



**HAL**  
open science

# Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle)

Claire Le Thomas

## ► To cite this version:

Claire Le Thomas. Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle). Images du travail, travail des images, 2022, Les apparences au travail au prisme de la photographie, 13, 10.4000/itti.3082 . hal-03789565

**HAL Id: hal-03789565**

**<https://hal.science/hal-03789565>**

Submitted on 27 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Images du travail, travail des images

13 | 2022

Les apparences au travail au prisme de la photographie

---

### Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle)

*When clothes make the artist: from house painter to decorative painter or the multiples identities of a trade (late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries)*

Claire Le Thomas

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itti/3082>

DOI : 10.4000/itti.3082

#### Éditeur

Université de Poitiers

#### Référence électronique

Claire Le Thomas, « Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle) », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 13 | 2022, mis en ligne le 24 septembre 2022, consulté le 26 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/itti/3082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.3082>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 septembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Quand l'habit fait l'artiste : du peintre en bâtiment au peintre décorateur ou les identités multiples d'une profession (fin XIXe-début XXe siècle)

*When clothes make the artist: from house painter to decorative painter or the multiples identities of a trade (late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries)*

Claire Le Thomas

---

- 1 La Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP) conserve un fond de plus de 1 500 cartes photographiques représentant des boutiques et des métiers parisiens de la première moitié du XXe siècle. Depuis le tournant du siècle, les cartes postales sont en effet en plein essor : la population, de plus en plus alphabétisée avec l'instruction obligatoire, s'éprend de ce moyen de communication qui permet de rester en contact avec ses proches en cette période de fort exode rural. Les nouvelles s'échangent régulièrement sur ces supports imagés produits à faible coût grâce aux progrès des techniques d'impression. Le choix de la représentation au recto est alors rarement laissé au hasard. L'image envoyée parle de soi, représente son quotidien, suggère ses émotions ou évoque un événement de sa vie. Cela peut être un message général (bonnes fêtes, souvenir, bonjour...) assorti d'une reproduction générique ou une photographie de la ville où l'on réside, de son quartier ou encore de son usine ou de son lieu de travail, voire un portrait dans les cas les plus individualisés. Les cartes photographiques (figures 1-3) répondent à cette demande d'images personnalisées qui accompagne la correspondance amicale et familiale. Elles sont exécutées par des photographes ambulants qui démarchent leurs clients dans la rue pour les photographier au sein de leur environnement quotidien. Les épreuves sont ensuite tirées sur un papier pré-imprimé pour être envoyées – comme il est possible de le voir sur les figures 1 et 2 qui comportent un timbre et un cachet postal. Les cartes photographiques se distinguent

donc des cartes postales par leur procédé de fabrication. Les premières sont de véritables tirages gélatino-argentiques, réalisés par des photographes sur du papier dont le verso a été imprimé pour la correspondance postale, tandis que les secondes sont tirées en grande quantité selon le procédé de la photogravure ou de la phototypie.

## 1. Un fond, des images et un groupe professionnel : l'intérêt des cartes photographiques pour l'étude des peintres en bâtiment à Paris

- 2 Ces clichés sont des archives de première importance pour l'histoire du travail et des métiers, car peu de sources donnent à voir de manière aussi précise l'environnement et les habits professionnels des travailleurs. Bouchers, imprimeurs, libraires, etc., posent devant leurs boutiques ; égoutiers, déménageurs, chauffeurs-livreurs, miroitiers, etc. se font photographier avec leurs véhicules ou leurs outils. Or, non seulement, il y a finalement peu de représentations iconographiques professionnelles de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, mais ces images ont la particularité de moins déformer la réalité des pratiques et des apparences au travail que d'autres sources. Contrairement aux manuels professionnels, par exemple, il ne s'agit pas de sources prescriptives de seconde main où l'auteur est toujours susceptible de mettre en avant une norme qui n'est pas forcément respectée dans la réalité. À l'inverse des catalogues commerciaux, les cartes photographiques des boutiques et des métiers parisiens indiquent les vêtements et les instruments effectivement utilisés et non ceux disponibles à la vente. Elles suppléent alors à l'absence de description qui caractérisent les listes d'objets, d'outils, ou de matières premières dressées par les inventaires après décès ou après faillite. Enfin, les cartes photographiques, à rebours d'autres sources iconographiques telles les publicités, les images promotionnelles ou les prises de vue en studio, n'ont pas été préparées : si les personnes posent, elles ne se sont pas habillées pour l'occasion et portent donc leurs vêtements habituels. L'une de ces cartes précise d'ailleurs au verso : « N'allez-vous pas reconnaître nos jolies frimousses ne faites pas attention car nous sommes tous dégoutants on nous a pris à l'improviste et avons voulu en profiter pendant que nous avions notre Cher<sup>1</sup>. » Elles sont donc moins susceptibles de donner une vision idéalisée ou biaisée de la réalité que les images de commande. Ces archives peuvent même ainsi apparaître comme une appropriation du médium photographique par les acteurs qui sont maîtres de l'image qu'ils livrent d'eux-mêmes. En effet, si ces cartes sont utilisées par des épistoliers n'apparaissant pas au revers, très souvent, les messages au dos s'empressent d'identifier les lieux ou les personnes (la fenêtre de son appartement, la boutique où l'on officie, son patron ou sa famille), attestant de l'importance accordée à cette possibilité de donner à voir son milieu de vie, son travail, ses proches et soi-même, voire, plus symboliquement, sa réussite à Paris.

Figure 1 : [Boutiques parisiennes. Café, vins, restaurant, tabac], 1910, carte photographique, 13,8 x 9 cm, Paris, BHVP.



Source : Ville de Paris / BHVP.

Figure 2 : [Boutiques parisiennes. Comptoir liquoriste (11e arr.)], 1908, carte photographique, 9 x 13,9 cm, Paris, BHVP.



Source : Ville de Paris / BHVP.

Figure 3 : [Boutiques parisiennes. Peintres en bâtiment], 1905-1920, carte photographique, 9 x 13,9 cm, Paris, BHVP.



Source : Ville de Paris / BHVP.

- 3 Trois de ces cartes photographiques conservées à la BHVP (figures 1 à 3) montrent des peintres en bâtiment posant dans la rue en groupes plus ou moins nombreux (de quatre personnes pour la figure 1 à plus d'une vingtaine pour la figure 3). Ils portent leurs vêtements de travail – une longue blouse ou un pantalon et un bourgeron ou paletot clairs – et ont été photographiés, semble-t-il, à différents moments du jour. Sur la figure 1, les habits sont maculés de peinture comme après une journée de labeur, tandis qu'ils sont beaucoup plus propres dans les figures 2 et 3, comme si les clichés avaient été pris en début de journée. Les peintres se sont regroupés de manière à être tous visibles et à bien regarder l'objectif, adoptant de la sorte des attitudes variées : debout bras croisés sur le torse, mains dans les poches ou derrière le dos pour les poses les plus statiques ; attablés à une table de café, assis à califourchon ou par terre, une cigarette ou un verre à la main, faisant parfois mine de trinquer pour les poses plus vivantes. À travers ces sources iconographiques, s'expose donc un groupe socioprofessionnel, celui des peintres en bâtiment, caractérisé par son apparence – en l'absence d'outils visibles, ce sont les blouses et les surtouts blancs qui ont permis leur identification lors du catalogage des cartes.
- 4 Que nous apprennent alors les cartes photographiques de la BHVP sur l'identité collective spécifique à ce métier ? L'uniformité de l'habillement est-elle le résultat de normes vestimentaires imposées aux travailleurs ou reflète-t-elle l'homogénéité sociale et culturelle de la profession de peintre en bâtiment ? Comment interpréter les légères différences qui se révèlent derrière cette similitude apparente ? Sous la blouse, le paletot et le bourgeron, des vestons, des nœuds papillons, ou des lavallières se remarquent ; le chapeau melon peut remplacer la casquette... S'agit-il de préférences vestimentaires individuelles ou est-il possible de déceler dans ces infimes variations des effets de distinction volontaire, des signes d'une hiérarchie socioprofessionnelle chez les peintres en bâtiment et, par extension, d'identités plurielles ? Répondre à ces

questions implique de convoquer d'autres archives qui seules permettront de faire parler ces images et d'analyser, le cas échéant, le rôle joué par l'apparence vestimentaire dans la ou les constructions identitaires des peintres en bâtiment au tournant du XXe siècle. Cet article dressera donc le portrait d'un métier – peintre en bâtiment – et de ses pratiquants en croisant les trois cartes photographiques de la BHVP représentant des peintres en bâtiment<sup>2</sup> avec les informations tirées d'autres sources : archives juridiques et commerciales<sup>3</sup> (inventaires après décès, statuts de société aux Archives nationales – AN – et dossiers de faillites aux Archives de Paris – AD), littérature professionnelle (manuels de peintre en bâtiment et en décor, recueils et planches de modèles, périodiques et journaux) selon une fourchette chronologique volontairement large (de la fin du XVIIIe siècle aux années trente) de manière à déceler les possibles évolutions dans la pratique, la profession et l'habillement. Ce choix iconographique étaye les archives juridiques et commerciales consultées qui sont essentiellement parisiennes.

