Munich, 1991.
- Oursel (H.) « Un tableau de Doncre » Bulletin de la commission des Monuments historiques du Pas de Calais, VIII, 5^e livraison, 1970, Arras.
- Pardailhé-Galabrun (Annick) *La naissance de l'intime, 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, 1988.
- Pavoni (Rosanna) *La casa dell'ottocento : moda e sentimento dell'abitare*, Turin, 1992
- Pernice (Francesco) *La Mandria di Venaria*, Torino, 1998.
- Perrot (Philippe) *Le luxe, une richesse entre faste et confort*, Paris, 1995.
- Pérouse de Monclos (Jean-Marie) *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, Paris 1989.
- Pomada (Elisabeth) & Larsen (Michael) *The painted ladies revisited*, New York 1989
- Pons (Bruno) *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, 1995.
- Poensgen (C.) *Die Pfaueninsel*, Berlin, 1989.
- Praz (Mario) *Goût néo-classique*, Paris, 1989. *Histoire de la décoration d'intérieur : la philosophie de l'ameublement*, Paris, 1990. *Une voix derrière la scène*, Paris, 1991.
- Ripley (Anne Chinn) *Social life in Old New Orleans*, New York, 1912.
- Robiquet (Jacques) *L'art & le goût sous la Restauration (1814-1830)*, Paris 1928
- Romanelli (Giandomenico) *Ca Rezzonico*, Milan, 1986.
- Roschach (Julius) « Genealogie der Reichsschultheissen « v. Rienecker » in Gengenbach » *Die Ortenau*, 1991, p.244-251.
- Rykwert (Joseph & Anne) *Adam*, Milan, 1984.
- Saisselin (Rémy G.) *The bourgeois and the bibelot*, New York, 1985.
- Sangl (Sigrid) *Einblicke, deutsche Interieurs aus fünf Jahrhunderten*, Berlin, 1998.
- Sargentson (Carolyn) *Merchants and luxury markets, the marchands merciers of 18th century*, Londres, 1996.
- Schülze (Sabine) dir. *Innenleben, die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Osfielder-Ruit*, 1998.
- Semionova (Irina) *Ostankino, Résidence princière, XVIII^e siècle*, Léningrad, 1981..
- Sjöberg (Lars & Ursula) *The swedish room*, New York 1994.
- Snodin (Michael) & Howard (Maurice) *Ornament, a social history since 1450*, Londres, 1996.
- Snodin (Michel) & Styles (John) ed. *Design & the decorative arts, Britain 1500-1900*, Londres, 2001.
- Snowman (Kenneth) *Eighteenth century gold boxes of Europe*, Londres, 1980.
- Sokolov (Mikhaïl) *L'intérieur dans le miroir de la peinture, notes sur les images et motifs d'intérieur dans l'art russe et soviétique* (en russe), Moscou, 1986.

- Streidt (Gert), Frahm (Klaus) *Postdam*, Cologne, 1996 (trad° française).
- Tassi (Roberto) « Giuseppe Naudin, Hofmaler der Herzogin Marie-Louise von Parma », *Du*, octobre 1969, p. 738-745. *Le Temps du voyage, voyage dans le temps, à la découverte des plus beaux châteaux, jardins monastères et constructions romaines d'Allemagne*, Ratisbonne 1999 (trad° française).
- Thompson (Nicolas) « Moccas Court, Herefordshire » *Country Life*, 18 & 25 novembre 1976, p. 1474-1477 et 1554-1557.
- Thornton (Peter) *Authentic decor : the domestic interior*, Londres, 1984 (trad° française sous le titre *L'époque et son style, la décoration intérieure 1620-1920*, Paris 1986). *Form & Decoration, innovation in the decorative arts 1470-1870*, Londres, 1998.
- Tunander (Ingemar) *Svensk stil historia*, Stockholm 1983.
- Tunk (Walter), Roda (Burckard von) *Veitshöchheim, Schloß und Garten*, München, 2001.
- Velut (Christine) *La rose & l'orchidée, les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1993.
- Verlet (Pierre) *La maison du XVIII^e siècle en France, société, décoration, mobilier*, Paris, 1966.
- Volodarskij (Vsevolod), Tchourak (Galina), Saharova (Irina), Rozanova (Nadejda) *L'intérieur dans l'art russe* (en russe), Moscou 2002.
- Vdoven (G.V.) *Ostankino, palais-théâtre* (en russe), Moscou 1994.
- Wainwright (Clive) *The romantic interior*, Londres, 1989.
- Wunderlich (Hans-Jürgen) Hg. *Landschaft und Landschaften im 18. Jhd. Tagung der Deutschen Gesellschaft f. die Erforschung des 18 Jhdts*, 1995.
- Zanni (Annalisa) dir. *La casa dell'ottocento, mobili soffici*, Milan, 1990.

3.7. Bibliographie : catalogues de musée et d'expositions

- Anvers, Hessenhuis 2001-2002 Ijdel stof : interieurtextiel in West-Europa 1600-1900
- Berlin, Charlottenburg 1973 China und Europa : Chinaverstandnis und Chinamode in 17. und 18. Jahrhundert
- Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan 2002-2003 Scènes d'intérieur : aquarelles des collections Mario Praz et Chigi.
- Bruxelles, CGER 1997 Les murmures des murs : quatre siècles de papier peint.
- Buffalo, Museum of fine arts 1937 Exhibition of wallpapers
- Fribourg (CH), Musée d'art & d'histoire
- 2000 Brasiliana Kassel, Deutsches Tapetenmuseum 1981 Mick (Ernst-Wolfgang) Wallpaper design in the Deutsches Tapetenmuseum, Kassel, 3 volumes, Tokyo 1983 Mick (Ernst-Wolfgang) Deutsches Tapetenmuseum Kassel, Kassel 1998 Der Tapetenfabrikant Johann Christoph Arnold, 1758-1842, Kassel 1998
- La Garenne-Lemot 1997 Une aventure de papier peint : la collection Mauny.

- Lemgo, Schloß Brake 1992 Renaissance der Renaissance : ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert.
- Londres, Royal academy of arts 1996 Living bridges
- Londres, Victoria & Albert Museum 1972 The age of neo-classicism 1996 William Morris
- Lyon, Musée des beaux-arts 1984 Paysagistes lyonnais.
- Lyon, Musée historique des tissus 1988-89 Soieries de Lyon, commandes royales au XVIII^e siècle.
- Moscou, Musée national d'histoire 2000 100 and twelve chairs
- Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes 1966 Collection de toiles peintes d'H. Wearne, Royal Ontario Museum, Université de Toronto. 1973 Paule Marrot. 1977-78 Toiles de Nantes des XVIII^e et XIX^e siècles. 2001-02 Histoire singulière de l'impression textile, Aix en Provence, 2001 2002-2003 Comme un jardin, Aix en Provence, 2002.
- Nantes, Musée des Beaux-Arts 1995-1996 Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850.
- Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum 1995 Mein blauer Salon, Zimmerbilder der Biedermeierzeit.
- New York, The New York Public Library 1996 Artful Interiors, Rooms with a view
- Paris, Archives nationales 1976-77 Le Parisien chez soi au XIX^e siècle (1814-1914)
- Paris, Bagatelle 1990 Vienne 1815-1848 à l'époque Biedermeier. 1997 Bagatelle dans ses jardins.
- Paris, Bibliothèque Forney 1980 Papiers peints 1800-1875.
- Paris, Grand Palais 1974 Le néoclassicisme français, Dessins des Musées de Province. 1994 Le soleil & l'étoile du Nord : la France et la Suède au XVIII^e siècle.
- Paris, Hôtel de Sully 1977 Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expériences.
- Paris, le Louvre des antiquaires 1988-1989 Le papier peint, décor de nos vies.
- Paris, Musée des arts décoratifs 1967 Trois siècles de papiers peints. 1985 Chefs d'œuvre du Musée des arts décoratifs
- Paris, Musée Carnavalet 1993-94 La famille royale à Paris, de l'histoire à la légende
- Paris, Musée Galliera 1933 Exposition historique de l'aéronautique et rétrospective du papier peint 2000-01 Le coton et la mode, 1000 ans d'aventures
- Paris, Musée du Louvre 1992 Clodion
- Paris, Musée du Louvre, Vienne, Ottawa 1994-95 Egyptomania
- Rixheim, Musée du papier peint 1989 Papier peint & Révolution 1990 La nature domestiquée : paysages d'Henri Zuber (1844-1909) 1997 Un tournant du goût, la papier peint autour de 1797. 2001-2002 Comme un jardin, Aix en Provence, 2002.
- Rome, Galerie nationale d'art moderne 1987 Le stanze della memoria : vedute di ambienti (...) dalla collezione Praz dipinti ed acquarelli, 1776-1870.
- Schloß Schallaburg, Loosdorf 1997 Zeugen der Intimität, Privaträume der kaiserlichen

Familie und des böhmischen Adels, Aquarelle und Interieurs des 19. Jahrhunderts.
Senlis, Musée de l'hôtel du Vermandois 1998-99 Thomas Couture, le Souper à la maison d'or, Jules Desfossé.
Stuttgart, Württembergisches Museum 1980 Art nouveau Textil-Dekor um 1900.
Tampere, Tampere Jubilee House 1988 Wallcoverings over the years.
Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, Karlsplatz 1990-1991 Interieurs : Wiener Künstlerwohnungen 1830-1890.
Vizille 2000 Premières collections. 2000 FRAM en Rhône-Alpes.
Windsor, Windsor castle 1991 Royal residences of the Victorian era : watercolours of interior views from the royal library, Windsor castle.
Zurich, Junifestwochen 1992 Entdeckung und Selbstentdeckung Brasilien.
Zurich, Museum Rietberg 1996 Mandat des Himmels.

