

La transition des colorants naturels aux colorants synthétiques et ses répercussions

LOUISE LALONGER

Résumé

Le XIX^e siècle vit l'avènement de l'électricité, de la machine à coudre et des colorants de synthèse qui eurent d'importantes répercussions sur l'industrie textile. Dans son étude, l'auteure désire évaluer l'impact de l'apparition des colorants synthétiques sur la production textile. Elle désire également vérifier jusqu'à quel point la tradition a été influencée par les nouvelles découvertes et comment la mode a été marquée par ces changements. Le phénomène ayant une dimension mondiale, l'auteure tentera d'établir des rapprochements entre les courants européens et nord-américains. Elle étayera son propos d'exemples régionaux.

Abstract

The nineteenth century saw the invention of electricity, the sewing machine and synthetic dyes, which had major repercussions for the textile industry. In her study, the author seeks to assess the impact of the appearance of synthetic dyes on textile production. She also attempts to determine to what extent tradition has been influenced by the new discoveries and how fashion has been marked by these changes. Since the phenomenon has a global dimension, the author attempts to draw parallels between European and North American trends. She backs up her remarks with regional examples.

Le XIX^e siècle fut le théâtre de nombreuses découvertes qui viendraient tout bouleverser. L'avènement de l'électricité, de la machine à coudre et des colorants de synthèse amenèrent plusieurs transformations dans les types de production. Ces changements notables se sont entre autres répercutés sur l'industrie textile.¹ C'est particulièrement les nouvelles découvertes dans le domaine de la teinture qui retiennent mon attention. Pour la présente étude, j'aimerais évaluer l'impact de l'apparition des nouveaux colorants synthétiques sur la production textile. Je veux vérifier jusqu'à quel point la tradition a subi l'influence de ces nouvelles découvertes et comment la mode a été influencée par ces changements.

Comme le phénomène a été mondial, j'aimerais aborder le sujet de façon générale sans cerner de région en particulier. Toutefois, j'apporterai quelques exemples régionaux pour illustrer mon propos et je tenterai d'établir des rapprochements entre les courants européens et nord-américains.

Cette réflexion se base sur un dépouillement bibliographique, sur l'analyse de données historiques des principales découvertes et sur des documents publicitaires des distributeurs de colorants, notamment les compagnies Diamant et Ampollina.

Je désignerai par « colorants naturels » les matières tinctoriales provenant de plantes, d'insectes et de coquillages. Le terme « colorant artificiel » s'applique aux teintures produites chimiquement à partir d'éléments naturels alors que les colorants synthétiques sont tirés de la houille de charbon ou de produits pétroliers.

Les progrès de la chimie

La chimie fait des pas de géant entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. D'abord avec les recherches des Allemands au XVIII^e siècle, qui conduisent à la création de colorants artificiels. C'est un marchand de couleur berlinois, du nom de Diesbach, qui découvre par hasard, en 1710, comment fabriquer un bleu artificiel qu'on appellera « bleu de Prusse ». Ce composé résulte



Fig. 1
Page couverture,
Annuaire des teintures
Diamant et livre
d'instruction, Wells &
Richardson Co., 1913.

d'une combinaison chimique de prussiate, de potasse et de sels ferreux. D'autres chercheurs allemands suivront la même piste de recherche pour créer quelques colorants artificiels.²

En 1826, la recherche prend un autre tournant grâce à l'allemand Otto Unverborden qui réussit à isoler une substance extraite de l'indigo, qu'on nommera « aniline », dérivé « d'anil », nom portugais de l'indigo.³

Mais c'est seulement en 1856 qu'un étudiant en chimie de 18 ans, William Perkin, arrivera à une découverte capitale, soit la synthèse de l'aniline à partir de goudron de charbon. Le jeune Anglais s'aperçoit qu'il peut tirer une teinture bleue de cette substance, qu'on nommera « mauvéine ». Ce premier colorant synthétique marquera une évolution rapide dans le domaine et mettra fin à l'utilisation des teintures naturelles.⁴

À partir de cette découverte, on fabriquera de nombreux colorants dérivés de l'aniline. Les possibilités d'inventions chromatiques deviennent presque inépuisables. Dès le milieu du XIX^e siècle, l'Angleterre s'empressera de distribuer ces colorants, suivie de près par des firmes françaises, suisses et allemandes. Cette période fébrile verra s'accroître rapidement le nombre de nuances disponibles pour la teinture.⁵

Pendant près d'un siècle, soit de 1850 à 1950, les fabricants de colorants utilisent exclusive-

ment des produits dérivés de la houille de charbon. À partir de 1950, ils utiliseront plutôt des dérivés du pétrole qui offriront de nouvelles possibilités.⁶