## 2. Les peintres en bâtiment, une profession ouvrière et artisanale

- 5 À première vue, la plupart des signes sociaux perceptibles sur ces clichés de peintre en bâtiment indique une identité ouvrière, au sens large qui prévalait à l'époque, c'est-à-dire celle de travailleurs manuels<sup>4</sup> : ainsi, la casquette – que presque tous portent – ou l'usage de se réunir au café pendant la journée de travail. La première, attribut traditionnel des classes laborieuses, comme le second, distraction populaire concentrant les anathèmes<sup>5</sup> des théoriciens de la question sociale au XIXe siècle, sont étroitement associés aux professions manouvrières et aux catégories sociales les plus modestes. De même, le paletot, le bourgeron ou la blouse blanche que revêtent les peintres en bâtiment font partie des emblèmes des métiers ouvriers depuis la révolution de 1830 (Faure, 2015). Ces trois différents types de surtouts ne sont pas toujours facilement distinguables car ils se portent tous de la même manière : ils s'enfilent au-dessus des habits pour les protéger. La blouse, vêtement de grosse toile en forme de chemise, se porte large et descend jusqu'aux genoux tandis que le paletot ou le bourgeron sont des vêtements courts qui s'arrêtent aux hanches. La différence entre paletot et bourgeron est particulièrement ténue car si, le bourgeron est une « courte blouse de toile que portent les ouvriers, les soldats pour certains travaux » et le paletot, « une veste boutonnée par devant, à poches plaquées<sup>6</sup> », les deux se confondent dans les sources et les écrits scientifiques : la grande majorité des surtouts courts ont la forme de veste boutonnée, avec ou sans poche, sauf dans le vêtement militaire, ce qui laisse à penser que les deux termes sont employés l'un pour l'autre<sup>7</sup>. Reste que le port de vêtement de travail est un marqueur identitaire fort ; il désigne une catégorie sociale en s'opposant aux gens en habits selon l'antagonisme de classe qui se construit au cours du XIXe siècle. D'ailleurs, les postures sur les images ne possèdent pas, dans l'ensemble, le maintien qui distingue les classes bourgeoises ou aristocratiques ; la raideur du corps, l'élégance ou les accessoires (canne, chapeau haut de forme, chapeau melon, gants...) caractéristiques des couches supérieures de la population sont absents des photographies, ce qui est, somme toute, assez logique pour un métier artisanal comme celui de peintre en bâtiment.

- 6 Officiant tant à l'extérieur (façades, portes, balustrades, grilles, persiennes, volets, vitrines...) qu'à l'intérieur (murs, plafonds, placards, boiseries, parquets, tomettes...), le peintre en bâtiment est

« celui qui, la construction étant achevée, est chargé du soin de décorer les différentes parties du bâtiment en y appliquant des couleurs qui, par leurs nuances diversement combinées, contribuent tout à la fois à l'embellissement de ces parties et à leur conservation » (Riffault, 1825, 1).
- 7 Souvent dénommés « ouvriers peintres » dans les sources de l'époque, ces travailleurs font ainsi partie du secteur du bâtiment, au même titre que les maçons, les charpentiers ou les plâtriers, et sont, de ce fait, affiliés à la fédération nationale du bâtiment et aux syndicats ouvriers (*Le Peintre en bâtiment*, 1910-1911 ; Rainhorn, 2010). Certaines de leurs tâches se confondent d'ailleurs avec celles de la construction dont ils partagent techniques et outils. Avant de peindre, ils exécutent des travaux d'apprêt : ils lessivent, brûlent et grattent si nécessaire les anciennes couches, puis poncent, époussètent, rebouchent, voire enduisent ou replâtrèrent les murs. Ils confectionnent donc mastic, plâtre et enduit et emploient grattoirs, brosses, brûloirs, couteaux... Ils effectuent aussi la pose de papier peint, qui se développe au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, et de menues opérations de vitrier. Tous les manuels professionnels comprennent en effet des chapitres sur l'art du vitrier et la pose de tenture, et l'ensemble des inventaires mentionnent des rouleaux de papier peint et des feuilles de verre. Le cœur même du métier est tout autant physique et manuel. Non seulement les surfaces à peindre peuvent être conséquentes, mais les peintres en bâtiment fabriquent également eux-mêmes leurs couleurs. Si l'usage de broyer les pigments se perd au cours du XIXe siècle, ils préparent toujours leurs peintures au fur et à mesure des besoins journaliers en mélangeant les teintes pour obtenir la coloration souhaitée et en les délayant dans un liquide – le véhicule – qui peut être de l'eau, de l'essence, de la colle, de l'huile, du vernis... selon le type de travaux. Ils manipulent alors régulièrement, et en grandes quantités, des produits toxiques, tel l'arsenic qui entre dans la composition des teintes jaunes et vertes, le mercure pour les rouges et surtout le blanc de céruse. Ce dérivé du plomb, qui sert de base à toutes les peintures car il permet d'épaissir et de donner de l'éclat à la couleur, est la cause de nombreux empoisonnements (coliques du peintre, saturnisme). Sa toxicité est reconnue au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et son usage sera interdit dans tous les travaux de peintures en 1909 (mais pas sa fabrication), avec une entrée en vigueur reportée à 1915 (Rainhorn, 2019). Il est alors progressivement remplacé par le blanc de zinc, puis par d'autres substituts moins nocifs.
- 8 Cependant, il ne faut pas oblitérer que cette identité manuelle de la profession, à l'instar de la plupart des métiers à l'époque, s'affirme avant tout à travers une organisation artisanale comme en témoignent les informations relatives à la formation ou à la structure des entreprises. Les peintres en bâtiment ne sont pas de simples manœuvres employés pour de basses besognes parfois dangereuses, ce sont des travailleurs qualifiés qui réalisent aussi les devantures ou les enseignes des magasins, les publicités, ainsi que les décors intérieurs et extérieurs tels les faux bois, les faux marbres, les panneaux et moulures en trompe-l'œil, les ornements floraux ou géométriques, les attributs, ou, plus rarement, de véritables peintures murales. Les plus compétents ont de la sorte un certificat d'artisan d'art<sup>8</sup> qui vient parachever un enseignement avant tout familial et corporatif. Bien que les corporations aient été abolies pendant la Révolution française, les sociabilités professionnelles sont en effet



restées, dans l'ensemble, inchangées et le métier donc s'apprend auprès d'un maître, placé en contrat d'apprentissage chez un membre de la famille ou du réseau professionnel parental comme le montrent les biographies dans les dossiers de faillite, les chapitres concernant les contrats d'apprentissages dans les manuels ou la formation de Georges Braque (Danchev, 2005 ; Vallier, 1982). D'ailleurs, l'enseignement professionnel commence seulement à se structurer au tournant du XXe siècle. Auparavant, il n'existe pas réellement d'école d'arts appliqués pour former aux métiers de la décoration intérieure ou d'écoles professionnelles pour les métiers de l'artisanat, à quelques exceptions près comme l'école Boule pour les métiers du bois. Les écoles municipales, quant à elles, sont plutôt tournées vers l'apprentissage du dessin et de la composition (Enfer, 2003 ; Lahalle, 2006 ; Laurent, 1999). Destinées à des catégories de publics très variés (amateurs, artistes, artisans, ouvriers...), elles poursuivent, entre autres, une optique de perfectionnement professionnel : les travailleurs qui y allaient, à l'instar de Georges Braque, cherchaient à acquérir une compétence graphique et créative supplémentaire pour pouvoir dessiner et inventer de nouveaux modèles et motifs ; leur apprentissage se faisait ailleurs.