3.8. Bibliographie : catalogues de vente

Vente Sotheby Park Bernet, Monte-Carlo, 7-8 février 1982
Vente Néret-Minet & Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 22 septembre 1990
Vente Christie's *Interiors*, Londres, 14 novembre 1995
Vente Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 4 juin 1999
Vente Coutau-Bégarie, Drouot, Paris, 18 juin 2001

ILLUSTRATIONS

Pour des raisons de droits de propriété, les illustrations ne peuvent être diffusées sur Internet.

ANNEXES

Annexe n° 1 : Papiers peints posés aux Tuileries en 1789 pour l'installation de la famille royale

Source : AN O¹3650,2

Mémoire des papiers peints fournis et collés pour le Garde-Meuble de la Couronne par les S^{rs} Arthur & Robert pour l'année 1789.

Château des Thuilleries

Appartement du Roy

29 novembre

Cabinet de travail du Roy sur les Thuilleries

12 Panneaux nouveaux arabesques grisaille de 20° de large sur 5 pieds 2° de haut à 10 120

15 Pilastres en coloris fond cendre bleu de 7° de large sur 5 pieds 2° (à) 10 120

220 pieds de tors de fleurs de 4° pour encadrement formant champs (à) 8 88

2 camées de marine fond brun de 2 pieds de large sur 6° a 12 24

Encadrement dudit

10 pieds d'ove d'1° a 2 1

10 pieds de filet de 8 lignes a 2 1

10 pieds de perle de 7 lignes à 2 1

10 pieds de tors de fleurs de 4° à 8 4

Bibliothèque ensuite

26 aunes de cendre verte sur les tables de lad^{te} a 1.10 39

28 aunes bois d'acajou dans les fonds de la d^{te} a 2.5 63

Antichambre

10 aunes N° 512 gris sur mur a 10 20

50 aunes bordure n° 632 sur led. a 2 5

Chambre à coucher et alcôve du Roy

120 aunes cendre verte dans les armoires de l'alcôve a 1. 10 195

12 panneaux arabesques en coloris N°R blanc mat de 20° de large sur 5 pieds de haut à 21 252

15 Pilastres arabesques fond abricot de 7 ° de large sur 5 pieds de haut a10 150

200 pieds de bordure Etrusque à médaillon de 4 p. encadrement des panneaux a 8 80

218 pieds d'ornement Etrusque de 2° pour encadrement des Pilastres à 4 43.12

320 pieds de champs cendre verte de 3° a 2 32

2 frises figures grisaille fond violet peinte de chacune 2 pieds 3° de large sur 8 p. de haut pour (?) de porte et glaces a 5 10

1 Main de papier gris à côté de la croisée pour être peint 1

15 aunes fond gris pour frise dans l'alcôve à 8 6

110 pieds de cimaise pour distribution de panneaux et pilastres sur la d° a 2 11

24 pieds de marbre de 4° p. plinthe a 2 2.8

Corniche

56 pieds de feuilles grisailles d'1 5.12

56 pieds de Rinceau a 10 28

56 pieds de feuilles à 4 11.4

56 pieds de chapelet de 8 lig^e à 2 5.12

Chambranle d'alcôve

28 pieds de feuille 4.4

28 pieds de perle de 6 lig^e à 2 2.16

Chambranles de portes

22 pieds de feuilles à 2 2.4

Baguettes et dessus de Glaces

24 pieds de raye de cœur de 6 lig^e a 2 2.8

24 pieds d'entrelacs de 10 lig^e à 2 2.8

Garde-robe ensuite

35 aunes N° 512 gris sur mur à 10 17.10

39 aunes bordure N° 601 sur le d. à 2 3.18

Passage de la chambre à coucher

60 aunes N° 717 Badijon sur mur 11 33

3 aunes 1/2 de toile sur une porte 1.4 4.4

34 pieds de marbré de 6 . p. plinthe 3 5.2

Salle à Manger de la Reine

164 aunes de Cendre verte sur toile forte et papier gris a 5 492

200 pieds de tors de fleurs de 9° pour (?) a 18 180

800 pieds tors de fleurs de 4° en quadrille sur la cendre verte a 8 332

229 rosettes de 9° par ecoinsoins (a) 6 68 14

26 pieds de tors de fleurs de 6° sur 2 parties a 12 15 12

Corniche

114 pieds de feuilles grisaille d'1° a 2 11 8

114 pieds de feuille idem de 4° a 8 45 12

114 pieds de feuilles et (canneaux?) de 15° à 1 10 171

114 pieds de tors de 2° a 4 22 16

114 pieds de feuilles de 3° a 6 34 4

Passage de la garderobe de la Reine

9 aunes de toile clouées sur différentes parties à 1.4 10.16

22 aunes 1/2 N° 609 blanc sur papier gris 16 18

36 aunes bordure a la Reine a 2 3.12

30 aunes cendre verte unie dans une armoire à 1.10 3.12

Garderobe de la Reine

50 aunes N° 868 blanc mat sur toile et papier gris à 1.15 87.10

174 pieds de feuilles de bordure N° 914 couleur d'or sur le d. 3 26.2

49 pieds de cimaise en bois d'acajou de 3° à 2 4.6

15 aunes 1/2 fond gris uni sur toile et papiers gris pour frise à 1 16.5

100 pieds de cimaise p. distribution de panneaux et pilastres sur le d. à 2 10

26 pieds id. pour pilastres à 2 3.12

49 pieds de marbre de 4 p. plinthe 2 4.6

(s'ajouterons dans la même pièce l'année suivante en :

Complément de la Salle à manger de la reine ou est le fond vert et le Tord de fleurs

Parquet de la Glace, chambranle de la dite, ornement grisaille 16

Galerie de la Chapelle

9 mains de papier gris sur les jointures des planches à 1 9

100 aunes de toile clouée sur la dite 1.4 120

120 pieds de granite de 17 p. plinthe 10 210

5 aunes pierre Badijon sur mur pour raccord à 10 2.10

Corps de garde sur le grand vestibule

12 mains de papier gris collée sur la couverture à 1 12

Total : 3446 livres, rabattus au règlement à 2635 livres.

Annexe n° 2 : Ventes d'Hartmann Risler & C^{ie} (avril 1795-décembre 1801)

Source : Grand livre, MPP Z 46

Allemagne

Aix la Chapelle, J. G. Lentzen 4765

Augsburg, S. M. Munck 908

Bamberg, J. Koeberlin 4401

Cologne, Léopold Gruber 7517

Constance, A. Bourne 636

Dresde, Ch. T. Rentsch 2726

Francfort, Fr. Andzac 2042

Francfort, J.F. Both 1164

Francfort, J.A.B. Nothnagel 125106*

Francfort 128 312 (27,4 %)

Francfort, J. CH. Ramadier (entrepôt) 1036

Freyberg, CA Schoeps 6261
Gotha, A. G. Madelung 2817
Hambourg, Engelbach & Rocké (entrepôt) 38762
Hambourg, J. H. Goetscher (entrepôt) 4929
Hambourg, Novelletto & Bombardini 16651*
Hambourg, G.H. Rubsamen 7451
Hambourg, Syllinck & Moll 24729
Hambourg 53760
Hambourg, Syllinck & Moll (entrepôt) 225646
Hambourg, Ch. L. Thierry (entrepôt) 4972
Hambourg, Vidal & Cie (entrepôt) 23257
Hanovre, G. Benecke 3079
Hanovre, G. F. Bischoff 2528
Hanovre, Braun & Daman 1119
Hanovre, J.G. Schrader 21269
Hanovre 27 995
Karlsruhe, H. Mayer 3675
Karlsruhe, J.G. Vogel 7152
Karlsruhe 10827
Kassel, J. Ch. Arnold 23159
Leipzig, F.A. Leo 11442
Leipzig, V^{ve} Lucke & Kunze 1917
Leipzig, Voss & C^{ie} 28306
Leipzig 41665
Leipzig, Voss & C^{ie} (entrepôt) 146
Lübeck, F.L. Frister 39072
Lubeck, F.L. Frister (entrepôt) 3944
Mannheim, V^{ve} Agricola 32569
Mayence, A. Halein 61
Mayence, S. Martin 2376
Mayence 2437
Munich, J.G. Hiltl 836
Munich, Lorcy & Krempelhuber 21690
Munich, J.P. Nocker 1169