Changements apportés par la nouvelle découverte

A) La mode

En Angleterre, la découverte de Perkin provoque un grand engouement pour cette nouvelle couleur mauve. C'est la reine Victoria qui donne « le ton », en portant une robe mauve à l'exposition de 1862. Il ne s'agit pas uniquement d'une mode vestimentaire, puisque le pays édite des timbres-poste teints en mauve. On retrouve également cette couleur dans le langage populaire. Les policiers de Londres se plaisent à diriger la circulation en criant « *get a mauve on* ».⁷

Cet intérêt soudain pour les colorants de synthèse se généralise ensuite à toute l'Europe. Ce phénomène se retrouve sans doute au Québec et on peut croire qu'il a des répercussions sur la mode, dans la couleur. Jacqueline Beaudoin-Ross, conservatrice au Musée McCord, nous décrit la popularité de la couleur prune à Montréal entre les années 1870 et 1880. Elle nous présente une robe de mariée de cette époque et nous indique à ce sujet :

... la suprême élégance consistait à porter des couleurs prunes. Dans le numéro du 30 janvier 1877 du journal montréalais The Evening Star, J. Carroll and Co. annonce, sous l'en-tête « New Dress Goods » (Nouveautés en matière de robes), dix sortes de tissus, tous de couleur prune. Et dans le numéro du 31 août 1878 du « Montréal Daily Witness » S. Carsley, ... annonçait « un nouveau lot de toutes les teintes de prunes, la meilleure offre en magasin ».⁸

Quoique l'auteur ne précise pas de quel type de colorant il s'agit, je me permets de croire que cette variété de tons était obtenue à partir de colorants synthétiques, tels le magenta (Natan-son, 1856) et ses variantes, qui offrent plusieurs nuances de prune. J'attribue cette tendance à la variété de produits offerts sur le marché et à l'engouement que cela a provoqué. L'arrivée de ces nouvelles couleurs a sans doute influencé rapidement la mode et la production textile.

Quelques liens peuvent ainsi être établis entre les couleurs en vogue et l'apparition des

produits de synthèse. C'est en regroupant les principaux colorants découverts entre 1856 et 1902 que j'ai pu retracer et mieux comprendre les étapes importantes de leur évolution.⁹ Ainsi, les couleurs mises au point entre 1856 et 1869 présentent principalement des tonalités variant du bleu au rouge en passant par les violets et les nuances de prune. On peut croire que ces premières découvertes sont étroitement reliées à des variantes de la mauvéine de Perkin, alors que la décennie suivante (1870 à 1879) voit naître de nombreux colorants dans les tons de jaune, d'orange et de rouge. Cela est attribuable à la synthèse de l'alizarine (Graebe et Lieberman 1868, Perkin 1869), un produit identique chimiquement à celui que l'on retrouve dans la garance naturelle mais qui offre encore plus de possibilités chromatiques. Déjà la garance était la teinture naturelle qui donnait le plus de couleurs (rouge, orange, rose, chocolat, pourpre) mais l'alizarine de synthèse en procurera davantage.¹⁰ Il semble que les années 1870 et 1880 sont très prolifiques en matière de nouvelles couleurs et que la gamme de produits offerts atteigne son apogée à la fin du siècle.

Si l'arrivée des colorants synthétiques nous apporte une gamme de couleurs beaucoup plus variée, avec des tons plus vifs, il semble que cela n'a pas que des effets heureux. D'après James Laver, la décennie de 1870 voit surgir des tons parfois « criards » et on se permet de juxtaposer différentes couleurs, en alternant les tissus unis et imprimés. C'est aux problèmes d'harmonie des tons qu'il attribue l'apparition de nombreux conseillers en matière de mode. Ceux-ci conseillent les clientes sur la façon de marier les couleurs selon leur teint ou leurs cheveux.¹¹

On retrouve ces mêmes préoccupations d'harmonie des couleurs dans une publicité de la compagnie de colorants Diamant de 1913-1914.¹² Ici, le fabricant prévient sa clientèle de l'importance du choix des couleurs et de la façon de les marier avec d'autres. Il indique qu'il est de « bon goût » de placer ensemble les nuances claires en contact avec des nuances foncées de la même couleur. Il donne des exemples de tons qui s'harmonisent ensemble en indiquant les noms de ses produits.

Si de telles publicités incitent les femmes à l'élégance avec des notions « d'harmonie » et de « bon goût », elles incitent également à « suivre la mode ». Dans ce même document, on présente une soixantaine de nuances à réaliser avec les teintures Diamant en les qualifiant

de « Nuances populaires pour la prochaine saison ».¹³

C'est par l'intermédiaire des colorants de synthèse que les consommatrices auront davantage accès aux couleurs en vogue et chercheront à suivre la mode. Elles se permettront de reteindre leurs vieux vêtements pour les mettre au goût du jour. D'ailleurs les publicités insistent beaucoup sur ces possibilités de recycler et nous montrent plusieurs exemples où des vêtements « passés de mode »¹⁴ sont récupérés. Une illustration de cette époque est très explicite à ce sujet (voir fig. 1).¹⁵ Ce triptyque nous montre trois variantes de la même robe renouvelée, avec les indications « passé », « présent » et « futur ».