- 9 La formation est donc d'obédience artisanale, tout comme l'activité. D'une part, le travail est relativement peu touché par l'industrialisation ; les savoir-faire et les compétences restent globalement inchangés, contrairement à d'autres branches (menuiserie, orfèvrerie, verrerie, textile...) où l'usage des machines modifie profondément les pratiques et l'organisation de la filière, la faisant passer du régime de l'artisanat à celui de l'industrie. Le principal changement concerne la fabrication des pigments et des vernis ou des colles, pris en charge par l'industrie au cours du XIXe siècle et vendues sous formes de poudre, de grain, de pains<sup>9</sup>... Si, au tournant du XXe siècle, les manuels professionnels et les publicités prônent les peintures en pot toutes prêtes, telles celles de la marque Ripolin, elles sont totalement absentes des inventaires, ce qui révèle que ces marchandises ne se sont pas encore installées dans les pratiques. De même, l'usage de pochoirs et autres poncifs tout faits reste finalement très minoritaire car un bon peintre en décor doit faire ses propres modèles de manière à ajuster la taille du motif à la pièce à décorer. Ils n'apparaissent d'ailleurs pas dans les inventaires. D'autre part, la grande majorité des entreprises de peinture en bâtiment se compose de petits établissements, suivant la structure entrepreneuriale traditionnelle des artisans. La plupart des dossiers de faillite ou des inventaires après décès consultés concerne des indépendants ou des maisons d'un ou deux salariés ou associés qui semblent donc constituer le profil majoritaire de la profession<sup>10</sup>. C'est la raison pour laquelle les manuels expliquent les rudiments de la tenue d'un fonds de commerce : comment organiser l'atelier et ranger les outils ou entreposer les matériaux, quels prix pratiquer selon les tâches et comment calculer la facturation. Ils préparent à ce futur statut de travailleur indépendant. Il convient alors de souligner que les figures 2 et 3, si elles représentent les salariés d'une même entreprise de peinture en bâtiment, montrent des sociétés de taille bien plus importante que la moyenne, à moins qu'il ne s'agisse d'ouvriers à leur compte œuvrant sur un gros chantier pour un entrepreneur en bâtiment. Dans les passifs des inventaires, il arrive en effet régulièrement de voir la présence de peintre décorateurs, en lettre ou fileur<sup>11</sup>.

- 10 Dans le cadre de cette identité professionnelle artisanale, la tenue vestimentaire homogène des peintres en bâtiment – longue blouse, bourgeron, paletot et pantalon de teinte claire – se présente donc comme un attribut, un signe distinctif du métier. Sur les cartes photographiques, les autres artisans ou boutiquiers n'ont pas de réel code

vestimentaire, excepté les différentes sortes de tablier. Pourtant, si cette apparence fait office de marqueur identitaire, et en conséquence de norme collective, force est de constater qu'elle n'est ni pensée, ni appropriée par la profession. Les archives sont en effet muettes à ce sujet. Aucun manuel professionnel, malgré leur aspect encyclopédique, n'évoque l'habillement, pas même pour donner des conseils sur les manières d'éviter ou de nettoyer les taches. Les catalogues commerciaux de fournitures pour artistes, peintres en bâtiment et peintres décorateurs ne proposent pas d'habits, et il est très difficile de déceler des vêtements de travail dans les inventaires en raison de l'imprécision des termes, qui se voit aussi dans les listes de mobiliers ou d'outils, conséquence de l'absence de nomenclature commune aux clercs de notaire ou aux inspecteurs chargés des inventaires. Dans la première moitié du XIXe siècle, des « culottes de velours<sup>12</sup> » rappellent la mise d'autres ouvriers – charpentier, terrassier – (Faure, 2015). Des paletots reviennent à plusieurs reprises<sup>13</sup>, mais dans six inventaires uniquement sur trente. Les expressions « pantalons et vestes de drap<sup>14</sup> », qui apparaissent dans presque tous les inventaires, pourraient évoquer des vêtements de travail, en particulier lorsque les possessions vestimentaires comportent également des « habits », mais les couleurs ne correspondent pas toujours (il y en a des noirs, des gris et des colorés et ce sont parfois les seuls). De plus, la dénomination « drap » ne présuppose pas des tenues robustes ou de tous les jours puisqu'il peut y avoir des habits de drap noir ou des gilets de drap brodé. Il y a également plusieurs mentions de pantalon d'été<sup>15</sup> qui pourraient faire office de surtout pour les jambes et des tenues qualifiées de « vieilles » (vieux pantalon de drap, vieux linges) qui laissent à penser que certains peintres employaient de vieux vêtements pour travailler. Il faut enfin noter que les inventaires précisent de moins en moins le contenu des garde-robes au cours du siècle, sans doute en raison de la valeur de plus en plus faible de ces possessions avec le développement des vêtements préfabriqués à taille (Charpy, 2015). D'ailleurs, il n'y a pas de trace de réglementation sur ce point avant octobre 1913. À cette date, un décret du Code du Travail et de la Prévoyance vient stipuler pour les métiers ayant à manipuler des matières dangereuses, comme le blanc de céruse pour les peintres, le port de surtouts exclusivement affectés au travail, ces derniers devant être fournis et entretenus par l'entrepreneur (Brucker, 2015). Il faut ainsi analyser l'uniformité vestimentaire des peintres en bâtiment comme le résultat des particularités du travail lui-même, à savoir, le port de vêtements de protection pour éviter les salissures et le recours à des teintes claires, peut-être pour voir immédiatement les projections de peinture et éviter de tacher l'ouvrage. Si les publicités en couleur de la première moitié du XXe siècle (pour Ripolin notamment) montrent généralement des surtouts de couleur blanche ou bleue, rien ne permet de réellement distinguer la prédominance d'une couleur dans les clichés noirs et blanc de l'époque.

- 11 Les figures 1 à 3 montrent de la sorte une certaine homogénéité socioculturelle des peintres en bâtiment. Le groupe possède visuellement une identité professionnelle et son expérience du métier le rattache au corps des artisans, mais cette double affiliation semble moins signifiante pour la profession que l'appartenance à la catégorie des travailleurs manuels et, par conséquent, aux couches populaires de la société. Le port d'une tenue de travail contribue d'ailleurs à inscrire les peintres en bâtiment au sein des classes laborieuses : la construction de normes vestimentaires professionnelles au tournant du XXe siècle – c'est-à-dire l'idée que le travailleur doit porter des habits particuliers pour l'exercice de son métier – s'élabore en particulier dans les usines et les ateliers pour des raisons de sécurité (éviter les accidents avec les machines, les

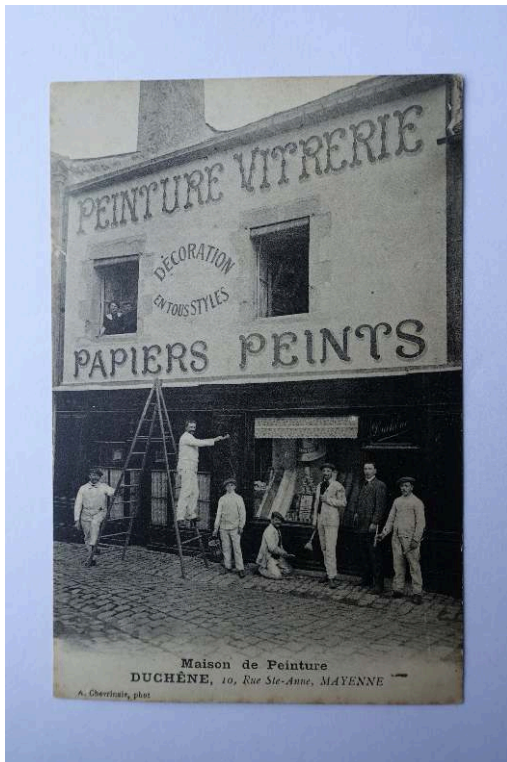
matières dangereuses) et de santé (limiter les maladies professionnelles liées aux atmosphères ou aux substances nocives<sup>16</sup>). Il n'est alors pas étonnant que les archives juridiques et commerciales confirment cette origine sociale humble. La parentèle (parents, frères, sœurs, enfants) tout comme le réseau amical sont de type artisanal ou ouvrier : les femmes des peintres en bâtiment sont dentelières, blanchisseuses... ; ils côtoient charron, menuisier, serrurier... ; les membres de la famille sont mécaniciens, ferblantiers, imprimeurs, chapeliers, commis négociants, tailleurs, marchands de vin... À lire les inventaires de biens personnels, c'est même la modestie des revenus qui frappe par comparaison avec la description des appartements bourgeois (Charpy, 2010). Les logements sont petits (de une à trois pièces sans la cuisine), les meubles sans caractère, la décoration réduite à quelques rideaux et gravures encadrées, le nombre de vêtements limité, les bijoux et pièces d'argenterie rares et régulièrement laissés en gage au Mont de piété pour disposer de liquidités<sup>17</sup>. Certains tiennent également une boutique (marchand de papiers peints, de vins, de jouets<sup>18</sup>) en sus de leur entreprise de peinture pour compléter leurs gains ; d'autres investissent dans des terrains, des actions et autres moyens d'obtenir de petites rentes<sup>19</sup>. C'est donc bien un milieu ouvrier ou, au mieux, artisanal relevant des classes moyennes ou de la petite bourgeoisie commerçante, comme en témoigne le fait qu'ils soient photographiés avec les boutiquiers de Paris.