Munich 23695

Munster, A. Koenig (entrepôt) 1092

Munster, A. Koenig 13791

Munster, C. Rienermann 1686

Munster 15483

Nuremberg, J.F. Frauenholz 2552

Stuttgart, G. Dieffenbach 7962

Stuttgart, J. Ch. Oberdorf 15671

Stuttgart, J.R. Ruff 2096

Stuttgart 25729

Ulm, Geiger & Cie 625

Ulm, E.H. Magirus 1251

Ulm 1876

Würzburg, J. Ph. Rossat 9068

Würzburg, J. Ph. Rossat (entrepôt) 130

Total 468 224 (49,8 %)

Danemark

Copenhague, M. Henriques & fils 10520

Espagne

Barcelone, J.B. Finatzer (entrepôt) 2980

Bilbao, J. & I. Gotscher 23425

Cadix, Hiecke Zincke & Cie 2311

Carthagène, D. Molckecht & Cie 979

France

Agen, Fournet aîné 1371

Aix, Dévincet 419

Aix, Rampal 730

Aix 1149

Amiens, Barni 418

Angers, Sentout 1160

Avignon, Guibert le jeune 635
Avignon, Leblond 1251
Avignon 1896
Bayonne, Barroilhet 3309
Bayonne, Bergé 877
Bayonne 4186
Bayonne, Piccard 665
Belfort, Beauvallet puinée 584
Belfort, Beauvallet l'aîné 440
Belfort, Cuenin 749
Belfort 1873
Besançon, Cornu l'aîné 4439
Besançon, Ch. Moutrille 1251
Besançon 5690
Béziers, Bouisset aîné 1921
Béziers, J. Bouisset Barière 914
Bordeaux, G.F. Fatou & Cie 9956
Bordeaux, Ledentu 4243
Bordeaux, A. Mantz 266
Bordeaux, Montmain 2235
Bordeaux 16700
Brest, Belloy Kardowik 1243
Brest, Gauchelet 688
Brest 1931
Caen, Duval Pitet & Cie 410
Carcassonne, Echarnier frères 693
Carcassonne, J. Pré Salin 683
Carcassonne 1376
Châlons sur Marne, Goyet aîné 970
Châlons sur Saône, Chambellan aîné 1636
Châlons sur Saône, Goyet & fils 321
Châlons sur Saône, GrosPierre 7630
Châlons sur Saône 11933
Clermont, Audifred 657

Colmar, Kiener l'aîné 9145
Coutances, M. Descoutures 197
Dijon, Girardot 5774
Dijon, F.G. Morisot 7604
Dijon 13378
Dunkerque, Verly Degand 844
Epinal, E. Dangé 288
Grenoble, Besson fils 1735
La Rochelle, Dauvin le jeune 249
Laval, Marceul 347
Le Havre, M. Lainé 155
Le Havre, Olivier 688
Le Havre 843
Lille, G. Agnès 3338
Lille, J. Bueguet 2723
Lille, Tirifoc y 2185
Lille 8246
Limoges, Goutand aîné 1039
Limoges, J. G. La Violette 704
Limoges, Nousnier 369
Limoges 2112
Lorient, Duquesnel aîné 214
Luxeuil, F. Court 339
Luxeuil, Desgranges aîné 325
Luxeuil 664
Lyon, Desprez 2318
Lyon, J. Dumond 354
Lyon, Dumond l'aîné (entrepôt) 2199
Lyon, Dumond l'aîné 2933
Lyon, Julien 570
Lyon, Philippon & Cie 14560
Lyon, Pitrat 1112
Lyon, Platet 98
Lyon, Richoud & Julien 2508

Lyon, Rojon aîné & Cie 2464

Lyon 26917

Mâcon, Dufour frères 1564

Mâcon, Richard frères 1410

Mâcon 2974

Marseille, Bournat 5585

Marseille, Girard aîné 17740

Marseille, Julien 3417

Marseille, Martin 288

Marseille, Séné 1846

Marseille 28876

Montélimar, Jourdan 189

Montpellier, Advincet 593

Montpellier, A. Fontanet 4310

Montpellier, Grenier frères 1740

Montpellier, B. Mion 2307

Montpellier 8950

Nancy, Balbatre 113

Nancy, Chattelain 1258

Nancy, Laugier 1100

Nantes, Bigeon 595

Nancy 2471

Nantes, Ganne 309

Nantes, Moulin le jeune 746

Nantes, Rigaud 1865

Nantes, J. & M. Sbire 1112

Nantes, M. Sbirre 1254

Nantes 5286

Narbonne, Chesset 2014

Nîmes, Boyer Père & Fils 5447

Nîmes, Ramus 5412

Nîmes 10859

Paris, la Maison

Paris, Barabé 610

Paris, P Billon 1616
Paris, Blonde 637
Paris, Lefer 251
Paris, Le Rouge 2578
Paris, Renault 453
Paris, Simon 123
Paris 6525
Perpignan, Ant. Saisset 475
Quimper, L. Marquer 269
Rennes, Front 324
Rennes, Guillot 492
Rennes, Ledelais 140
Rennes 956
Reims, Lebatard 146
Rochefort, P. Dauvin 1148
Saint Lô, Guernier 240
Saint Malo (Port Malo) 663
Sedan, Épouse Henuÿ 1121
Séléstat, J. Lang 1518
Strasbourg, J.F. Berger 602
Strasbourg, G.H. Rubsamen 1037
Strasbourg, Trombert l'aîné 7477
Strasbourg 9116
Toulouse, Fox 3801
Toulouse, Lorie 50
Toulouse, Ph. B. Martin 970
Toulouse, Lagrange 1119
Toulouse, Truilhet 2053
Toulouse 7993
Troyes, Celce 653
Valence, Badinot & Blanchard (entrepôt) 1599
Valence, Dumas 2615
Valence, Mougenot 1824
Valence 4439

Vannes, Chauvet 524
Vannes, Galles 260
Vesoul, Grisot 347
Total 229 682 (24,4 %)

Italie

Chambéry, Pellegrini 170
Civita-Vecchia, Héritiers de J. Manzi 2105
Florence, Frères Salvetti 982
Gênes, Bansa (entrepôt) 4397
Gênes, F. Prat 1316
Livourne, J.Ch. Ulrich 1306
Livourne, J. Ch. Ulrich (entrepôt) 2309
Livourne, J. Zecchini 1960
Milan, Bettali & Cie 4158
Milan, C. Caccianiga & B. Doria 10162
Milan, Antoine Crivelly 5593
Milan, A. Crivelly (entrepôt) 415
Milan, J. Zucchi 580
Milan 20 493
Naples, Dionisio (entrepôt) 6528
Naples, A. Dionisio 5490
Rome, J. Gualdi 10750
Rome, Jean Baptiste Modetti 1035
Rome, S. Nalli 1617
Rome, J. Ogetti (entrepôt) 3198
Rome, J.M. Romolini 987
Rome 17 587
Turin, I.I. Genova 2258
Turin, Guibert Père & Fils & Cie 2308
Turin, D. Orgeas 1570
Turin, G. Orgeas & fils 2090
Turin, J.M. Orgeas 2458

Turin, Joseph Orgeas 1627
Turin, F. Reycend & Cie 379
Turin, Toscanelly 11485
Turin, Frères Haid 250
Turin 24 425
Venise, Angelo Copano fils 4142
Venise, André Dinan & Cie 623
Venise, J. Gelmy 405
Venise, F. Calvi 7108
Venise, P.A. Gallizzi 18521
Venise, P.A. Gallizzi & Cie (entrepôt) 219
Venise, J. Gelmi 866
Venise, F. de F. Locatelli 1387
Venise 33 052
Total 105 688 (11,23 %)

Pays-Bas septentrionaux

Amsterdam, J. Blaez 184
Amsterdam, J.B. van Aerde 164
Amsterdam, Cuet 2823
Amsterdam, F. Heypgène 1831
Amsterdam, Van Goens 782
Amsterdam 5784
Bois le Duc, Gérard Reytz 572
La Haye, Willem Griff 242
La Haye, Philip Hartog 184
La Haye, Kaamp 1103
La Haye, Rollé 336
La Haye 1865
Nimègue, Feyt 1339
Rotterdam, Baack 704
Utrecht, Frères dit Demalines 2314
Total 12578

Pays-Bas méridionaux

Bruges, Pepers 4107
Bruxelles, J.B. Demarck 271
Diant, JMP Aubry 382
Luxembourg, P.A. Quarante le jeune 607
Namur, Grandgagnage 3266
Total 8633

Pologne

Varsovie, F. Hampeln 1892
Varsovie, J.A. Nofock 7622
Varsovie, J. Scholz 335
Total 9489 (dont 77,4 % par Nofock)