B) Délaissement des teintures naturelles

Même si les produits à l'aniline ont rapidement suscité de l'intérêt, il y a eu une période de transition où l'on a continué d'utiliser simultanément les colorants naturels et les produits manufacturés. En France, par exemple, des analyses scientifiques faites sur des textiles bretons traditionnels ont permis d'identifier clairement cette tendance. Ces tests ont été faits sur une collection de même provenance et datant de la même période, soit avant 1880. Les résultats mettent en évidence l'utilisation de rouge et de vert de synthèse, et la présence de colorants naturels tels la gaude et le pastel pour le vert et le bleu.¹⁶

Un autre exemple nous révèle cette période de transition dans l'industrie textile des États-Unis. Par la consultation de documents d'archives, des chercheurs ont tenté d'observer comment dix manufactures ont délaissé la garance naturelle pour son équivalent chimique, l'alizarine. Ils ont pu retracer un changement progressif à partir du moment de la mise en marché mondiale de l'alizarine (1870) jusqu'à l'abandon total de la garance (1890). Entre temps, on a utilisé les deux produits à la fois.¹⁷

On peut facilement comprendre que les utilisateurs de colorants aient progressivement délaissé les produits naturels pour des produits chimiques. En fait, cette progression suit de près l'évolution de la recherche en ce domaine, la mise en marché de ces produits et l'adaptation aux nouvelles technologies. On peut donc croire que c'est à la fin du XIX^e siècle que la gamme de produits de synthèse envahit le marché pour se substituer aux colorants naturels. Jusque là, on s'était uniquement approvisionné dans la nature

pour teindre des peaux et des tissus. Il faut maintenant s'adapter à de nouvelles façons de travailler et développer de nouveaux marchés.

Les teinturiers professionnels et les manufacturiers se sont sans doute adaptés rapidement à cette nouvelle technologie qui leur offrait plus de facilité de standardisation, alors qu'on peut croire qu'on retrouve ces produits dans l'utilisation domestique avec un certain décalage. L'accessibilité aux colorants de synthèse et à l'information sur leur mode d'emploi constituent des variables déterminantes quant à leur apparition dans les foyers. En fait, cette accessibilité est dépendante d'un système organisé de production, d'importation et de distribution des produits, qui proviennent principalement de l'Allemagne. Au Québec, il semble que la compagnie Wells & Richardson, distributrice des colorants Diamant (ou Diamond), soit à Montréal dès la fin du XIX^e siècle¹⁸, alors que la compagnie Baribeau et Fils de Lévis commence à distribuer les produits Ampollina en 1922 et ce, pour le Canada tout entier¹⁹.

Que ce soit à des fins domestiques ou manufacturières, il y a une période de transition avant l'adoption définitive des colorants de synthèse, mais tous délaissent les colorants naturels. Cette préférence se justifie par de nombreux critères, notamment la stabilité chimique du produit, la résistance à la lumière et au lavage et la variété de la gamme de couleurs. Rappelons que la qualité tinctoriale des produits naturels est dépendante de plusieurs facteurs. Elle peut être affectée par les variations de température selon les saisons ou touchée par des impuretés de la matière première. Pour l'industrie textile, les produits à l'aniline permettent de réaliser des recettes commerciales avec des résultats prévisibles, alors que les colorants naturels demandent un ajustement constant. Comme les produits naturels sont difficiles à entreposer, leurs utilisateurs ne peuvent s'en servir qu'en saison, alors que les produits synthétiques sont accessibles toute l'année et à peu de frais.²⁰

Le prix peu élevé des colorants de synthèse et son rapport avec la quantité de tissu à teindre le rend plus compétitif. Un exemple américain nous démontre que pour teindre cent livres de tissu, il faut cinquante livres de garance naturelle, alors que deux livres d'alizarine de synthèse suffisent aux mêmes besoins.²¹ On peut comprendre que cela ait une influence directe sur le prix de revient et incite l'industrie textile à adopter ces nouveaux produits.