### 3. Ouvrier peintre, contremaitre, peintre décorateur... : phénomènes de distinction et hiérarchies socioprofessionnelles internes

- <sup>12</sup> Il existe néanmoins des indices d'une hiérarchie au sein de la profession. Afin d'éviter les travaux au rabais ou au contraire surévalués, les grandes villes font établir des séries de prix par des architectes. Elles se basent sur les déboursés de main d'œuvre et de fournitures (69%), les bénéfiques et avances de fonds de roulement (11%), les faux frais (patente, tenue du magasin, chauffage... 20%). Ce sont souvent celles de Paris qui font référence et servent d'étalon pour la province, en tenant compte de la moins-value de la main d'œuvre. Ces séries de prix permettent d'évaluer le coût de chaque type d'ouvrage et, par extension, de connaître les hiérarchies internes de la profession. Par exemple, lors d'une facturation en surface, les opérations les plus chères sont, soit les plus longues et minutieuses, comme le brulage et le grattage à vif sur moulures ou les enduits sur parties moulurées – le prix est alors proportionnel au temps passé –, soit celles réclamant le plus de savoir-faire, tels les faux bois ou faux marbres – le prix dépend alors de la difficulté du travail. La facturation à la pièce (lettre, attribut, ornement) signale également une réalisation plus complexe. En termes monétaires, les opérations les plus rudimentaires (travaux d'apprêts, peinture des grandes surfaces et travaux de finition) sont donc moins rémunérées que les décors (lettres, ornements, faux bois, faux marbres) tandis que les chefs d'atelier ou contremaitres bénéficient d'une allocation supplémentaire, la plus-value dite de conduite, que Paul Fleury en 1899 évalue à un franc par jour (1899, 325). Autrement dit, deux types de travailleurs sont valorisés financièrement – les contremaitres ou chef d'atelier et les peintres en décor ou peintres décorateurs – et disposent de ce fait d'un prestige supérieur. Lorsque l'envergure des établissements le permet, il y a en effet une répartition des tâches selon une échelle de commandement ou de compétence au sommet de laquelle se trouve le

patron. La croissance de l'entreprise engendre ainsi une subdivision professionnelle, invisible chez les indépendants, qui pourrait avoir des répercussions identitaires, c'est-à-dire, modifier l'identité d'ouvrier ou d'artisan peintre précédemment mise au jour et se manifester dans l'habillement. C'est en tous cas ce que tendent à montrer les figures 1 à 3, qui concernent des firmes assez conséquentes, où les légères différences de tenues relèvent d'effets de distinction, sont les signes visuels et symboliques d'une position d'autorité sur les pairs – par des responsabilités ou des savoir-faire accrus – et désignent en conséquence aux yeux de tous – gens de métier ou non – patrons, chefs d'ateliers, contremaitres ou peintres en décor.

Figure 4 : *Duchêne, Maison de Peinture, 10 rue Sainte-Anne, Mayenne, France, ca. 1910. Photo A. Chevrinais. Carte postale, 13.8 × 9 cm, Collection of Elizabeth Cowling.*



Source : Collection of Elizabeth Cowling.

- 13 La figure 1 est à ce titre particulièrement révélatrice : l'homme à droite, qui arbore un nœud papillon et un chapeau melon, accessoires plutôt bourgeois, semble être le propriétaire de l'entreprise. Ses vêtements sont d'ailleurs bien plus propres que celui des trois autres travailleurs et il ne porte pas de pantalon de travail, ce qui concorde avec l'activité d'un patron, plus orientée vers la gestion de l'établissement, de la clientèle et du chantier. Un deuxième peintre se détache à gauche par son attitude, l'air fier, les bras croisés sur le torse, et ses habits, un col cassé, une cravate et un veston sous le paletot, autant d'éléments d'un langage symbolique qui vise la reconnaissance d'une supériorité sur ses deux collègues au centre. Il est sans doute chef d'atelier ou peintre décorateur et signifie par ces marques vestimentaires qu'il détient la direction effective de l'ouvrage et réalise les tâches les plus complexes et valorisantes. La comparaison de cette image avec la photographie de la maison de peinture Duchêne en Mayenne (figure 4) confirme cette hypothèse. Ce cliché a clairement été mis en scène :

les salariés prennent la pose avec leurs outils de travail (échelle, camions de peinture et pinceaux divers) devant leur établissement ; ils font mine de travailler car la devanture, achevée, n'est pas en travaux. Le caractère artificiel de la représentation permet, cette fois-ci, de distinguer les attributs emblématiques propres à chaque position dans l'entreprise. Dans cette carte postale à visée publicitaire, tout a été pensé pour valoriser la firme et correspondre à l'image commune d'une maison de peinture en bâtiment prospère ; en conséquence, chacun a adopté les attitudes, les tenues ou les outils liés à sa fonction. Le patron affiche un costume trois pièces sombre et une cravate qui donne à voir son éloignement du travail manuel et le rapproche des codes vestimentaires bourgeois tandis que les femmes sont à la fenêtre de l'étage, reléguées dans la sphère domestique. Le jeune apprenti tient un camion de peinture ; avant d'avoir acquis suffisamment de savoir-faire, il est l'aide à tout faire. Les peintres, quant à eux, sont presque tous au travail : agenouillés devant le soubassement de la vitrine, en équilibre sur l'échelle pour accéder à la partie haute du piédroit, sur le point de grimper de l'autre côté, ils tiennent une ou plusieurs brosses à la main. L'un d'entre eux (le troisième en partant de la droite) porte les mêmes accessoires distinctifs – un veston, une lavallière – mais le pinceau large qu'il a en main permet, cette fois-ci, de préciser sa position au sein de l'entreprise. Bien qu'il soit difficile de distinguer avec précision le type de brosse, il s'agit dans tous les cas d'un pinceau destiné à la décoration (spalter pour les faux-bois ou veinette pour faire les veines des marbres). C'est donc un peintre en décor.

- 14 Les apparences au travail des peintres en bâtiment révèlent de la sorte bien une double hiérarchie à l'intérieur de la profession – de commandement et de spécialité – qui s'exprime en termes vestimentaires et semble avoir une incidence identitaire. L'habillement des patrons, surtout, traduit une démarche d'ascension sociale que confirment les inventaires. Plus le fond d'entrepreneur de peinture est important, c'est-à-dire possède de nombreux employés et répond à des commandes substantielles, plus le statut social du propriétaire augmente : la taille des logements, le nombre de biens détenus et leur valeur ou la présence de domestiques témoignent d'une adoption des modes de vie bourgeois<sup>20</sup>. Autrement dit, en adoptant des attributs comme la cravate ou le veston, les directeurs de maison de peinture se dissocient de l'identité strictement ouvrière et artisanale des peintres en bâtiment pour indiquer une certaine aisance financière et une réussite sociale. Ils créent une image d'eux-mêmes qui les distinguent de leurs employés, tant pour affirmer leur position de domination dans leur entreprise qu'aux yeux des autres. Les chefs d'ateliers et les peintres décorateurs, de leur côté, reprennent ces accessoires vestimentaires, qui sont des symboles de pouvoir, de manière à montrer leur rang supérieur et leur proximité avec le patron. Pour autant, outre ces emprunts au paraitre du propriétaire, existe-t-il une identité particulière aux chefs d'ateliers ou aux peintres en décor ? Il est difficile de répondre à cette question pour les premiers car les sources n'évoquent quasiment pas de cette condition au sein d'une entreprise de peinture, sans doute parce qu'elle est très marginale puisqu'il y a peu d'établissements de taille suffisante pour avoir une telle division des tâches. Par contre, les archives relatives aux peintres décorateurs témoignent d'une construction identitaire distincte qui complexifie l'image du métier au tournant du XXe siècle.