Russie

Petersbourg, G. Zanouzzi & Baer 3261

Suisse

Bâle, André Braun (entrepôt) 9371
Bâle, André Braun 13240
Bern, Graff & Cie 164
Genève, B. Gautier 4507
Genève, Martine l'aîné 721
Genève, martine cadet 297
Genève, M. Nall 1898
Genève 7423
Lausanne, J. Favre 2472
Lausanne, Vve Weibel 6223
Lausanne 8695
Lenzburg, Jean Niller 560
Lucerne, Louis Hartmann 804

Mulhouse, Adolph Liebach 1636

Mulhouse, Liebach cadet 348

Mulhouse 1984

Neuchâtel, Chatenay & Roi & Cie 936

Neuchatel, Gendre Méline 4252

Neuchâtel 5188

St Gall, P. Schirmer 1592

Soleure, G. Gassmann 6998

Soleure, Pierre Hirt fils 1466

Soleure 8464

Sursee, HL Goedlin 1285

Vevey, J.A. Monnet 2046

Zurich, J.J. Fehr 587

Zurich, G . Gessner 8196

Zurich, J. Hoffmeister 2234

Zurich D. Simler 454

Zurich 11471

Total 62916 (6,7 %)

Total général 941 046

Allemagne : 49,8 %

Danemark : 1,1 %

Espagne : 3,2 %

France : 24,4 %

Italie : 11,2 %

Pays-Bas sept^X : 1,3 %

Pays-Bas mérid^X : 0,9 %

Pologne : 1 %

Russie : 0,3 %

Suisse : 6,7 %

Les ventes sont en livres tournois. Un total en italique figure chaque fois qu'il y a plusieurs revendeurs dans une ville. Chaque pays donne lieu à un total en italique.

Annexe n° 3 : Un projet de décor en charmille en 1800

Source : MPP Z 108, lettre d'Hartmann Risler à Malaine, 28 vendémiaire 8

Une charmille de 40 pouces de dessin, qui auroit une couronne naturelle pour être imprimé en frise sur fond de ciel. Le croquis ci-joint vous expliquera notre idée : il faudrait qu'elle soit composé d'un genre de fleurs bien distinct de celle que nous possédons déjà, & plus marquante – le ramage pourroit être un peu épars de manière à ce que le jour puisse paroître dans quelques endroits – ce dessin peut supporter 14 à 15 couleurs.

Annexe n° 4 : Un exemple de *Wachstuch* dans un intérieur patricien de Lübeck, décrit en 1910

Source : Thomas Mann *Buddenbrook*, 1910, chapitre 1, p. 13,

Man saß im Landschaftszimmer, im erstem Stockwerk des weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße (...). Die starken und elastischen Tapeten, die von den Mauern durch einen leeren Raum getrennt waren, zeigten umfangreiche Landschaften, zartfarbig wie der dünne Teppich, der den Fußboden bedeckte. Idylle im Geschmack des 18.. Jahrhunderts, mit fröhlichen Winzern, emsingenden Ackerleuten, nett bebänderten Schäferinnen, die reinliche Lämmer am Rande spiegelnden Wassers im Schoße hielten oder sich mit zärtlichen Schäfern küßten (...). Ein gelblicher Sonnenuntergang herrschte meistens auf diesen Bildern, mit dem der gelbe Überzug der weiß lackierten Möbel und die gelbseidenen Gardinen vor den beiden Fenstern übereinstimmten.

On s'était réuni dans le salon des paysages de l'antique et spacieux hôtel de la Mengstraße (...) Les tentures solides et souples, séparées des murs par un espace vide, représentaient de vastes paysages aux couleurs tendres, comme le mince tapis qui recouvrait le sol, des idylles dans le goût du XVIII^e siècle : joyeux vigneron, paysans diligents, bergères joliment enrubannées qui, penchées sur le miroir de l'onde, tenaient contre elles des agneaux propres ou échangeaient des baisers avec de galants bergers. Des soleils couchants dorés baignaient la plupart de ces images et s'harmonisaient avec l'étoffe jaune des meubles laqués de blanc et les rideaux de soie de même couleur devant les fenêtres.

N.B. Différentes adaptations de ce roman au cinéma ou à la télévision ont transformé à tort ce décor en un papier peint panoramique, ce qu'il ne peut être.

Annexe n° 5 : Résultats de Jean Zuber & C^{ie}

(1803-1890)

Source : note manuscrite d'Ivan Zuber, archives familiales, copie doc° MPP.

Année	Bénéfice	Chiffre d'affaires
1803	42 000	
1804	40 000	
1805	72 000	
1806	20 000	
1807	30 000	
1808	36 000	
1809	40 000	
1810	42 000	
1811	26 000	
1812	20 000	
1813	8 000	
1814	0	
1815	0	
1816	14 000	
1817	58 000	
1818	60 000	
1819	72 000	
1820	48 000	
1821	34 000	
1822	12 000	
1823	0	243 000
1824	12 000	257 000
1825	60 000	294 000
1826	45 000	327 000
1827	45 000	303 000
1828	- 15 000	327 000
1829	75 000	345 000
1830	70 000	345 000
1831	60 000	481 000
1832	70 000	442 000
1833	100 000	467 000
1834	180 000	517 000
1835	180 000	475 000
1836	120 000	487 000
1837	100 000	505 000
1838	32 000	386 000
1839	46 000	422 000
1840	38 000	405 000
1841	0	360 000
1842	24 000	383 000
1843	- 22 000	362 000
1844	- 76 000	
1845	- 35 000	
1846	25 000	

en vertu de la loi du droit d'auteur.

DE LA MANUFACTURE AU MUR

1847	30 000	
1848	16 000	
1849	39 000	
1850	50 000	
1850	44 000	
1851-2	58 000	
1852-3	81 000	
1853-4	65 700	
1854-5	33 150	
1855-6	61 000	
1856-7	77 000	
1857-8	43 600	
1858-9	60 860	
1859-60	60 860	
1860-1	21 150	
1861-2	6 000	
1862-3	16 000	
1863-4	23 000	
1864-5.1	- 15 000	
1865-6	13 000	
1866-7	0	
1867-8	- 16 000	
1868-9	33 800	
1869-70	41 000	
1870-72	104 000	
1872-3	129 000	
1873-4		
1874-5	42 000	
1875-6	25 000	
1876-7	- 18 000	
1877-8	- 28 000	
1878-9	- 18 000	
1879-80	44 000	
1880-1	32 000	
1881-2	28 000	
1882-3	36 000	
1883-4	80 000	
1884-5	52 000	
1885-6	63 000	
1886-7	104 000	
1887-8	140 000	
1888-9	155 000	
1889-90	188 000	

Annexe n° 6 : Bénéfices de Jean Zuber & C^{ie} (1890 – 1914)

Source : MPP Z 16

264 244 francs	1.
268 399	2.
193 645	3.
115 031	4.
91 408	5.
112 096	6.
121 324	7.
134 161	8.
168 864	9.
156 357	10.
221 778	11.
273 149	12.
295 925	13.
242 541	14.
197 871	15.
208 125	16.
188 132	17.
141 740	18.
122 835	19.
144 378	20.
131 546	21.
99 001	22.
121 459 -	23.
1 670 -	24.

Annexe n° 7 : Composition des collections de Jean Zuber & C^{ie} d'après les techniques d'impression

utilisées (1804-1914)

Source : livres d'inventaire et de gravure, MPP Z 8-21 et Z 178-182

	Planche	TD	Méc.	F/R	Total Moyenne
1806	70				70
1816	50				50
1826	69				69
1836	41				41
1846	79	14			93
1856	105		5		110
1866	136		15	13	164
1876	124		17	17	158
1886	201		32	13	246
1896	84		53	14	151
1906	65		37	0	102

Moyennes décennales

1804-14	690				690	69
1814-24	671				671	67
1824-34	895	47			942	94
1834-44	665	161			826	83
1844-54	899	62	18		979	98
1854-64	1154		60	1	1215	122
1864-74	1492		196	237	1925	193
1874-84	1352		252	132	1736	174
1884-94	877		591	230	1643	164
1894-1904	824		447	328	1599	160
1904-14	729		900	0	1629	163

T.D : taille-douce

Méc : mécanique

F/R : frappés et repoussés.

Annexe n° 8 : Catalogue des panneaux de draperies de la manufacture Dufour puis Dufour & Leroy, Paris (1812)

1a. Draperie

1812

h. 1,91 m

l. 0,55 m

planche et tontisse repiquée (20 couleurs)

MPP DR 9

UCAD 29577

Coll° Mauny 0459



Clouzot-Follot 1935, p. 141, ill.

Paris 1967 n°115, ill. n° 120

Nouvel 1981 n° 544, ill.

Garenne-Lemot 1997 n° 64, ill.

1b. Bordure coordonnée

1812

h. 0,43 m

l. 0,545 m

planche et tontisse repiquée (20 couleurs)

MPP DR 10

Bibl. Forney PP 1435

UCAD HH 2754

Variantes en camaïeu

UCAD HH 2740

Bibl. Forney PP 532, 1435, 1514

Exemplaire in situ : château belge, cf. Bruxelles 1997, p. 48 (avec draperie coordonnée)

Paris 1967, n° 116

Guibert 1980 n° 591 (polychrome) et 569, 580 et 586 (camaïeu) ill.