Quoique le prix de revient ait son importance dans la transition, les auteurs de l'époque (Peck et Earl, 1877, Sansone, 1887) soutiennent que ce changement est principalement dû à la grande variété de couleurs offertes. Ils sont appuyés par des auteurs modernes (Beer, 1959, Farrar, 1974) qui attribuent l'importance de la production des teintures à l'aniline à l'innovation qu'elles apportent dans les couleurs des colorants.²²

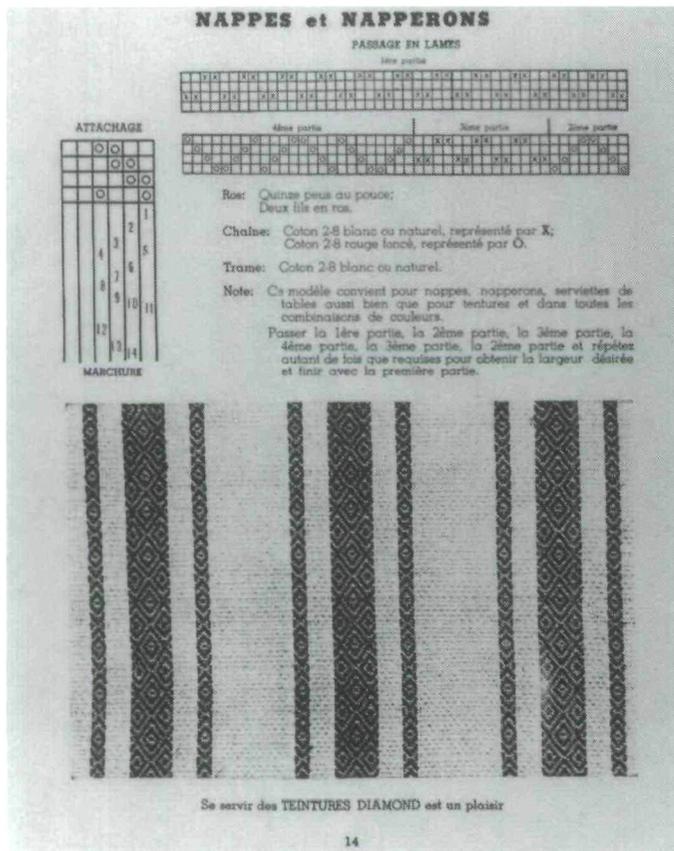
C) Changements technologiques

L'arrivée des colorants synthétiques modifie considérablement les traditions reliées à la préparation des teintures. Ces changements se font sentir entre autres sur les modes d'acquisition. Cela met fin aux activités de cueillette et de culture de produits tinctoriaux qui étaient nécessaires auparavant. La cueillette est le premier mode d'acquisition de nombreuses plantes tinctoriales pour une utilisation domestique et s'exerce occasionnellement selon les besoins et les saisons, alors que les produits cultivés répondent à des besoins plus massifs en fonction d'un marché et de l'exportation.²³ C'est le cas de plantes comme l'indigo, par exemple, qui est cultivé massivement en Asie²⁴, ou la garance, dont la France et l'Allemagne sont alors de grands producteurs mondiaux.²⁵ Ces pratiques traditionnelles font place à un système organisé de distributeurs et de fournisseurs mis en place par l'industrie chimique. À des fins domestiques, on achète maintenant des produits prêts à employer au magasin général, chez le pharmacien ou dans les magasins à rayons.²⁶

L'usage de ces colorants fait également disparaître des étapes de travail. Avec leur utilisation, fort simple, disparaissent les opérations de macération, de fermentation et de mordantage. En effet, les colorants naturels demandent une certaine préparation. Une fois séchées, les matières tinctoriales sont broyées, hachées ou concassées. On les fait ensuite macérer dans un peu d'eau pendant quelques heures, voire même quelques jours. Cette étape vise à permettre l'extraction des constituants solubles dans l'eau. C'est ensuite la décoction de cette solution qui permettra l'extraction optimale des principes tinctoriaux. On obtient ainsi la solution pour la teinture proprement dite.²⁷

Certains colorants insolubles dans l'eau nécessitent une fermentation. Traditionnellement, par exemple, on faisait fermenter l'indigo dans de l'urine pendant une longue période de

Fig. 2
Modèle de tissage offert en 1943 par la Wells & Richardson Co. dans *La magie de la couleur* dans les tissus domestiques.



Quant à l'étape du mordantage, elle s'applique aux teintures qui n'ont pas d'affinité chimique avec les fibres textiles. Elle joue un rôle d'intermédiaire entre les colorants et les substances à teindre. Le mordant est un sel métallique utilisé pour fixer la couleur, alors qu'on désigne du terme « altérant » les mordants qui serviront plutôt à varier les tonalités.³⁰ Cette étape peut se faire soit avant teinture, dans un bain séparé, soit par mordantage simultané, soit après teinture.³¹ La réalisation varie selon la

nature du colorant, de la fibre à teindre et de la nuance désirée. Avec les colorants synthétiques vendus commercialement, l'opération est simplifiée par l'ajout occasionnel de sel. Souvent ces produits sont vendus en fonction des fibres à teindre et teignent directement, sans intermédiaires. Les nuances s'obtiennent en établissant une proportion entre le poids du tissu et la quantité de teinture ou par le mélange de plusieurs colorants.³²