## 4. Une identité artistique ?

- 15 Dans les manuels professionnels, les peintres en décor sont, en effet, présentés comme les artistes des peintres en bâtiment :
- « La peinture de décors a pour but l'imitation des divers objets qui peuvent concourir à l'embellissement des bâtiments ; aucune limite n'est posée à cette peinture, tout est de son domaine ; l'imitation des bois, des marbres, des bronzes, celui des ouvrages d'architecture, la peinture des lettres, la peinture d'attributs, celles des ornements coloriés, des fruits, des fleurs et des oiseaux qui lient la peinture d'impression au genre le plus élevé. La diversité de ces décors exécutés par une classe d'artistes différents, nécessite des connaissances plus ou moins étendues chez ceux qui les exercent. » (Riffault et Vergnaud, 1843)
- 16 Des *connaissances plus ou moins étendues*, un lien au *genre le plus élevé*, ce qui fait des peintres décorateurs une *classe d'artistes différents*, c'est qu'ils partagent des savoirs théoriques et pratiques avec les beaux-arts, plus précisément avec la peinture. Réaliser des lettres, des ornements ou des faux bois et des faux marbres, c'est avoir des connaissances en géométrie, en dessin ou en perspective ; c'est maîtriser les jeux d'ombre et de lumière ou la science du coloris ; c'est enfin posséder une certaine érudition artistique pour reproduire les différents styles historiques (grec, roman, gothique, classique, baroque...), autant de savoir-faire associés aux arts majeurs dont l'apprentissage lui-même s'inspire de la formation académique. Ainsi, l'exercice de la copie d'après modèle et d'après nature, au fondement de la pédagogie académique (Bonnet, 2006), est préconisé pour obtenir la dextérité indispensable à la reproduction exacte du réel - mimesis qui confine au trompe-l'œil pour les peintres en décor. Les auteurs des traités professionnels préconisent d'ailleurs de se constituer une bibliothèque d'échantillons pour s'entraîner et revenir au motif si besoin tandis que l'école de Van der Kelen, créée en 1892 à Bruxelles, possède une marbrothèque et une xylothèque. De manière plus générale, ce qui fait du peintre décorateur une « catégorie spéciale [...] qui renferme quelques vrais artistes » (Fleury, 1898, 265-266), c'est la possibilité de concevoir une œuvre originale, unique, surtout dans le cas de décorations de grande envergure.
- 17 Le prestige entourant les peintres en décor est cependant assez récent : en 1850, le manuel Roret du peintre en bâtiment explique encore que, depuis la création de l'Académie, « l'entreprise de la peinture en bâtiments est [...] une profession entièrement distincte et en dehors des arts libéraux proprement dits, et n'a plus rien de commun avec la catégorie des artistes » (Riffault, Vergnaud et Toussaint de Sens, 1850, 2). L'édition de 1896, en revanche, modifie ce jugement : « Toutefois, les études professionnelles et l'habileté que déploient parfois certains peintres, surtout ceux qui s'appliquent à la partie dite décorative, permettent souvent de les mettre au rang des vrais artistes. » (Riffault, Vergnaud, Toussaint de Sens et Malepeyre, 1896, 2). Cette nouvelle perception des peintres décorateurs est le résultat, tant de la place majeure prise par la décoration dans la seconde moitié du XIXe siècle - il suffit de penser à l'éclectisme et à la surcharge décorative de l'époque - que de l'essor, avec l'industrialisation, des arts appliqués et d'une nouvelle catégorie de créateur, les dessinateurs de modèle. Afin de défendre leurs droits et valoriser leur travail, toujours considéré comme un art mineur, les professionnels des arts décoratifs se regroupent tandis que le champ se structure avec la création de sociétés (l'Union centrale des arts décoratifs en 1882, la société des artistes décorateurs en 1901), de lieux d'expositions

(musées, salons) et de formations (écoles professionnelles, d'arts appliqué, réforme de l'enseignement du dessin à l'école) (Laurent, 1999 ; Brunhammer et Tise, 1990).

- 18 Comment cette élévation récente du statut des peintres en décor au rang de créateur, voire d'artiste, rejaillit-elle sur leur identité socioprofessionnelle ? Ces derniers se différencient-ils réellement des peintres en bâtiment et, le cas échéant, tentent-ils de rendre visible cette nouvelle affiliation artistique ? Selon les archives commerciales et juridiques, les peintres décorateurs se distinguent, au niveau socioculturel, par leur appartenance à une classe éduquée et leurs sociabilités. Ils n'ont pas forcément beaucoup plus de biens que les peintres en bâtiment, mais possèdent quelques reproductions d'œuvres d'art (plâtres, gravures, tableaux<sup>21</sup>...), des pianos<sup>22</sup>, des bibliothèques<sup>23</sup>, signes d'adoption de la culture savante, et fréquentent, dans le cadre de l'exercice de leur métier, une certaine élite artistique, économique ou politique<sup>24</sup>. Cette ascension sociale semble d'ailleurs reconnue par le reste de la société puisque le clerc de notaire en charge, en 1894, de l'inventaire d'Albert Cadell, peintre décorateur, note à propos de son actif qu'« il n'existe pas à proprement parler de fonds de commerce car l'artiste se crée sa clientèle en fonction de son habileté<sup>25</sup> » tandis qu'un autre signale à propos de Frédéric Holthausen en 1863 que « la vie aventureuse d'artiste qu'a menée votre débiteur est une des causes du désordre de ses affaires<sup>26</sup> ».

Figure 5 : Van der Kelen enseignant le faux marbre dans son école, 1893, photographie, Bruxelles.



Source: Van der Kelen Archives.

- 19 La volonté d'être plus qu'un simple artisan se dévoile également dans l'imagerie accompagnant le développement des écoles de peintre en décor. Le portrait de Van der Kelen au milieu de ses élèves (figure 5), par exemple, reprend exactement l'iconographie du peintre enseignant dans son atelier : le maître est représenté en pleine démonstration pédagogique entouré de ses apprentis, palettes et pinceaux en main, en admiration devant son savoir-faire et ses conseils. Il peint un faux marbre, morceau de bravoure de la profession, sur un chevalet et les murs de l'atelier sont

couverts de peintures et de dessin de toutes sortes. Tout dans cette image a donc été pensé pour valoriser le travail du maître – il est même surélevé pour dépasser en taille ses élèves (sans doute est-il monté sur un piédestal caché par l'étudiant agenouillé à ses pieds) – et l'associer à la figure de l'artiste. L'émergence d'une identité artistique au sein de la profession se confirme avec la figure 6 qui représente la promotion 1911-1912 de l'école Sieber à Melun. Les élèves, qui posent alignés en rang successifs encadrés par leurs professeurs et le personnel administratif, arborent, sous le surtout caractéristique des peintres en bâtiment, des accessoires qui modifient à la marge leur apparence et précisent l'image qu'ils veulent renvoyer de leur travail et d'eux-mêmes. Si quelques cravates, nœuds papillon et chapeaux melon se discernent, en particulier chez les enseignants, l'écrasante majorité de la promotion porte la lavallière et le bérêt du peintre. Autrement dit, à la place des attributs bourgeois qui signalaient jusqu'alors leur position supérieure dans la hiérarchie de la profession, ceux-ci s'approprient les codes vestimentaires de l'artiste pour manifester leur volonté d'être considérés comme des créateurs. Il faut alors faire une dernière remarque sur la tenue de travail des élèves des deux écoles : tous ou presque portent une blouse. Celle-ci est donc également un emblème identitaire artistique, à l'instar de ce qui s'observe dans l'iconographie des ateliers d'artistes du XIXe siècle.

Figure 6 : *Étudiants de l'école Sieber, Melun, France, 1911–12, carte postale, Cliché, Gabriel, Melun.*



Source : [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net)

- 20 Ces deux photographies montrent le rôle joué par les collectifs, et en particulier les écoles, dans la construction de cette nouvelle image du métier à partir de la seconde moitié du XIXe siècle : les associations et les lieux de formation contribuent à l'émergence et à la propagation de l'identité artistique des peintres en décor, identité qui s'exprime et se donne à voir, entre autres, via le jeu des apparences. Les signes vestimentaires indiquant l'adhésion à la figure du créateur se diffusent alors au sein de la profession, bien qu'ils s'exposent de manière moins ostensible que dans les écoles. Ainsi, le peintre identifié comme décorateur dans la figure 4 porte-t-il une lavallière,



accessoire également affiché par deux autres professionnels des figures 2 et 3 tandis que la blouse, qui reste minoritaire par rapport aux bourgerons ou aux paletots, habille plusieurs individus. En conséquence, le métier attire de nouveaux aspirants et une plus grande perméabilité entre les carrières liées à la création (artiste, artiste décorateur...) s'observe. Albert Cadell, par exemple, après sa formation de peintre décorateur, commence sa carrière « en vendant des tableaux à l'huile, paysages ou portraits. Ces travaux n'étaient pas très lucratifs, et, en 1884, il entreprit des ouvrages de décoration comme sous-traitant. Il déclare que ce nouveau genre de travail était plus avantageux<sup>27</sup> ». André Mare, Sonia Delaunay se tournèrent aussi vers les arts appliqués tandis que Georges Braque, à l'inverse, s'engage dans la grande peinture après un apprentissage de peintre en décor. Face à un système académique saturé et en perte de vitesse (White, 2009), la profession de peintre décorateur devient, pour de jeunes gens avides de reconnaissance et de prestige social, une manière d'embrasser une carrière créative et de s'approcher du statut d'artiste si convoité sans subir son caractère par trop aléatoire. L'aura artistique du métier s'accorde avec les aspirations d'une bourgeoisie en quête de légitimité et de respectabilité culturelle pour assoir sa place de nouvelle élite sociale et transformer son capital financier en capital social.