Nouvel 1981 n° 399 (polychrome) et 409 (camaïeu) ill.

Bruxelles 1997, p. 48, ill.

2. Draperie

1810-12

h. 1, 95

l. 0,54 m

12 couleurs

planche et tontisse repiquée

MPP DR2

UCAD 29576

Bibl. Forney PP 1429

Coll° Mauny n° 0446

Exemplaires in situ : château belge, cf. Bruxelles 1997, p. 48 (avec bordure coordonnée)

Paris 1967 n° 117, ill.

Guibert 1980 n° 577, ill.

Nouvel 1981 n° 543, ill.

Garenne-Lemot 1997 n° 65, ill.



3. Draperie

Vers 1810

h.2,07 m

l. 0,505 m

planche et tontisse (10 couleurs)

Coll° Mauny n° 0461

Garenne-Lemot 1991, n° 66, ill.



4. Draperie

1812

h. 2,04 m

l. 0,54 m

17 couleurs

planche et tontisse repiquée

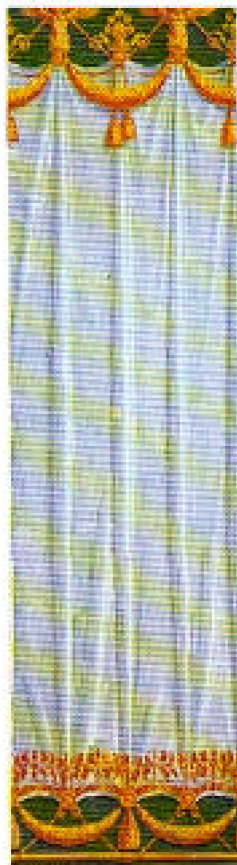
MPP DR 5

UCAD 29578

Clouzot-Follot 1935, p. 169, ill.

Paris 1967, n° 120, ill. n° 115

Nouvel 1981, n° 545



5. Draperie

vers 1815-

h. 2,16 m

l. 0,51 m

planche et tontisse repiquée, 21 couleurs

Coll° Mauny 0460

Exemplaire in situ : château à Sérignan du Comtat (Vaucluse), salon

Garenne-Lemot 1997, n° 93, ill.

La manufacture Zuber & Cie réédite ce motif en sérigraphie sous le nom de « Joséphine ».



6. Draperie

Vers 1820

h. env. 2 m

l. env. 0,50 m

planche et tontisse repiquée

Coll° Carlhian (d'après Lynn 1980, 1. 276)

Exemplaires in situ : alcôve du château de la Fasanerie (Hesse) en provenance du Schloß Rumpenheim, Palais royal, Madrid.

Copie anglaise (cf. Lynn 1980, p. 277, ill. 12.1), originellement dans la Ruel Williams House, Portland, Maine, USA (cf. photographie dans Nylander 1986 p. 116, n° 25-a et actuellement dans la Asia Stebbins House à Historic Deerfield (Massachusetts) ; cet

en vertu de la loi du droit d'auteur.

exemplaire porte un tampon de taxe britannique.



7. Draperie

1820

h. 2,18 m

l. 0,54 m

planche et tontisse, 27 couleurs (version avec fleurs polychromes) ou moins (version avec fleurs en camaïeu)

MPP DR 6 (fleurs polychromes), DR 7 (fleurs en camaïeu)

UCAD 29 580 & 29581 (fleurs polychromes)

Bibl. Forney (fleurs polychromes) BF PP562, 645 & 1436)

Coll° Mauny (fleurs polychromes) 0464

Exemplaires in situ : Maison Simon, Besançon (en grande partie recouverts)

Clouzot-Follot 1935, p. 173, ill.

Paris 1967, n° 127, ill.

Guibert 1980, n° 571, 575 & 581

Garenne-Lemot 1997, n° 92, ill.



8. Draperie

Vers 1825

h. env. 2 m

l. env. 0,50 m

The Whitworth Art Gallery, Manchester, inv.W.1987.100.

Exemplaires in situ (dans deux coloris différents) : à Madrid, au Palais Royal, dans le cabinet de l'infante Isabelle et au Palais du Pardo, dans la salle d'audience du pavillon de la Quinta.

Hernandez Ferrero (Juan A.) 1997, p. 130 et p. 192-4, ill.



9. Draperie

1825-26

n° 1852

h. 2,15 m

l. 0,535 m

planche et tontisse (12 couleurs)

MPP DR 8

UCAD 29575

Nordiska Museet, Stockholm inv. 145.419a

Exemplaires in situ : château de la Brosse, Tence (H^{te} Loire), avec le dessus de porte n° 209 de la vente Follot Monaco 1982 ; vers 1830 dans le salon de la Villa Christine à Nice, vue d'intérieur dans les collections royales de Suède, cf. Thornton 1984, p. 256.(variante avec ombre) ; château de Salsta, Nord-Uppland, Suède, aujourd'hui au Nordiska Museet.

Rioux de Maillou 1883, p. 348, ill.

Paris 1967, n° 123

Nouvel 1981, n° 542, ill.

Hoskins 1994, p. 68 et 69, ill.

Frédéric Zuber en a dessiné de sa main un exemplaire dans son carnet d'esquisses commencé en 1824 (MPP, inv. 997PP4) avec la mention : « Duf. & Leroy ».



10. Draperie

1826-27

n° 1901 (« rideau »)

planche et tontisse repiquée (13 couleurs)

MPP DR 3 & DR 4

UCAD 29579

Bibl. Forney 1430

Rioux de Maillou 188., p. 348, ill.

Paris 1967, n° 122

Guibert 1980 n° 578 (ill.)



11. Draperie

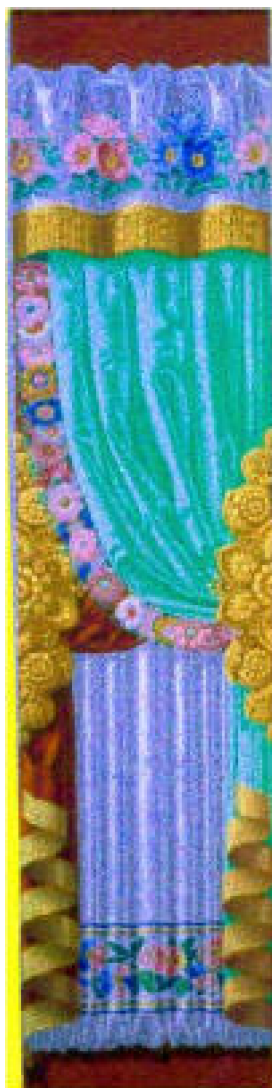
vers 1830

planche et tontisse repiquée (plus de 20 couleurs)

h. 2,03 m

l. 0,47 m

MPP DR 1



Annexe n° 9 : Les revendeurs de papier peint parisiens de Jean Zuber & C^{ie} en 1813

Source : lettre de Jean Zuber à Frédéric Feer, 8 mai 1813, MPP Z 102

Prot : depuis trois ou 4 ans que nous faisons des affaires avec cet homme, nous avons toujours été exactement payé de lui, malgré que nous ne lui avons confié qu'avec crainte, il n'avoit que de faibles moyens en ouvrant son magasin, celui qu'il a ouvert l'année dernière au passage des Panoramas étoit une entreprise hardie (...)

Blavot, presque en face de Prot nous prenoit le (?) avant ce dernier duquel il est très jaloux. Nous l'estimons plus solide aujourd'hui qu'avant ces années et désirons qu'il vous donne une bonne commission

Madame Gendre boulevard bonne nouvelle est très solide mais ne nous achète que quelques bordures (...) Elle nous a fait une espèce de chicane sur des f(on)ds verts de pré (...) elle prétend que la nuance auroit du être comme un échantillon de vert de (?) qu'elle croyait avoir reçu de nous (...) nous devons vous remarquer à cette occasion que la nuance de n/ vert de pré ne nous réussit toujours pas et que vous ne devez pas en promettre exactement à v/ échantillon.

L'ancien magasin de Prot est peu éloigné de la veuve Gendre & deux autres magasins se trouvent à ses côtés, Métivier & Simon porte S^t Denis mais c'est des douteux.

Saillard beau-frère de Dufour avoit son magasin au boulevard du temple vis à vis de la grande fontaine, il a suspendu l'année dernière (...)

Dans la rue neuve des petits champs vous trouverez Rimbaut au N° 29, il a contremandé l'année dernière une assez jolie commission craignant de se surcharger mais nous pensons qu'il choisira d'autant plus aujourd'hui.

Dans ce quartier, il y a Thiébault rue croix des petits champs N° 30 avec qui nous n'avons plus fait d'affaire depuis longtemps, mais que je crois bon aujourd'hui, & près de lui Müller rue coquillière N° 37 très solide mais ne nous achetant que des misères vous pourrez les voir tous deux si vous ne recevez pas de mauvais renseignements sur Thiébault.