L'avènement de cette nouvelle technologie modifie également les modes d'apprentissage tant chez les teinturiers professionnels que chez les utilisateurs domestiques. L'acquisition de connaissances transmises de génération en génération fait place à une formation donnée par l'industrie chimique. L'art de la teinturerie est remplacé par la science des teintures synthétiques utilisées par les chimistes.³³

Auparavant, les teinturiers-artisans élaboraient leur propre expertise qu'ils transmettaient à leurs apprentis. Avec le développement de l'industrie chimique, particulièrement en Allemagne, les compagnies de colorants veulent s'approprier le marché et assurer la formation relative à ces nouvelles technologies. Ils publient alors des recettes qu'ils envoient aux manufactures pour les inciter à utiliser leurs produits. Cela se voit assez tôt, soit au tournant des années 1880, où sont créées des revues spécialisées pour faire connaître ces recettes, comme *Textile Colourist*, *Dyer and Calico Printer*, et *Wade's Fibre and Fabric*.³⁴

L'industrie tente également de rejoindre par des réclames publicitaires les clients potentiels pour une utilisation domestique. C'est par ce moyen qu'elle réussit à atteindre les utilisateurs chez eux, tant en milieu rural qu'en milieu urbain. Ces documents diffusent des méthodes de travail et de petits « trucs » pour réussir parfaitement ses teintures. L'une de ces publicités fait valoir que :

*Les résultats que vous obtiendrez seront aussi bons que ceux qu'un teinturier professionnel pourrait obtenir, les nuances seront aussi parfaites que celles d'un manufacturier.*³⁵

Ces documents insistent beaucoup sur les possibilités de recycler des vêtements mais diffusent également des modèles pour fabriquer des tapis ou faire du tissage. Ces modèles s'inspirent directement de la tradition. Dans son livre *Diamond Dye Rug Book*, la compagnie Wells & Richardson présente des patrons de tapis

crochetés. Il en est de même pour la compagnie Baribeau et Fils de Lévis, qui distribue les teintures Ampollina et offre des patrons de tapis de 1930 à 1955 environ.³⁶ Dans les années quarante, les produits Diamant diffusent des modèles de tissage traditionnel (voir fig. 2).³⁷ Je crois que ces compagnies utilisent la tradition pour se rapprocher de leur clientèle et que leur publicité joue un grand rôle pour faire changer les façons de travailler.

Les retours aux colorants naturels

Même si les colorants naturels ne sont plus en usage au début du xx^e siècle, nous verrons quelques courants qui les feront réapparaître dans l'histoire.

Ainsi, pendant la Première Guerre mondiale, comme les teinturiers américains sont dépendants de produits allemands, ils ont des problèmes d'approvisionnement. Cela provoque un retour temporaire aux colorants naturels, mais sans succès. Pour l'industrie textile, ces teintures sont désuètes et ne peuvent fournir l'éventail de couleurs désirées.³⁸

Puis, pendant les années trente, on voit naître un nouvel intérêt pour les techniques artisanales traditionnelles. On se met à expérimenter de vieilles méthodes disparues. Aux États-Unis, par exemple, ce mouvement va encourager les artisans à retourner aux teintures naturelles. Pendant cette période, les Indiens navajos remplacent les produits commerciaux par des colorants naturels. Aujourd'hui, ils sont revenus aux colorants chimiques. Leurs critères sont les mêmes qu'au xix^e siècle, soient la variété des couleurs, la bonne solidité et l'application facile.³⁹

Le Québec connaît ce même retour aux sources. La création de l'École des arts domestiques, de l'École des arts appliqués et de l'École du meuble succède à la redécouverte des métiers artisanaux. Le retour aux colorants naturels s'inscrit dans ce mouvement et s'observe par la publication de documents importants à ce sujet. Oscar Bériau ouvre la voie en publiant *La teinturerie domestique* en 1933. Plus tard, en 1941, Soeur Marie-Alphonse d'Avila, de l'École ménagère de Sainte-Martine, publie deux cents recettes dans *Teintures végétales : extraits des plantes de chez nous*. En Ontario, Douglas Leechman écrit également sur le sujet en 1943 dans *Vegetable Dyes : Make Your Own*. C'est avec le regain nationaliste que les auteurs de

