Histoire de Paris

Art et technique à Paris, 1750-1850

Conférences de l'année 2013-2014

Élisabeth Pillet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1735>

DOI : 10.4000/ashp.1735

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 214-216

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Élisabeth Pillet, « Art et technique à Paris, 1750-1850 », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 146 | 2015, mis en ligne le 02 octobre 2015, consulté le 07 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1735> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1735>

ART ET TECHNIQUE À PARIS, 1750-1850

Chargée de conférences : M^{me} Élisabeth PILLET

Programme de l'année 2013-2014 : *Innovations techniques et artistiques, 1750-1850* (suite).

Poursuivant nos recherches sur des artisans ayant apporté des améliorations aux constructions parisiennes, nous avons repris l'étude sur les espagnolettes et les crémones inventées par les serruriers Féragus et Andriot, que nous avons initiée lors de la première année de ce cycle de conférences. Nous l'avons étendue à d'autres artisans ayant participé à l'élaboration de ces nouveaux mécanismes de fermeture des fenêtres. Parmi eux, le serrurier Pierre Nicolas Adolphe Charbonnier se distingua par ses inventions sans cesse améliorées ; il avait en effet déposé en 1839 un brevet pour une « crémona parisienne » auquel il apporta cinq additions jusqu'en 1841, puis, en 1846, il conçut un nouveau procédé, auquel il ajouta encore quatre perfectionnements jusqu'en 1849. Ayant revendu son établissement de serrurerie pour se consacrer uniquement à ses inventions, il était désigné, à sa mort, en 1849, comme fabricant de crémones. Ces systèmes de fermeture des fenêtres étaient au centre des préoccupations de nombreux serruriers au début du XIX^e siècle et la recherche d'améliorations provoqua une rude concurrence entre ces fabricants. Ainsi Charbonnier fut confronté à un procès en contrefaçon que lui avait intenté un autre entrepreneur de serrurerie, Rémy Garnier. Celui-ci avait acheté un fonds de commerce de serrurerie en juillet 1829 et avait développé un commerce d'espagnolettes. Établi rue de Nevers, il possédait dix ans plus tard une importante clientèle et était sollicité par de nombreux entrepreneurs de bâtiments. Toutefois, ce n'est qu'en 1845 qu'il déposa son premier brevet d'invention pour une nouvelle fermeture de croisées appelée système Garnier. La comparaison des brevets de ces deux serruriers avec ceux des premiers inventeurs, tel Féragus, indique que les recherches dans ce domaine avaient vite évolué vers une plus grande technicité en s'éloignant de l'aspect esthétique. Les rapports des expositions de l'Industrie montrent quel accueil était réservé à ces inventions et l'on voit également avec les différentes éditions des manuels de serrurerie comment la crémona s'imposa petit à petit dans l'architecture au détriment de l'espagnolette. L'étude des actes notariés, notamment les inventaires après décès de serruriers, a permis de connaître l'importance de leurs établissements, leur clientèle mais aussi les fournisseurs et les matériaux employés pour les fabrications de ces espagnolettes et crémones : du fer, de la fonte, du cuivre et plus exceptionnellement du bronze. Les archives ne révèlent cependant aucune information sur l'impact qu'eut cette invention sur la menuiserie des fenêtres et s'il y eut collaboration entre menuisiers et serruriers. Ces recherches ont donné lieu à une publication (« De l'espagnolette à la crémona. Les inventions de Féragus et Andriot », dans les *Documents d'histoire parisienne*, n° 16, 2014, p. 41-60).

Dans un deuxième temps, nous avons étudié les inventions artistiques et techniques ayant utilisé la cire. Le premier exemple choisi a été le cas de la toile cirée, matériau généralement considéré comme utilitaire et dont on connaît peu d'application dans le