Carlhian rue des francs bourgeois St Michel n 16 non loin du Panthéon est un ami de Müller & ils verront les carnets ensemble si vous pouvez les y déterminer.

Boulangier rue St Benoît au faubourg St Germain est bon e vous prendra probablement des frises et bordures dont il n'a rien eu depuis 2 ans.

Dans on voisinage rue du bacq n 4 » est Véron (...) il est solide mais ne nous achète presque rien, son magasin est près de l'atelier de Mongin.

Dans la même rue plus bas est Desbordes à qui nous avons fait le 3 novembre un premier petit envoi p(our) f 122 & sur lequel il a trouvé à redire , il paroît qu'il s'est trompé pour une bordure qu'on a envoyé en laine noire au lieu de laine amaranthe, examinez la chose & arrangez vous avec lui, on me l'avoit dit solide.

Boutrais au passage de l'orme a établi un nouveau magasin, il était commis de Daguet, l'un de nos copistes, on m'avait dit que M. Delorme étoit le commanditaire, n'ayant pas de carnets avec moi, je n'ai pu l'engager à mon dernier voyage de me donner une commande, je lui remis une collection Arcadie en C^{on} p(our) f 50, v^s v^s en ferez payer s'il l'a vendu.

Voilà ce que nous avons de pratiques en papier peint & vous ne devez point aller voir d'autres marchands a moins que ce soit quelques nouveaux s'ils sont bons.

Annexe n° 10 : Un exemple de pose de panoramique (1818)

Source : extrait du prospectus de *l'Helvétie*, Rixheim 1818.

Placé en deux grands tableaux de 10 lés chacun, ce paysage fera incontestablement l'effet le plus agréable ; mais il est également disposé à pouvoir être divisé en un plus grand nombre de panneaux, et d'être adapté à toute espèce de localité. Un léger examen indiquera les lés qu'il conviendra de réunir, lorsque la disposition d'une salle nécessitera de former des tableaux de diverses grandeurs, et on trouvera facilement à composer des scènes intéressantes, en réunissant 2, 3 ou plus de lés, quelques uns présentant, même isolément, un tableau.

Pour encadrer ce paysage, on y a adapté un nouveau décor en colonnes de marbre ; avec cet ajustement il convient à des sales de 12 à 14 pieds d'élévation et d'une grande circonférence. On peut toute fois encadrer ce paysage par une simple bordure, lorsque la pièce ou il doit être posé, n'est ni assez vaste, ni assez élevée, pour que le décor puisse y être adapté convenablement.

Annexe n° 11 : Ventes de panoramiques de Jean Zuber & C^{ie} de 1815 à 1824

Source : MPP Z 78, 79, 80.

		1815	1816	1817	1818	1819	1820	1821	1822	1823	1824	total
Allemagne												
Augsbourg	Grimmer & Schulze											1
Augsbourg	Fr. Klockner	6										6
Berlin	Arnus				5	5	21					
	Cabanis							50			31	
	Quittel				8							8
	Walker				6	14	3	3	3		4	
	Wittig							1			32	
												1
												222
Brunswick	Kreischlager							4				4
	Michaelis							1		3		4
												8
Brême	Dreyer			8								8
Breslau	Heymann					5	3	2				10
	Räcker					2		2				4
	Zülcher							1				1
												25
Chemnitz	Hager										5	5
Clèves	Köcher				11	1	1					13
Coblence	Capitain				1	12						13
	Hoschmann							2				2
	Petgenser									1	1	2
												27
Cologne	Gruber	4	4		9				4		2	21
	Hoffmann							7	2		4	13
												35
Darmstadt	Kratz			2		2						4
Dresde-Müller		1			3							4
	Hopffé									4	15	25
												27
Düsseldorf	Pirzer					1						1
Eberfeld	Bosch									1	1	2
	Graf		1	3	1	5	2	2		1		15
	Stimpken & Demuth									5		5
												22
Frankfort-sur-le-Main	Hannath								2			2
	Rosalino & Brandt			2	4	7	2	4		5	3	32
	Neuhagen		12		5		7	1		2		27

	Weyandt							2	2
Frankfurt	Dr. Kunkler	2							43
	Vedava		2						2
									2
									4
Gera	Kunze						1		1
Götha	Maddling	5					4		12
Halsbrunn	Buppen							2	6
Hofe	Schwabe						1		1
Humburg	Cetti	2	1	3			2		8
	Hensch				1				1
	Jarbes				2	2			5
	Kolbe		1	2	1	2		1	7
	Milde	1	2	3	2	2	2	2	12
	Noveltz		1				1		2
	Schm	1						1	2
	Von Söllner, succ. 5	2	3	2	1				15
Hessene	Schuler	1	3		2	1			9
Heidelberg	Göttsinger					1	2		3
Karlsruhe	Schmittner	2							3
Kassel Arnold		4	6	2					12
Kiel	Cetti						7		7
	Schuler	2	3						5
Königsberg	Zandvoort						6		6
Lands Kauffe			2						2
Leipzig Leo		2							2
Litsek Max			1						1
Ludwigsh	Mayer				3				3
Ludwigsh	Denker						2	1	3
Magdeburg	Heyn						2	2	5
Maisatz	Bras		2						2
	Hörm	7	12	3	3	5	3	1	36
									25
Mera	Uebem						1		1
	Schaffner						3		3
									4
Münch	Bischoff						1		1
	Hauman						2	4	6
	Henke	1	2	1					4
	Hille & Stiller				3				3
	Kolbe					4			4
	Oberster					2	2		4
									22
Münster	Copperath				2	4			4
	Dager							1	1
	König			1		2			3
	Lagmann	6		7	3				15
									23
Nürnberg	Rauchfus					2			2
Northausen	Becker							1	1
Osnabrück	Grese		4						4
Schweinfurt	Giegler			6					6
Siegen	Oberdorf					4	2	3	9
	Schütz			1		2			3

DE LA MANUFACTURE AU MUR

	Wiedelin		3						3
	Widukind	3	6					1	10
	Wolff							3	3
									20
Weimar	Mankeloh & Cie							1	2
Wiesbaden	Reber		1						1
Zürich	Desormet							1	1
Angleterre									
London	Earl & Adams & Sydney		8						8
								1	1
Autriche									
Vienna	Sperlin & Rahn		56						56
Besil									
Ris	via Schimmelmaach & Solingen			6	30				36
Danemark									
Copenhague	Henniquez		4						4
Espagne									
Madrid	Gonzalez de Villota		4	1					5
États-Unis									
Philadelphie	Gilfe & Kockhaus Vindhaus & Gombkins		21	5					5
									21
New York	Miles & Berke		8		16				24
				21					65
France									
Aix	Facarel							7	7
Angoulême	Vellien				2				2
Auch	Danos		1		1				2
Auxerre	Sarrazin			8	24				28
Bordeaux	Michel		1						1
Bordeaux	Chappin							1	1
Bordeaux	Barrillet								4
	Milique							4	4
									8
Besançon	Kerandi				1				1
Besançon	Ste Agathe Sautours				1			1	3
					2				2
									5
Bordeaux	Amour N°							6	4
	Filou Dupin	1	8	19	9	4		7	7
	Isidore			10	6	2	4	2	5
									12
									69
									24
									70

Boulogne	Lamy				5	5	5	4	4		19
	Wlad Jannet			2		3	2				7
											26
Boulogne	Martin						7				7
	Jolivet								1		1
											8
Carpentras	Frodel				8						8
	Children of Saline			1					2	2	5
Children of Maria	Crosperre Briquet				8						8
Chartres	Garnier						2				2
Clermont	Dubroca									1	1
Colmar	Gschl				3						3
Colmar	Basemann	3	8				5	3			18
Dole	Prudent		10			5			3		18
Dunkerque	Lambelin				1						1
La Haye	Kochlin								7		7
	Lemalle					2			1		3
											10
Lille	Basal			2	12	4	9		5	4	37
Limoges	Gaudin									1	1
Nancy	Schwarz	2							7		9
Lyon	Boyer								4		4
	Guldhard					5	2		2		9
	Ung	4		3			4		11		22
	Philippou	2		1			16		14	1	34
	Thuret-Boyer					5			8		13
											89
Milieu	Garnier			15					4		19
Marseille	Berres	2		5							7
	Berres-Philippou			2		10		10	6	10	46
	Dervieu					1	2				3
	Gérard				1						1
	Gonnet	1	2			1	2	2	8	2	18
											77
Metz	Billete			2	2						4
	Lalmeze				7	1					8
	Luzier & Noé			6							6
	Lamy				1	1	2				4
	Levasseur			4	3	6	8				21
										42	
Mézières	Rabin				1					1	
Nancy	Billete					2					2
	Noé & Landsman			6	2		1				9
	Roch				3		1				4
											16
Paris	Benoist								4		4
	Blavat								7		7
	Boise-Desmarais	14	3			2					28
	Boulangier			2	5						7
	Cartier								2		2
	Cartier	2	8	2		8	2				22
	Dauger					4					4
	Engelmann								26	42	68
	Gando	8	9	2		2			3		33
	Goga						1				1