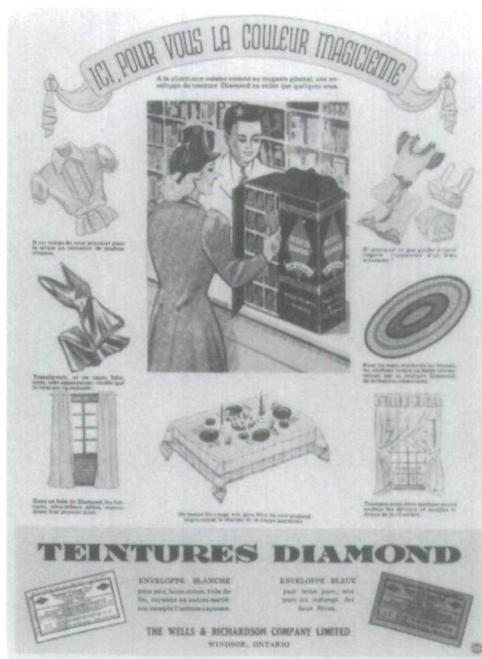


Fig. 3 Suggestions d'applications de la teinture données par la Wells & Richardson Co. dans *La magie de la couleur dans les tissus domestiques*, 1943.

l'époque recherchent nos particularités régionales. Avec nostalgie, ils veulent retrouver les méthodes de « nos ingénieuses grand'mères ».⁴⁰

La mode des teintures végétales nous revient avec les années soixante-dix. Ce sont les artisans du textile qui s'y intéressent. Ils recherchent ces produits de la nature pour leur originalité. Le caractère unique des colorants naturels les séduit, contrairement à l'industrie textile qui recherche l'uniformité des produits de synthèse.

Indépendamment de ces retours périodiques aux colorants naturels, on voit le déclin d'une activité de teinture domestique dans les années cinquante et soixante avec l'arrivée des fibres synthétiques et les mélanges de fibres qui rendent les tissus plus difficiles à teindre. Les services professionnels de teinturiers disparaissent pour ces mêmes raisons.

Conclusion

L'arrivée des colorants synthétiques a un effet décisif sur les activités de teinture domestique, artisanale et manufacturière. Elle modifie des techniques traditionnelles de teinturerie. Les activités de cueillette, de culture et de préparation des colorants naturels disparaissent, laissant place à des produits commerciaux d'accès et d'utilisation faciles.

On voit naître la standardisation de la production textile à travers le monde. L'industrie

des colorants synthétiques distribue ces nouveaux produits tant pour les besoins domestiques que manufacturiers.

La gamme chromatique devient plus variée, grâce aux recherches chimiques sur les colorants. C'est d'abord la mode qui s'inspire de ces nouvelles découvertes. Puis ce sont les manufacturiers de textiles qui doivent s'adapter et relever le défi pour offrir plus de produits en fonction des besoins saisonniers.

Les consommatrices se voient offrir une plus grande variété de produits tinctoriaux d'utili-

sation domestique. Elles peuvent suivre la mode en modifiant leurs vêtements par la teinture et renouveler leur production artisanale de textiles en s'inspirant des nouveaux modèles apportés par la publicité.

Malgré quelques retours temporaires des colorants naturels, seules les teintures de synthèse demeurent. Elles sont toujours appréciées pour leur solidité, la variété de leurs tons et leur simplicité d'utilisation.

Tableau des premiers colorants synthétiques (1856-1902)

<i>Nom commercial</i>	<i>Découvreurs / Date</i>	<i>Couleur</i>	<i>Remarques</i>
Mauvéine	W. H. Perkin, 1856	Violet	
Martius Yellow	Ganahl, 1856, Martius, 1864	Jaune	
Magenta	Natanson, 1856, Verguin, 1858, Hoffman, 1858	Violet (pourpre)	Autre nom : Fuchsine
Water Blue In New	A. W. Hofman, 1858, Nicholson, 1862	Bleu	Autres noms : Lyon Blue et Alkali Blue
Safranine T	Greville Williams, 1859	Rouge	
Methyl Violet	Lauth, 1861	Violet	Autre nom : Violet de Paris Mise en marché : Poirrier et Chappat, 1866
Vesuvine BA	C. Martius, 1863	Brun	Autre nom : Bismark Brown
Nigrosine	Coupier, 1867	Noir	
Alizarine	Graebe, Liebermann, 1869	Rouge (foncé)	Brevet : 1871
Uranine A	Baeyer, 1871	Jaune	
Eosine A	H. Caro, 1871	Rouge (orangé)	
Chrysoïdine	H. Caro, 1875, O. N. Witt, 1876	Orange	
Chrysoïn	P. Griess, 1875	Orange	
Orange I	P. Griess, 1876, Z. Roussin, 1876	Orange	
Orange II	Z. Roussin, 1876	Orange	
Orange IV	O. N. Witt, 1876, Z. Roussin, 1877	Orange	
Erythrosine	Kussmaul, 1876	Rouge (rose)	
Methylene Blue	H. Caro, 1876, Hepp, 1882	Bleu	
Fast Red AV (BASF)	Caro, Roussin, 1877	Rouge	
Diamond Green B	O. Fischer, 1877	Vert	
Archil Red	Roussin, Poirrier, 1878	Rouge (rose)	
Naphthylamine Brown	H. Caro, 1878	Brun (roux)	
Croceïne Orange G	P. Griess, 1878	Orange	
Fast Red E	H. Caro, 1878	Rouge (rose)	
Ponceau G	H. Baum, 1878	Orange	
Ponceau RR	H. Baum, 1878	Rouge	
Fast Red B	H. Baum, 1878	Rouge (foncé)	Autre nom : Bordeaux R
Amaranth	H. Baum, 1878	Rouge	
Orange GG	H. Baum, 1878	Orange	
Cochineal Red A	H. Baum, 1878	Rouge	