- 21 La valorisation des peintres en décor rejallit, par extension, sur l'ensemble de la profession des peintres en bâtiment puisque, comme l'explique Philippe Hettinger :
- « Où s'arrête le peintre en bâtiment et où commence le décorateur ?  
La question est bien difficile à résoudre ; les travaux des uns et des autres se pénètrent si intimement, sont si bien mêlés, qu'il est à peu près impossible d'établir une ligne de démarcation. Il en résulte que, assez fréquemment, le peintre en bâtiment a besoin des outils du décorateur et vice-versa. » (1934, p. 1.)
- 22 En effet, étant donné la structure artisanale et micro entrepreneuriale des établissements ainsi que le type majoritaire de commandes – peindre une devanture, une boutique, une cage d'escalier... –, dans la pratique, la même personne exécute généralement les travaux d'apprêts, les fonds, les filages et les décors et possède donc une formation de peintre décorateur. Il faut alors nuancer ces indices d'un changement identitaire : à part pour quelques pratiquants ayant de véritables vellétés artistiques, pour la majorité des peintres en décor ou en bâtiment, l'appropriation des valeurs, des normes et des sociabilités véhiculées par le monde de l'art reste fragmentaire. Les livres de modèles ou d'histoire de l'art sont par exemple quasiment absents des possessions des peintres décorateurs et des entrepreneurs de peinture<sup>28</sup>. Peut-être la profession consultait-elle ce type d'écrits dans les bibliothèques spécialisées ou ouvrières qui se développent au même moment (Brunhammer et Tise, 1990 ; Laurent, 1999 ; Lecture, 1985) – précisément pour développer la culture esthétique des artisans et favoriser la création et la diffusion de nouvelles formes – mais il semble plutôt que l'identité d'ouvrier ou d'artisan peintre mise au jour précédemment reste la plus prégnante, même si elle bénéficie d'une légère promotion sociale et culturelle. La marge d'invention sur les commandes – qui fait le creuset de l'identification à la figure de l'artiste – reste d'ailleurs faible pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le peintre doit se conformer aux désirs du commanditaire ou aux règlements des corporations qui imposent des chartes colorées pour certaines professions (pompes funèbres, bouchers, pâtisseries, marchands de vin par exemple). Ensuite, il est la plupart du temps appelé pour des travaux ordinaires nécessitant finalement peu de créativité. Enfin, pour les ouvrages importants, il est généralement soumis aux desiderata d'un chef de chantier. Il est courant chez les entrepreneurs de peinture et les peintres décorateurs de

travailler pour des architectes ayant la maîtrise d'ouvrage<sup>29</sup>, et par conséquent le monopole de la création – la présence de nombreux architectes parmi les auteurs des manuels professionnels et des recueils de modèles<sup>30</sup> confirmant cette mainmise des architectes sur la conception d'ensembles décoratifs importants.

- 23 Les photographies de peintres en bâtiment témoignent donc à la fois de l'importance de l'habillement pour saisir l'appartenance à un groupe socioprofessionnel et des jeux sur le paraître qui s'élaborent à la marge dans une communauté pour créer une image de soi différente et signifiante. Derrière une tenue de travail – surtout blancs – qui fait office de norme collective et de marqueur identitaire pour la profession, les accessoires vestimentaires – cravate, veston, lavallière, chapeaux, voire blouse – sont les éléments forts d'un langage qui vise la reconnaissance par les pairs et la société d'une hiérarchie interne ou d'une identité artistique. Les images du travail, et les habits en particulier, dévoilent alors les coulisses d'un métier, que l'historien appréhende via d'autres sources telles les archives juridiques, commerciales ou la littérature professionnelle : les clichés de peintres en bâtiment rendent compte, tant des différences identitaires qui sous-tendent les distinctions professionnelles – ouvrier peintre, contremaître ou chef d'atelier, patron, peintre en décor se dissocient par leurs appartenances sociales et culturelles –, que des changements à l'œuvre au sein la profession et de sa perception – elle est de plus en plus considérée comme une activité de création relevant des arts appliqués. Loin d'une uniformité trompeuse, les apparences des peintres en bâtiment révèlent un travail sur l'image de soi qui renvoie à des constructions identitaires multiples et complexes.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Ariès P. et Duby G. (dir.) 1987, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Tome 4, *Histoire de la vie privée* Paris, Éditions du seuil.
- Berthelon E. et Glaise N. (1975) *Album du peintre en bâtiment. Travaux élémentaires, ornements, filage composés et exécutés par N. Glaise, peintre ; les bois et les marbres par Eugène Berthelon*, Paris, Ducher & Cie.
- Bonnet A. (2006) *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'école des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR.
- Boudry E. et Chauvet L. (1908) *Traité de la peinture en bâtiment et de décoration*, Paris, Georges Fanchon.
- Brucker J. (2015) « Le vêtement professionnel et l'inspection du travail, entre normes et pratiques », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 1, p. 308-327.
- Brunhammer Y. et Tise S. (1990) *Les artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion.
- « Les cartes photographiques des boutiques parisiennes », *Lettre d'information de la BHVP*, Mai 2017.

- Catalogue des livres de beaux-arts, peinture, gravure, architecture, ornementation... composant la bibliothèque de feu M. Séchan, peintre décorateur*, Paris, A. Labitte, 1875.
- Charpy M. (2010) *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris 1830-1914*, Tour, Université François-Rabelais, [thèse de doctorat en histoire contemporaine, dir. Pinol Jean-Luc].
- Charpy M. (2015) « Ajustements. Corps, vêtements à tailles fixes et standards industriels au XIXe siècle », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 1, p. 96-127.
- Coquiot G. (1910) *Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre utile aux décorateurs, aux auteurs dramatiques, aux acteurs et aux amateurs de théâtre*, Paris, Mulo.
- Corbin A. (1986) *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII° - XIX° siècle*, Paris, Flammarion.
- Corbin A (dir.) 1995 *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris/Rome, Aubier/Laterza.
- Danchev A. (2005) *Georges Braque, A Life*, Londres, Penguin Book.
- David E. (1890-1891) *Décor Intérieurs et Extérieurs*, Librairie spéciale d'architecture, E. Thézard fils, éditeur, Dourdan (Seine-et-Oise).
- Desaint A. (1910) *Le carton du Peintre-décorateur. Décorations intérieures de la renaissance à l'Art moderne*, Paris, Librairie d'art et d'architecture.
- Desaint A. (1927) *Le Vade-Mecum du peintre en bâtiments*, Dourdan, H. Vial.
- Desaint A. (1932) *Trucs d'atelier. Environ 3000 formules, procédés ou tours de mains pour le peintre en bâtiment. (3 vol.)*, H. Vial.
- Ducompex E.-A. (1878/1894) *Traité de la peinture en bâtiment et du décor*, Paris, Ducher et Cie/André Daly fils et Cie.
- Ducompex E.-A. (1909) *Traité encyclopédique, théorique et pratique de la peinture en bâtiment et décor, peinture en voiture, etc.*, Paris, Charles Schmid.
- Enfer R. (2003) *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique*, Paris, Belin.
- Faure A. (2011) « le cœur populaire », in Miriam Simon (dir.) : *Le peuple de Paris au XIXe siècle. Des guinguettes aux barricades*, Paris, Musée Carnavalet, p. 103-109 [catalogue de l'exposition *Le peuple de Paris au XIXe siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 5/11/2011 - 26/02/2012].
- Faure A. (2015) « La blouse ouvrière au XIXe siècle ou les normes de la dignité », *Modes Pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 1, p. 149-173.
- Fleury P. (s. d.) *La Peinture à la portée de tous, abrégé du Traité de la peinture en bâtiment et du décor*, Paris, C. Claesen.
- Fleury P. (1898) *Nouveau traité usuel de la peinture en bâtiment, décor et décoration*, Paris, Garnier frères.
- Fleury P. (1899) *Traité encyclopédique de la peinture industrielle*, Paris, Garnier frères.
- Fleury P. (1908) *Manuel théorique et pratique de la peinture en bâtiment à l'usage des professionnels*, Paris, librairie polytechnique/C. Béranger.
- Froissart Pezone R. (2004) *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions.
- Geslin P.F. (1835) *Le Peintre en décor, ou Collection d'échantillons de bois, marbres, agates, albâtres, granits, etc.*, Paris, chez M. Geslin.