	Harcourt									1		1
	F. Halman									40		40
	Jacquemart	7										7
	Piet			4						1		5
	Protonne									4		4
	Ribault		3	6						4		13
	Ribault l'aîné										2	18
	Simon	15	27	24		4			15	22	1	107
	Zuber fils					83	26	37				233
												635
Parisien	Av										1	1
Reims	Mison	2							8			10
Rennes	Mauger										6	6
Reuzé	Père aîné					1					1	2
St Etienne	Millet Dubouché								4			4
Séverac	Harcourt									10		10
Strasbourg	Schmidt									4		4
	Vandé	4	9	4	2	4			4		2	8
												28
												24
Toulon Harcourt				1								1
Toulouse	Abadie								7			7
	Destran									13	1	14
	Fer										1	1
	Jacques Martin											2
	Pradon			4								4
	Vigier					2						2
												24
Troyes	Baudin Fournier					3						3
	Fournier									1		1
												4
Valence	Lambert								5		7	15
	Mauger			1								1
												16
Valen ^{xxxx}	Martin									2	1	3
	Nouze	1										1
	Provost								1	1		2
												6
Verdun	Benoit			3	3	2				3		11
Vesoul	Régnier										2	2
Italie												
Charlebois	Ginodet										4	4
Gévas	Garnier Suzanne					2		3				5
Milan	Bettali	5		12		2						19
	Tognetti					16						16
												35
Naples	Burne								8			8
	Lambert								2		3	5
												13
Nice	Susa					3						3
	Tognetti			2		1						4
	Vita											3

Padoue	Gamma			8						10
	Giulii			2			1	2	1	6
	Mirafiori			1						1
	Paves			1						1
	Terrabini						2			2
										21
Turin	Genova			1						1
	Milano								2	2
	Opere Pavia	1	6	8	11		1	9	1	26
								6	6	45
Venezia - Gubi				8						8
	Galvani			5						5
	Gabri					4				4
	Lisson				12	5				18
	Lucio					2				2
	Fr. Prinsender Venezia			15	2					17
										61
PI										
Amsterdam	Decker	2	1							3
	Neubauer		4	2				6		
										12
	Deponie		6							6
	Haug						3	3		6
	Neuh de Winse			4	1					5
	Willy Van Harnswyck & Co				6	7	6	2	1	9
										13
						2	1			3
								2		2
								3		3
										52
Amoy - Contab		6	3		1	7	2			2
										21
	Charloline							3		3
										24
Amoy	Van Goye			1						1
Braun - Deventer				2			2			4
Brussels	Dumery	2	7	4			6		10	29
	Ducloux			1	2	1				5
	Herrmann			6						6
	Pray			2						2
	Van Gelder Prays			4			3		15	20
										62
Charleroi	Dellier			3	3	2	3		2	14
										1
										14
Deserter	Higens	5								5
Over	Weymann & Van Sterg	1			1					2
	Weymann							1		1
Grand	Ducloux			4	4	2			2	13
										13

	Van Samen		2	2	5	4			1					
	Haghenbeck		1	3									11	4
Gorlem	Van Dreepe		4	3	8	1		3		3			28	
La Haye	Hartman Beir				1	1							22	
	Deurman				1	5							2	4
	Keckeboogh									2			1	
	Kan		5							5			1	8
	Leschet			2									3	
	Tiedharberg	2								1			1	
	Zelke		1	2									1	3
Leyde	La Uwe					1				1			24	
	Gron									1			2	
	Hoogenstraten			2		1				2			1	4
	Pöves	2		5	2	1							3	
	Reides		3										10	
Lège	Grandjeunge		1	1		2	2						5	
	Redone									2	3		24	
													6	6
Loosdrecht	Evans												12	
Moers	Trilken-Andry			4									6	6
	Parsons									10			1	
	Hache												11	
	Trillex									1			1	
	Zamir									4			4	
										1			1	
										1			1	
													27	
Namen	Grandjeunge		1		2								3	
Neerlinden	Banck					2							2	
	Benderker		2				2						2	4
	Doornier		9	15	14	9	15	7					1	2
													65	
	Jockere								1	3				4
	Schmitz			4										4
	Stuis						2							2
	Witigs	1	2	4		2	3							
													12	
Schneffin	Sander		7										93	
Tiel	Slothouze				1			2					7	
Utrecht	Plaves												1	3
	Dandlitz						1							1
	Meer		5	5										9
	Weiers		2	1									2	
													17	
Wapfen	Dummevick		5	1	4	5					2			
	Jansen									1			15	
													1	
Zwolle	Engels			1									16	

Portugal									
Bene	Bene							9	3
Bene	Vogel			4					4
								13	
Russie									
Mittl.	Löwenstein			2					2
Moscou	Brandenburg			23				23	
	Griff					23			23
	Lamm & Cie			10				10	60
									27
Russl	Münster					6			6
Riga	Bozeler					2			2
	Konrad			4					4
	Rosenkumpf			2					2
									8
S ^t Petersburg	Griff					24			24
	Grossé		11	10					21
	Neudorf					36			36
	Wuppert								30
									76
Versaie	Coblen			4		1			5
	Dreyman					2			2
	Hartigel			1					1
	Kohler			3	4				7
	Kochler & Weber				1				1
	Waldman					4			4
									30
Suisse									
Arria	Châlain							5	3
									2
	Schmann		2						10
									22
Bile	Amey			2	1	1	4	7	2
	Vielhaer		4	3	1				17
									12
									29
Freiburg	Mahy							2	2
Lausanne	Kramer			5					6
	Wenger						5		5
									23

Genève-Merle d'Aubigné	2	4	4				10
Mestral	1	3	1	4	2		12
Piron						1	1
St Gall-Kurr						2	23
Musey-Spengler		1				7	9
Zürich-Bleuler					2		1
						2	
Angleterre	9	0,3 %					
Allemagne	614	20 %					
Autriche	56	1,8 %					
Bresil	36	1,2 %					
Danemark	4	0,1 %					
Espagne	5	0,2 %					
États-Unis	71	2,3 %					
France	1320	43 %					
Italie	188	6,2 %					
Pays-Bas	450	14,7 %					
Portugal	13	0,3 %					
Russie	212	6,9 %					
Suisse	89	2,9 %					
Total :	3065	100 %					

Annexe n° 12 : Prospectus de vente de la manufacture Albert, Paris, 1831

Source : coll° Chris Ohrstrom, The Plains, Virginie

VENTE

Par Continuation,

APRÈS CESSATION DE COMMERCE DE M. ALBERT,

Fabricant de Papiers peints,

BOULEVARD DU MONT-PARNASSE, N^o. 53.

Le mardi 31 janvier 1851, à onze heures de midi.

Consistant en deux tables à presser et à patins, avec leurs bords et accessoires, un grand rouleau à faire le velouté, un plus petit rouleau pour velouter les canées, deux manilins à laine et les bluteaux y appartenant, plusieurs tables à foncez et leurs treteaux, plusieurs entiers à rouleaux, grand nombre de dessins gravés, noniches, frises, bordures, divers damers, brindilles et ornemens de tous genres : le tout dessiné et gravé par les premiers artistes de la Capitale.

Une partie de mordant à faire le velouté, huile grasse, bois de teinture, laines de toutes couleurs, papiers à laine, etc., etc.

Étendours, caiseurs à canées et à ranger les gravures.

Quantité de boiseries démontées propres à cet emploi, et généralement à l'usage de la manufacture.

Les articles de gravures pour la décoration des loges mageront être vendus séparés et vendus en un seul lot, s'il se présente un amateur.

Le placement de ce genre de décoration sur nouvelle trépannerie, et présence des bénéfices de ce genre.