<i>Nom commercial</i>	<i>Découvreur / Date</i>	<i>Couleur</i>	<i>Remarques</i>
Cloth Scarlet	R. Nietzki, 1878, Krügener, 1879, Köhler, 1880	Rouge (foncé)	Autre nom : Biebrich Scarlet Remplace la cochenille
Naphthol Yellow S	H. Caro, 1879	Jaune	
Metanil Yellow	C. Rumpff, 1879, Hepp, 1882	Jaune (orangé)	
Wool Red B	R. Krügener, 1879, Rumpff et Grässler, 1879	Rouge (foncé)	
Diamond Green G	Bindschedler, Busch, 1879	Vert	
Light Green SF Bluish	Köhler, 1879	Vert	
Synthetic Indigo	Baeyer, 1880	Bleu	Sur le marché en 1897
Azo Flavine 3R	E. Knecht, 1880, Charvolin, 1880, Ter Meer, 1881	Orange	
Ponceau 3RO	C. Rumpff, 1882	Rouge	
Ponceau 6R	L. Limpach, 1882	Rouge (rose)	
Cotton Scarlet	L. Limpach, 1882, Gans et Hoffmann, 1883	Rouge	
Quinoline Yellow	Jacobsen, 1882	Jaune	
Kristallponceau 6R	M. Hoffmann, 1883	Rouge	
Auramine	Kern, Caro, 1883	Jaune	
Crystal Violet	Kern, Caro, 1883	Violet	
Victoria Blue B	Kern, Caro, 1883	Bleu	
Tartrazine	H. Ziegler, 1884	Jaune	
Congo Red	P. Böttiger, 1884	Rouge (rose)	Premier colorant direct
Brillant Yellow	Bender, Schultz, 1886	Jaune	
Alizarine Red SS	M. L. B., 1886	Rouge (rose)	
Alizarine Yellow GGN	R. Nietzki, 1887	Jaune	
Rhodamine B	Cérésolle, 1887, Homdka, Boedeker, 1888	Violet (rose)	
Patent Blue V	Herrmann, 1888	Bleu	
Amino Black 10 B	M. Hoffmann, 1891	Noir	
Flavazine L	C. Möllenhoff, 1892	Jaune	
Victoria Blue R	Nachtvogel, Reingruber, 1892	Bleu	
Rhodamine 6G	Berthsen, 1892, Schmid et Rey, 1892	Rouge (rose)	
Indanthrene Blue RS	Bohn, 1901	Bleu	Premier colorant à cuve
Diamond Black	Vers 1901	Noir	Remplace le bois de campêche
Amido Naphthol Red G	M. L. B. *, 1902	Rouge	
Azo Fuchsine 6 B	M. L. B., 1902	Violet (rouge)	

* Abréviation de Meister, Lucius et Bruning Farbwerke.

Ce tableau a été compilé à partir des références suivantes :

Mary W. Ballard. *Important Early Synthetic Dyes : Chemistry, Constitution, Date, Properties*. Washington : Conservation Analysis Laboratory, Smithsonian Institution, 1989. Non paginé.
Verla Birrell. *The Textile Arts*. New York : Schocken Books, p. 381-389.