- Hettinger Ph. (1934) *Manuel pratique du peintre décorateur*, Paris, Garnier frères.
- Jourdain A. (2014) *Du cœur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Paris, Belin.
- Journal-manuel de peintures appliquées aux décorations d'appartements, établissements et monuments publics*, mars 1850-juin 1906.
- Lahalle A. (2006) *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, PUR.
- Laurent S. (1999) *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS.
- Lectures et lecteurs au XIXe siècle : la bibliothèque des amis de l'instruction*, Paris, Bibliothèque des amis de l'Instruction, 1985 [actes du colloque tenu le 10 nov. 1984].
- Le Play F. (dir.) 1983, *Ouvriers des deux mondes*, Thomery, L'arbre verdoyant (études monographiques de familles, publiées par la Société d'Économie sociale entre 1856 et 1912).
- Le Play F. (1989) *La Méthode sociale. Abrégé des ouvriers européens*, Paris, Méridiens Klincksieck (1re éd. 1879).
- Nimbeau F. (1895) *L'Ouvrier peintre en bâtiment*, Paris, imprimerie Troublé.
- L.C. (1884) *Le peintre chez soi. Guide du peintre en bâtiment et décoration*. Nouvelle édition, Paris, G. Gerbe.
- Noiriel G. (1986) *Les ouvriers dans la société française, XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil.
- Le Peintre en bâtiment (1910-1911)*, Organe de la Chambre syndicale des ouvriers peintres en bâtiment et parties similaires du département de la Seine.
- Rainhorn J. (2010) « le mouvement ouvrier contre la peinture au plomb. Stratégie syndicale, expérience locale et transgression du discours dominant au début du XXe siècle », *Politix*, n° 91, p. 7-26.
- Rainhorn J. (2019) *Blanc de plomb : histoire d'un poison légal*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Rebérioux M. (dir.) 1990, *La construction des branches professionnelles XIXe-XXe siècles. Technologies, idéologies, pratiques*, vol. IX, n° 3-4.
- Riffault J. (1825) *Manuel théorique et pratique du peintre en bâtimens, du doreur et du vernisseur*, Paris, Roret.
- Riffault J. et Vergnaud A.-D. (1843) *Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, du fabricant de couleurs, du doreur, du vernisseur, du vitrier et de l'argenteur*, Paris, Roret.
- Riffault J., Vergnaud A.-D. et Toussaint de Sens Cl.-J. (1850) *Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, vitrier, doreur, argenteur et vernisseur*, Paris, Roret.
- Riffault J., Vergnaud A.-D., Toussaint de Sens Cl.-J. et Malepeyre Fr. (1896) *Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, vernisseur, vitrier et colleur de papiers de tenture*, Paris, Roret.
- Souris A. (1901) *Traité pratique de peinture industrielle*, Louvain, imprimerie de A. Fonteyn.
- Standeven H. (2011) *House Paints 1900-1960. History and Use*, Los Angeles, Paul Getty Trust.
- Teyssède A.-P. de (1824) *Art de décorer les appartements*, Paris, Rousselon.
- Teyssède A.-P. de (1827) *Géométrie des artistes et des ouvriers, en 20 leçons*, Paris, Audin.
- Teyssède A.-P. de (1837) *Nouveau manuel du peintre en bâtimens, du doreur et du vernisseur*, Paris, Dépôt des Nouveaux manuels.

Vallier D. (1982) « Braque, la peinture et nous », in *L'intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi (1954-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, p. 29-51 [1<sup>re</sup> ed. *Cahiers d'Art*, n° 1, 1954, p. 13-24].

Vigarelo G. (1985) *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*. Paris, Seuil.

Watin J.-F. (1773) *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, Grangé.

Watin J.-F. (1976) *L'Art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, Léonce Laget, (Reprod. en fac-sim. de la nouvelle éd. de Liège, D. De Bouders, 1778).

White H. & C. (2009) *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, (1<sup>re</sup> ed. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, John Wiley & Sons, 1965).

## NOTES

1. BHVP – 4C-EPF-002-0546.

2. Selon le catalogue du fonds, quatre cartes seulement représentent des peintres en bâtiment. L'étude se restreint aux trois cartes les plus intéressantes : BHVP – 4C-EPF-002-0281 (fig. 1), 4C-EPF-002-0294 (fig. 2), 4C-EPF-002-1437 (fig. 3), 4C-EPF-002-0438. La dernière montre deux jeunes garçons devant un café avec d'autres clients ; les observations qui peuvent être faites sont similaires aux trois autres photographies. Il est possible qu'il y en ait d'autres puisque, comme le montrera cet article, s'il existait une norme collective partagée sur le port d'un vêtement de travail, il n'y avait aucune réglementation à ce sujet. Rien n'empêchait donc un peintre de ne pas utiliser de blouse blanche. Le verso de ces quatre cartes n'apporte aucune information supplémentaire : soit elles n'ont pas été envoyées (fig. 3), soit le texte est sans rapport avec le métier. La plus personnelle comporte « un bonjour de votre rejeton » et l'adresse (fig. 2).

3. La taxinomie choisie pour la consultation des inventaires est large (peintre en bâtiment, entrepreneur en peinture, peintre vernisseur, peintre d'enseigne, peintre en lettre, peintre d'équipage, peintre décorateur, peintre en décor) afin de mieux cerner les différentes spécialités citées dans les manuels professionnels.

4. Noiriel, 1986 ; Le Play, 1983 ; Le Play, 1989. Le prolétaire travaillant à l'usine ne devient une réalité en France qu'à partir de l'entre-deux-guerres.

5. Corbin, 1995. Il y a, par exemple, de nombreuses récriminations contre le café, source de tous les maux ouvriers, dans les ouvrages de Frédéric Le Play qui réalisa avec la Société d'économie sociale de nombreuses études monographiques de familles ouvrières (Le Play, 1983 ; Le Play, 1989).

6. Définitions du CNRTL [en ligne], consulté le 21 février 2022. URL : <https://cnrtl.fr/definition/blouse/substantif> ; <https://cnrtl.fr/definition/bourgeron> ; <https://cnrtl.fr/definition/paletot>.

7. Dans la suite de l'article, les deux termes, bourgeron et paletot seront donc employés indistinctement.

8. L'étiquette « métier d'art », qui émerge au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, vient distinguer à l'intérieur d'une catégorie professionnelle (bijouterie, céramique, verrerie, peinture en bâtiment...), une élite en termes de savoir-faire et de virtuosité. Elle est clarifiée légalement en 1889 avec la loi sur le service militaire du 5 juillet qui réduit la durée de la conscription de trois à un an pour les artisans d'art. Les peintres décorateurs font partie de la liste des professions concernées (Jourdain, 2014 ; Rebérioux, 1990).

9. Les manuels professionnels abandonnent en effet progressivement la description de la fabrication des couleurs tandis que, bien que les inventaires montrent que les peintres en bâtiment possèdent souvent une pierre à broyer, cela semble être pour un usage très occasionnel car les couleurs conservées dans les réserves sont toujours préparées et il n'y a pas les matières

premières destinées à la fabrication des couleurs. Sans doute cet usage persiste-t-il pour les couleurs fines ou pour reprendre des pigments mal broyés industriellement.

**10.** Cinq entreprises sur les trente consultées semblent avoir plus de deux employés (AN : MC/ET/I/708 – inventaire Daudrieu en 1807 ; MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/CIII/1215 – inventaire Ruleaux en 1873. AD : D.11U3 187, faillite Hacault en 1854 ; D.11U3 841 – faillite Baroggi en 1876).

**11.** AN : MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/CIII/775 – inventaire Russinger en 1861 ; MC/ET/CIII/1215 – inventaire Ruleaux en 1873. AD : D.11U3 187 – faillite Trouvin en 1854 ; D.11U3 1159 – faillite Lemaire en 1884.