J. MATHIAS, inventeur, rue Montparnasse, n^o 53.

Annexe n° 13 : Enquête préparatoire à la statistique de l'industrie du papier peint figurant dans le *Rapport* de Jean Zuber-Karth sur l'Exposition de Londres de 1851

Source : MPP Z 6

DE LA MANUFACTURE AU MUR

Pays	Manufacture	Rayons	Valeur	Tables	Machine	CV	Ouvriers		
Belgique :									
Brux ^l	Eug. Devis (succ. De Van Gelder Pays)			20					
	Picart May			15					
	Thomas & C ^o , Cellis succ.			10					
	Van der Laer			5					
	Lige			25					
Lige	Noe Miniers			10					
	L.L. Hoos			5					
	Delheid & fils			10					
Louvain	Everaert freres			40					
Etats-Unis									
New York	Christy & Constant		1 000 000	1 000 000	38	3	12	160	
	Jones & Smith		500 000	500 000	30	1	4	80	
	Howell brothers		500 000	500 000	20	2	6	80	
	Dispatch man ^l								
	Partridge Good & C ^o								
	Sawyer & C ^o (?)								
			1 000 000	1 000 000	38	3	12	160	
	Boston	Gregory & C ^o							
		Berry & Birdseye ^l							
		Barnstead							
Grant									
		3 000 000	3 000 000	80	6	34	320		
Philadelphie	Hath (?)		250 000	375 000	25	1	20	100	
	Bauchard & Rock		250 000	375 000	25	1	15	100	
	Burton & Larnitz		250 000	375 000	25	1	15	100	
	Howell brothers								
	Belrose & Gage		1 000 000	1 500 000	100	4	70	400	
Albany	Nole								
	Baltimore Gilder								
	Manchester Perkins								
	Pittsburgh Haldship								
	Tooy - Orr		250 000	250 000	29			100	
Etats-Unis	Total	7 800 000	8 875 000	400	22	150	1600		
France Paris	Delcourt		500 000	50			200		
	Dames		250 000	25			100		
	Genoux		150 000	20			80		
	Gillen		250 000	40			150		
	Mahe		200 000	80			200		
	L. ? ? ?		150 000	40			150		
	Lapierre		150 000	25			100		
	Lecort		250 000	50			120		

Faye	Manufacture	Revenues	Value	Tables	Machines	CV	Quotient
	Magasin Ulmer		300 000	31			120
	Managers		500 000	53			120
	Messieurs		200 000	33			120
	Kitchen		200 000	33			120
	Willems		100 000	31			70
	30 parts à 15 tables		1 500 000	200			900
	40 parts à 3 tables		700 000	153			150
	62		3 656 000	505			2 556
	Apart ² Keller		500 000	51			300
	Levy (4)		500 000	150			400
	Strasbourg (2)		100 000	31			120
	Milo (2)		300 000	51			240
	Marseille (1)		100 000	31			150
	Le resté (10)		300 000	101			400
	28		2 100 000	275			1 050
	82		7 756 000	1 132			1 660
	Fayes						
	Faye-Bis Arnod ² J.F. Bourier			25			
	Le Hain Van der Berg			10			
	Lombard			10			
	Leode Van der Berg			10			
	Maurin de Claubert			10			
	Faye-Gis			62			
	Requiescit						
	Lambert			10			
	Adrien			5			
	Balsain			4			
	Clark			2			
	Coker			5			
	Williams, Coopers & C ^o			40			
	William Debit			1			
	Dappa			1			
	Erwood			20			
	Gibbs			4			
	Godwin & Evans			20			
	Herrald & Crosby			35			
	Higginbotham			1			
	Hirschhoff & C ^o			22			
	Holmes & Ashurst			20			
	Jaffrey & Allen			20	1		
	Leschallin			1			
	Mabe			30			
	Mabea			30			
	Neswood			30			
	Peter			1			
	S.J.B. & Childerson			20			
	Solomon			70			
	Thorp			70			
	Townsend			20			
	Trenchard Cooke			20			
	Tunnar & C ^o			20			
	Tanner, Manserth			2			
	White & Sykes			5			
	William & C ^o			20	1		
	John Woolmer			35	1		
	William Woodburn			35			
	Brind						
	Cyffus						
	Dun						
	Dixon						

Pays	Manufacture	Boureaux	Valeur	Tables	Machines	CV	Gazettes
	Janning						
Dublin	Boswell						
	Graves						
	Quinlan						
	Bounds						
Edinburgh	McCrie						
Exeter	Kingdon						
Liverpool	Dodd						
	O'Neill						
	Seaton						
	Troubleak						
Manchester	Paul						
Newcastle	Goodlad						
	Watson						
York	King						
				150			
Zollverein							
Aix	Lalk	100 000	150 000	20			70
Darmstadt	Hochstetter	180 000	180 000	30			100
Elberfeld	Demich	150 000	150 000	24			80
Luxembourg	Lamont	100 000	150 000	20	1		70
Mannheim	Fingelhardt&Korn	120 000	180 000	25			80
Mayence	Brazy	100 000	150 000	20			70
Wurzen	Schöde	120 000	150 000	25	2		80
Berlin	Gerhardt			15			
Stuttgart	Schill			15			
Brisach	Christmann			15			
		225 000	350 000				150
Cologne	Flammenscheim			10			
	Roesberg			5			
	Pützheim			5			
Düsseldorf	Hammann			5			
Bresde	Hapsche (?)			10			
Munich (?)	Lalk			5			
		225 000	350 000	45			150
14 petits		200 000	200 000	42			150
Zollverein							
30		1 620 000	2 040 000	289			1 000
CV : chevaux-vapeur							
N.B. Cette liste, qui ne comporte pas tous les États, s'avère aussi incomplète pour ceux qui sont envisagés (Peter à Manchester ou Arnold à Kassel, par exemple), mais elle a le mérite de citer des entreprises qui ne figurent nulle part dans la littérature spécialisée.							

Annexe n° 14 : Inventaire des panoramiques peints (1849-1859)

Source : MPP Z 17-18

Inventaire des panoramiques peints (1849-1859)

Source : MPP Z. 17-18

1^{er} mai 1849

92 Brésil pour figures à la main	30 francs
1 Conquête du Mexique	50

1^{er} mai 50

19 Révolutions d'Italie	40
3 Mexique	40
30 id sans figures	30
19 Jardins espagnols pour figures	20
3 idem achevés	40
à Metz chez Lemaire	
1 collection Conquêtes Mexique avec figures qui sert de modèle	45
10 idem sans figures	30
9 idem jardins espagnols sans figures	20
17 idem envoi du 30 avril chez Beauchat	20
2 collections Italie sans figures	20
6 idem Mexique sans figures	30
18 lés Isola bella	24

1^{er} mai 1851

30 Grèce sans les figures	10
17 Italie sans figure	18
21 Conquête du Mexique	45
1 Jardin espagnol	36
1 Télémaque	45
1 Guillaume Tell	45
Existent chez Lemaire à Metz	
35 col ^{re} Italie sans figures	18
1 Isola Bella	24
16 lés désassortis Helvétie + col ^{re} Guill Tell	

1^{er} mai 1852

17 Italie sans figures	18
20 Révolution d'Italie	35
8 Grande Helvétie sans figures	24
16 Jardins français sans figures	24
1 Jardins espagnols moins 2 les	24
1 Guillaume Tell	45
5 Télémaque	45

1^{er} mai 1853

12 Révolutions d'Italie	35
8 Grande Helvétie sans figures	24
6 1/2 Guillaume Tell	45
2 Télémaque	45
2 idem entamées	20
21 1/2 Danses espagnoles	36
1 Indépendance américaine, modèle Paysages à Metz	45
10 Brésil sans figures	30
10 Jardins français id.	20
1 Isola bella	24

31 mai 1854

8 Révolution d'Italie	35
5 Télémaque	45
6 Jardins espagnols	36
50 Brésil sans figures	30
Paysages à Metz	
23 Amérique du Nord pour Guerre de l'Indépendance	30
10 Brésil p Conquête du Mexique avec port	31

31 mai 1855

1 Révolution d'Italie	35
5 Télémaque	45
1 Danses espagnoles	36
24 Conquête du Mexique	35
24 Grande Helvétie sans figures	24
20 Jardins français sans figures	20

28 Brésil sans figures	30
60 Amérique sans figures	30
chez Mr Lucot (Zucot ?) à Paris à achever par Bauchat	

31 mai 1856

4 Télémaque	40
22 Conquêtes du Mexique	35
20 Jardins français sans figures	20
4 Conquêtes du Mexique (chez Bauchat)	
inachevées	30
4 Guillaume Tell chez Lemaire	24

31 mai 1857

1 Révolutions d'Italie	40
5 Indépendance américaine	45
24 Conquête du Mexique	35
5 Amérique du Nord	
p. Indépendance sans figures	30 chez Lemaire peintre
2 Brésil p. Mexique	30 idem
3 Mexique peints	2 p. Lemaire
	1 p. Bauchat
35 chez Lucot	

31 mai 1858

4 Guerre de l'Inde	45
5 Indépendance américaine	45
28 Conquêtes du Mexique	35
1 Guillaume Tell pour note	

31 mai 1859

1 Guillaume Tell	60
1 Télémaque	45
20 Conquêtes du Mexique	35

Annexe n° 15 : Décor *Gobelins* de Chabal-Dussurget, 1867

Source : MPP Z 11

31 mai 1866	
Décor Gobelins & Chabal	
6100 à 6105	
Paiement à Mr Chabal	7000 fr ⁹
Emballage et port des panneaux	200
Mise s/ bois depuis le 15 novembre	1000 <i>8200</i>
Bois pour 350 planches gravées jusqu'ici	700
	<i>8900</i>
31 mai 1867	
Tapisserie Gobelins de Chabal	
Paiement à M Chabal	7000
Emballage & port des panneaux	200
Gravure des 712 à 720 planches	2200
Bois des planches	1440
Mise sur bois	
10 mois M. Richter & gratification	2300
11 semaines M. Walter «	(ensemble)
2 lithographies par M. Siméon	380
	<i>13520</i>