NOTES

1. Patrice Georges Rufino, *Le pastel : or bleu du Pays de Cocagne* (s.l., s.n., 1990), p. 120.
2. *Ibid.*, p. 118.
3. *Ibid.*, p. 120.
4. *Idem.*
5. Martine Jaoul et al., *Des teintures et des couleurs*, Dossiers ATP 2 (Paris, s.n., 1988), p. 60-61.
6. *Ibid.*, p. 61.
7. Rita-J. Ardosko, *Natural Dyes in the United States* (Washington, Smithsonian Institution Press, 1968), p. 9-12.
8. Jacqueline Beaudoin-Ross, *Formes et modes : le costume à Montréal au XIX^e siècle* (Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1992), p. 38.
9. Voir tableau.
10. Judith Lopez et Jane Farrell-Beck, « What Colored the Transition from Madder to Alizarine ? », *Clothing and Textiles Research Journal* (vol. 10, n° 3, 1992), p. 42.
11. James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, L'univers de l'art (Paris, Thames & Hudson, 1990), p. 188.
12. *Annuaire des teintures Diamant et livre d'instructions* (Montréal, The Wells & Richardson Co., n° 11, 1913-1914), p. 32.
13. *Ibid.*, p. 33.
14. *Ibid.*, p. 6.
15. Voir annexe, *Annuaire des teintures Diamant*, page couverture.
16. Jaoul, p. 91.
17. Lopez et Farrell-Beck, p. 36-43.
18. *Diamond Dye Rug Book* (Montréal, The Wells & Richardson Co., [vers 1900]).
19. Jocelyne Mathieu, *Faire ses tapis à la mode de l'Île d'Orléans* (Montréal, Éditions Jean Basile, 1980), p. 99.
20. Lopez et Farrell-Beck, p. 41.
21. *Ibid.*, p. 39.
22. *Ibid.*, p. 42.
23. Jaoul, p. 27.
24. Rufino, p. 11.
25. Lopez et Farrell-Beck, p. 38.
26. Mathieu, p. 99.
27. Dominique Cardon, *Guide des teintures naturelles* (Paris, Delachaux et Niestlé, 1990), p. 24.
28. Robert-L. Séguin, « L'art de la teinturerie en pays de Charlevoix », *Ethnologie québécoise 1*, Cahiers du Québec (Montréal, Hurtubise, 1972), p. 192-193.
29. Cardon, p. 31.
30. Oscar-A. Bériau, *La teinturerie domestique*, nouv. éd. (Ottawa, s.n., 1980 [1933]), p. 9.
31. Cardon, p. 31.
32. *Annuaire des teintures Diamant*, p. 21-33.
33. Lopez et Farrell-Beck, p. 36.
34. *Ibid.*, p. 40.
35. *Annuaire des teintures Diamant*, p. 2.
36. Mathieu, p. 99.
37. *La magie de la couleur dans les tissus domestiques* (Montréal, s.n., 1943), 34 p.
38. Adrosko, p. 12.
39. *Ibid.*
40. S^r Marie-Alphonse d'Avila, *Teintures végétales : extraits des plantes de chez nous* (Montréal, s.n., 1941), p. 3.

BIBLIOGRAPHIE

Études

- Adrosko, Rita-J. *Natural Dyes in the United States*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1968. 160 p.
- Ballard, Mary W. et al. *Important Early Synthetic Dyes: Chemistry, Constitution, Date, Properties*. Washington : Smithsonian Institution, Conservation Analysis Laboratory, 1989. Non paginé.
- Beaudoin-Ross, Jacqueline. *Formes et modes : le costume à Montréal au XIX^e siècle*. Montréal : Musée McCord d'histoire canadienne, 1992.
- Bériau, Oscar-A. *La teinturerie domestique*. Trésors du patrimoine québécois, nouv. éd. Ottawa : s.n., 1980 (1933). 188 p.
- Birrell, Verla, *The Textile Arts*. New York : Schocken Books, s.d. P. 381-389.
- Cardon, Dominique. *Guide des teintures naturelles*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1990. 400 p.
- D'Avila, S^r Marie-Alphonse. *Teintures végétales : extraits des plantes de chez nous*. Montréal : École ménagère régionale de Ste-Martine, 1941. 148 p.
- Jaoul, Martine et al. *Des teintures et des couleurs*. Les dossiers du Musée des arts et traditions populaires 2. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 1988. 110 p.
- Laver, James. *Histoire de la mode et du costume*. Trad. de l'anglais par Michèle Hechter. L'univers de l'art. Paris : Thames & Hudson, 1990. 288 p.
- Leechman, Douglas. *Vegetable Dyes : Make Your Own*. Toronto : Oxford University Press, 1943. 55 p.

Lopez, Judith et Jane Farrell-Beck. « What Colored the Transition from Madder to Alizarine? ». *Clothing and Textiles Research Journal*. International Textile and Apparel Association, vol. 10, n° 3 (Spring 1992), p. 36-43.

Mathieu, Jocelyne. *Faire ses tapis à la mode de l'Île d'Orléans*. Montréal : Éditions Jean Basile, 1980. 118 p.

Rufino, Patrice Georges. *Le pastel : or bleu du Pays de Cocagne*. S.l. : s.n., 1990.

Séguin, Robert-Lionel. « L'art de la teinturerie en pays de Charlevoix ». *Ethnologie québécoise* 1, Cahiers du Québec. [Montréal]: Hurtubise, 1972. p. 187-196.

Documents publicitaires

Annuaire des teintures Diamant et livret d'instructions. Montréal : The Wells & Richardson Co., n° 11, 1913-1914. 33 p.

Diamond Dye Rug Book. Montréal : The Wells & Richardson Co., © 1900. 32 p.

La magie de la couleur dans les tissus domestiques. Montréal : The Wells & Richardson Co., 1943. 34 p.

Carte de couleurs. Teintures « Ampollina ». Lévis : Baribeau & Fils, s.d.