**12.** AN : MC/ET/I/708 – inventaire Daudrieu en 1807 et MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851.

**13.** AN : MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/XXIX/1139 – inventaire Lesieur en 1852 ; MC/ET/CIII/1105 – inventaire Chaumont en 1870 ; MC/ET/LXXX/469 – inventaire Vorice en 1871. AD : D.11U3 187, faillite Hacault en 1854 ; D.11U3 560 – Faillite Tournier en 1867.

**14.** AN : MC/ET/I/708 – inventaire Daudrieu en 1807 ; MC/ET/CVII/756 – inventaire Mathieu en 1827 ; MC/ET/XXVIII/854 – inventaire Dodenfort en 1833 ; MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/XXIX/1139 – inventaire Lesieur en 1852 ; MC/ET/CIII/775 – inventaire Russinger en 1861 ; MC/ET/LXXX/469 – inventaire Vorice en 1871. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 187, faillite Hacault en 1854 ; D.11U3 187 – faillite Trouvin en 1854.

**15.** AN : MC/ET/XXVIII/854 – inventaire Dodenfort en 1833 ; MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/CIII/775 – inventaire Russinger en 1861. AD : D.11U3 187 – faillite Trouvin en 1854.

**16.** Brucker, 2015. Il est également possible d'y voir un prolongement du désir d'encadrer et contrôler les mœurs du peuple qui court tout au long du XIXe siècle (Ariès et Duby, 1987 ; Corbin, 1986 et 1995 ; Noiriél, 1986 et Vigarello, 1985).

**17.** AN : MC/ET/I/708 – inventaire Daudrieu en 1807 ; MC/ET/LXXX/469 – inventaire Vorice en 1871. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 832 – faillite Duille en 1876.

**18.** AN : MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/CIII/775 – inventaire Russinger en 1861. AD : D.11U3 187, faillite Hacault en 1854 ; D.11U3 848 – faillite Coeurton en 1876.

**19.** AN : MC/ET/XXVIII/854 – inventaire Dodenfort en 1833 ; MC/ET/XXIX/1139 – inventaire Lesieur en 1852 ; MC/ET/CIII/1105 – inventaire Chaumont en 1870 ; MC/ET/LXXX/469 – inventaire Vorice en 1871. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 560 – Faillite Tournier en 1867 ; D.11U3 1582 – faillite Eder en 1894.

**20.** C'est par exemple ce qui se passe pour le père de Georges Braque. Il crée une entreprise de peinture en bâtiment au Havre qui prospère rapidement. Ainsi, l'éducation de Braque fut plutôt celle d'un bourgeois : lycée, cours de musique, villégiature estivale à Harfleur et cours du soir à l'École municipale des Beaux-Arts dès l'âge de 15 ans (Danchev, 2005). AN : MC/ET/I/708 – inventaire Daudrieu en 1807 ; MC/ET/XXVIII/854 – inventaire Dodenfort en 1833 ; MC/ET/LXXV/1218 – inventaire Vasson en 1851 ; MC/ET/CIII/1215 – inventaire Ruleaux en 1873. Il est plus difficile de repérer le statut social dans les dossiers de faillite car ils comprennent généralement peu de possessions de valeur (bijoux, meubles et objets coûteux) sans doute pour éviter la saisie.

**21.** AD : D.11U3 187 – faillite Trouvin en 1854 ; D.11U3 1531 – faillite Cadell en 1894.

**22.** AD : D.11U3 832 – faillite Duille en 1876 ; D.11U3 1531 – faillite Cadell en 1894.

**23.** AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 1697 – faillite Gentina en 1898.

**24.** AN : MC/ET/CXV/1648 – liquidation Druot-Polish en 1886. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 1531 – faillite Cadell en 1894 ; D.11U3 1697 – faillite Gentina en 1898.

**25.** D.11U3 1531 – faillite Cadell en 1894.

**26.** AD : D.11U3 437 – faillite Holthausen en 1863.

**27.** *Idem.*

**28.** An : MC/ET/CIII/1215 – inventaire Ruleaux en 1873. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851. *Catalogue*, 1875. L'appropriation et l'utilisation précise des styles semble l'apanage des décorateurs de théâtre qui ont davantage besoin de références artistiques pour concevoir les décors des spectacles. Ces derniers constituent en réalité une catégorie professionnelle séparée des peintres décorateurs dans la mesure où ils relèvent plutôt du monde de l'art dramatique et circulent au sein de réseaux socioprofessionnels distincts. Ils possèdent d'ailleurs leurs propres manuels professionnels (Coquiôt, 1910) et il n'est jamais fait mention des décors de théâtre dans les manuels de peinture en bâtiment ou en décor. Enfin, un seul inventaire concerne des décors de théâtre (AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851).

**29.** AN : MC/ET/CIII/775 – inventaire Russinger en 1861 ; MC/ET/CIII/1105 – inventaire Chaumont en 1870 ; MC/ET/CIII/1215 – inventaire Ruleaux en 1873. AD : D.11U3 178 – faillite Devoir en 1851 ; D.11U3 848 – faillite Coeurton en 1876 ; D.11U3 1697 – faillite Gentina en 1898. Quelques manuels font aussi référence à cette direction des travaux par l'architecte. Ducomplex, 1878/1894 ; Fleury, 1908.

**30.** Comme E. Boudry, A-D. Vergnaud ou Pierre Chabat, directeur du *Journal-manuel de peintures appliquées aux décorations d'appartements, établissements et monuments publics*. Dans ce périodique, beaucoup de planches d'intérieurs sont réalisées par des architectes.

## RÉSUMÉS

Peintres en bâtiment, peintres en décor, entrepreneurs de peinture, tous ces professionnels s'occupent de peindre l'extérieur et l'intérieur des bâtiments et réalisent les décors (faux marbres, faux bois, frises, cartouches, enseignes et lettres) qui ornent les devantures ou les intérieurs des magasins, cafés ou habitations. Pourtant, ces différentes dénominations témoignent d'une hiérarchie interne qui s'exprime en termes identitaires. De plus, traditionnellement affiliée aux métiers de l'artisanat et aux catégories socioprofessionnelles manouvrières, la profession voit son image se transformer sous l'effet de nouveaux pratiquants qui s'identifient à la figure de l'artiste. Quelles sont donc les spécificités de ces différentes constructions identitaires et dans quelle mesure se dévoilent-elles dans l'habillement des peintres en bâtiment ? Convoquant un large corpus d'archives (photographies, ouvrages et périodiques professionnels, recueils et planches de modèles, inventaires après décès, dossiers de faillite), cet article se propose ainsi d'analyser les identités multiples des peintres en bâtiment au tournant du XXe siècle et la place des accessoires vestimentaires dans leur manifestation.

House painter, decorative painter, director of a painting enterprise, all these professionals paint the interior and exterior of buildings and execute the ornament (false marble, false wood, friezes, cartridges, sign and letter) on shop windows and in stores, cafes or in habitations. Thus, these different names show an internal sociocultural hierarchy that has identity implications. Moreover, with the arrival of young painter pursuing artistic ambitions, the career's mental image, usually associated with crafts and working-class groups, transform itself. Which characteristics define these different identity building and to what extent do they appear in clothing? Analysing a large range of archive (photographs, professional handbook and magazines, iconographic volumes and plates, death inventory or bankruptcy files), this paper explore the house painter multiple identity and how they appear in clothing accessories during the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries.

## INDEX

**Keywords** : House painter, worker, social and cultural history, working history, craftsman, arts and crafts, clothes, clothing

**Mots-clés** : ouvrier peintre, peintre en bâtiment, peintre décorateur, peintre en décor, histoire sociale et culturelle, travail, artisanat, artisan d'art, vêtement

## AUTEUR

### CLAIRE LE THOMAS

Docteur en histoire de l'art contemporain et lauréate du prix du musée d'Orsay en 2010, Claire Le Thomas mène des recherches pluridisciplinaires sur les pratiques artistiques de bricolage et les interactions entre arts majeurs et mineurs/populaires au sein des avant-gardes. Elle a enseigné à l'université de Paris Ouest et à l'université de Strasbourg, collaboré au site l'histoire par l'image (ressource pour les enseignants du secondaire) et participé à l'exposition du Musée éclaté de la presqu'île de Caen (28 juin – 27 octobre 2013). Elle est l'auteur de nombreuses publications sur le cubisme (*Racines populaires du cubisme. Art savant et pratiques ordinaires de création*, Presses du réel, 2016), le collage (« Une révolution qui s'ignore : pratiques du collage dans les créations ordinaires », *Histoire de l'art*, n° 78, 2016) et les pratiques ordinaires de création/le bricolage (« « C'est du bricolage » ou l'envers d'une métaphore artistique », *Images re-vues*, n° 7, 2019).