domaine des arts. Les ouvrages encyclopédiques du XVIII^e siècle cantonnent en effet cette toile à son rôle d'imperméabilité ; ainsi l'*Encyclopédie* la définit comme une toile enduite de cire ou de gommés, imperméable à l'eau, et Savary des Bruslons, précisant qu'il en existe de plusieurs couleurs, indique qu'elle sert à la couverture de tentes, de chariots, fourgons et charrettes pour l'armée, de vêtements de pluies ou de campagnes, comme aussi pour l'emballage des marchandises. À partir de la Révolution et dans les premières années du XIX^e siècle, un ingénieur mécanicien, Armand Étienne Desquinemare, fit la promotion de la toile cirée en réalisant de nombreuses expériences attestant son imperméabilité, ce dont il fut récompensé en 1802 par une médaille de bronze (cf. sa *Notice sur la manufacture des toiles imperméables à l'eau et à l'air...*, Paris, 1809 et *Musée industriel, description complète de l'exposition des produits de l'industrie française faite en 1834...*, sous la direction de Jean-Gabriel-Victor de Moléon, Paris, 1838, t. 4, p. 164). En réalité, la toile cirée eut parfois un rôle dans le domaine artistique. On cite souvent le cas, rapporté par l'historien de Paris Germain Brice, de l'invention d'une nouvelle sorte de tapisserie sur fond de toile cirée par Claude Audran (Germain Brice, *Description de la Ville de Paris...*, Paris, 1752, t. 3, p. 404-405). Plus modestement, un autre artiste, le peintre et sculpteur Michel-Joseph Ducreux, s'associa en 1711 avec un teinturier, Paul Crollat, et un ouvrier en toile cirée, Noël Legras, ces deux derniers installés au Faubourg Saint-Antoine (Arch. nat., Min. cent., XXVIII, 114, 1711, 27 septembre). L'association comprenait la location d'un terrain près de la barrière de Montreuil pour que Legras puisse y installer les locaux et le matériel nécessaires à la fabrication de la toile cirée, dont l'acte notarié précise qu'il possédait le secret. On ne sait si cette association, qui intervint dans les dernières années de la vie de Ducreux, fut fructueuse, mais elle apporte une information intéressante sur l'activité déjà bien connue de ce marchand de masques de théâtre (cf. Guillaume Glorieux, « Michel-Joseph Ducreux (vers 1665-1715), marchand de masques de théâtre et d'habits de carnaval au temps de Watteau », dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 2006, 2007, p. 119-129). Il est probable qu'il comptait sur l'invention de Legras pour perfectionner la fabrication de ses masques dans lesquels entraient déjà la cire, le papier et le taffetas ou la toile comme l'indique l'inventaire après décès de sa femme. Des recherches menées parallèlement sur des fabricants de masques n'ont pas permis cependant de trouver trace de l'emploi de toiles cirées pour la fabrication de ces objets. La désignation, dans l'acte d'association de Ducreux, des matériaux nécessaires à la fabrication de la toile cirée nous a conduite à les comparer à ceux décrits entre 1804 et 1806 dans les inventaires après décès ou les ventes de fonds de commerce de trois fabricants de toiles cirées, Robert Hyppolite Carot, Nicolas Guillaume Billard et Jean Larroumets. Nous avons pu ainsi étudier le processus de fabrication de ces toiles. Leur confection supposait un atelier composé de plusieurs pièces (cuite, magasin à huile, broierie, chambre au blanc, magasin) ; celles-ci étaient nécessaires pour stocker ou laisser sécher la substance cireuse posées sur les toiles tendues sur châssis, avant l'opération de ponçage et l'application de couleurs et le vernissage. Les outils étaient quant à eux assez simples et réduits en nombre : récipients pour contenir les substances liquides, chaudières, couteaux, ficelles, clous, fléaux et poids, etc. Les qualités de toiles étaient assez diverses (communes, inférieures, fortes ou fines) et pouvaient être proposées à la vente, chinées, noires, vertes

ou écrues, certaines d'entre elles étant plus spécifiquement désignées comme toiles à emballage. Un seul inventaire mentionne du taffetas ciré et des couleurs plus variées telles que l'ocre rouge, l'ocre jaune ou bien du bleu de Prusse. Quant au matériau principal dont on revêtait la toile, il s'agissait principalement d'huile de lin mais on trouve chez Billard d'autres matières telles que de l'amidon, de la gomme copal, de la pierre ponce, ou encore de l'orpin et du vert-de-gris broyé et, chez Larroumets, de la litharge, de la terre d'ombre, du blanc de céruse ou de la couperose. Le seul ingrédient absent de la confection de la toile cirée est en définitive la cire, ce que relève le *Dictionnaire technologique, ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers* (t. 28, Paris, 1834, p. 26). Cet ouvrage confirme que l'appellation de toiles cirées n'est pas le terme convenable pour désigner les toiles dont nous venons de décrire la fabrication et que seules devraient être appelées ainsi, celles destinées à contenir les duvets formant les oreillers qui, elles, étaient enduites d'un mélange de suif et de cire.

Notre attention s'est également portée sur la sculpture, autre domaine ayant pu faire usage de la cire, avec notamment l'exemple de mouleurs et de modeleurs. Ainsi nous avons examiné des inventaires après décès du modelleur en cire Christophe Sébastien Émile Dantel, daté de 1828, qui décrit un fond assez pauvre composé aussi bien de bas-reliefs, de modèles ou maquettes, comme aussi des cires anatomiques. Nous l'avons mis en parallèle avec d'autres modeleurs de cires anatomiques plus célèbres, notamment Jacques Thadée Gabriel Talrich, docteur en médecine et employé par la Faculté de médecine pour ses modelages ; celui-ci avait chez lui, en 1851, au moment de sa mort, des cires anatomiques en cours d'exécution mais avait également placé chez un marchand de curiosités du Palais-Royal quelques objets devant être vendus, notamment une tête de femme, plusieurs mains ainsi que des poissons.

Enfin, nous avons examiné le cas de la peinture à la cire ou à l'encaustique qui, pratiquée depuis l'Antiquité, connut un regain d'intérêt au XVIII^e siècle avec les ouvrages du comte de Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, ou de Denis Diderot, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, publiés tous deux en 1755. Au siècle suivant, cette technique fut utilisée dans de nombreuses églises parisiennes, notamment à Saint-Sulpice, Saint-Germain l'Auxerrois ou Saint-Vincent de Paul, et l'exemple le plus intéressant est l'usage qu'en fit Flandrin entre de 1842 à 1864 sur les parois du chœur et de la nef de Saint-Germain des Prés. Nous avons étudié les différents procédés employés par les peintres et le regard porté par les contemporains sur cette technique, notamment avec les différents articles consacrés à ce sujet par le peintre Jules Jollivet dans la *Revue générale de l'architecture* en 1849. Plusieurs peintures réalisées de cette façon subirent rapidement des altérations, ce qui donna lieu à des propositions de substitution comme celle rapportée par Félix Mornand dans *L'Illustration* de 1854. Au sein de la municipalité parisienne, cette problématique souleva également de vifs débats au sujet de leur sauvegarde puis de leur restauration et l'on se posa même la question de l'abandon de la peinture à la cire et du retour à la peinture sur toile dans les commandes artistiques.