

4.1.

De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887)

Auriane Gotrand

Corpus Vitrearum France, Université Clermont Auvergne (CHEC), Sorbonne Université (Centre André-Chastel)

From Sketch to Stained Glass: Creative Processes in the Studio of Claudius Lavergne (1815–1887) – Summary

Claudius Lavergne, a pupil of Ingres, initially wanted to be a "Christian painter", but, faced with competition and the difficulties of the profession, he finally turned to the art of stained glass in the 1850s. He founded his glass-painting studio in 1857 in Paris, which quickly met with success; he received numerous

commissions from all over France as well as from abroad.

He opposed the industrialization of the profession of painter-glassworker and created in 1877 "La corporation des artistes peintres-verriers de France". While he never ceased, in his art criticism, to defend the artistic value of his profession, he was quickly caught up by the realities of the trade. In fact, faced with a large number of commissions, he was forced to call on employees to assist him and to reuse the same cartoons many times over.

De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887) – Résumé

Claudius Lavergne, élève d'Ingres, se veut d'abord un « peintre chrétien » mais, face à la concurrence et les difficultés du métier, il se tourne finalement vers l'art du vitrail dans les années 1850. Il fonde son atelier de peinture sur verre en 1857 à Paris, qui rencontre rapidement le succès ; il reçoit de nombreuses commandes de toute la France comme de l'étranger.

Il s'oppose à l'industrialisation du métier de peintre-verrier et crée en 1877 « La corporation des artistes peintres-verriers de France ». S'il n'a cessé, dans ses critiques d'art, de défendre la valeur artistique de son métier, il est vite rattrapé par les réalités du métier. En effet, face à un grand nombre de commandes, il a été contraint de faire appel à des salariés pour l'assister et de réutiliser plusieurs fois les mêmes cartons.

Claudius Lavergne (Lyon, 1815 – Paris, 1887) aime à rappeler qu'il a reçu une formation de peintre auprès de l'illustre Ingres et des deux Lyonnais, Claude Bonnetfond et Victor Orsel. Il se prédestine initialement à devenir un « peintre chrétien », mais face à la difficulté d'obtenir des commandes et à son succès mitigé, il s'oriente peu à peu vers une carrière de peintre-verrier dans les années 1850. Il collabore tout d'abord avec de grands ateliers de son temps, tels que Didron et Lusson à qui il fournit des cartons. En 1856, la commande décisive des verrières de l'hôpital Lariboisière constitue un basculement dans sa carrière : il se consacre dès lors exclusivement au vitrail.¹ Il construit un four et son propre atelier de peinture sur verre à Paris afin d'honorer cette commande qui exige de l'artiste, non seulement qu'il réalise lui-même les cartons, mais également les verrières. Il reçoit rapidement de nouvelles commandes de la France entière, mais aussi de l'étranger (Genève, Buenos-Aires, Sydney, Rome, etc.).

Les recherches menées sur Lavergne ont permis de mettre au jour un nombre important de documents. Nous comptons à ce jour plus de 400 dessins préparatoires pour la réalisation des vitraux, mais également des devis, factures et quelques lettres échangées entre l'atelier et les commanditaires. Ces documents constituent de précieux témoignages pour appréhender les différentes étapes nécessaires à l'élaboration d'une verrière, de sa conception à sa réalisation finale.

La conception du programme iconographique

Nous disposons de quelques données concernant la conception des programmes iconographiques. Le commanditaire accorde sur ce point plus ou moins de latitude à l'artiste. Assisté de sa conjointe, Lavergne conçoit lui-même la totalité du programme vitré de la chapelle de la Sagesse, à Saint-Laurent-sur-Sèvre. Il propose un projet aussi ambitieux qu'inédit. Chacune des verrières est divisée en deux registres ; le registre inférieur figure une étape marquante dans la vie de Louis-Marie Grignion de Montfort qui est directement mise en relation avec un épisode la vie du Christ, représenté dans le registre supérieur. Cette

¹ Notons une exception notable à la basilique de Saint-Laurent-sur-Sèvre qui conserve un tableau de Claudius Lavergne peint sur toile en 1887, représentant Grignion de Montfort donnant son habit à Marie-Louise Trichet.

lecture « évangélique » de la vie du Père de Montfort a été nourrie par l'étude de nombreuses sources, aussi bien les écrits du bienheureux, que les biographies qui lui sont consacrées.

Lavergne ne dispose pas toujours d'autant de liberté : le commanditaire s'implique plus ou moins dans la conception du programme et peut avoir des exigences particulières. Le chanoine Louis-Charles Ollagnier est extrêmement attentif à toutes les étapes de la construction de l'église Saint-Pierre de Montbrison en 1885 ; il « bouscule » souvent les plans de l'architecte, exige de choisir lui-même les maîtres-verriers ainsi que l'iconographie et le coloris des verrières. L'abbé Pierre Félix Écalle, vers 1884, est également pointilleux vis-à-vis de l'iconographie de la verrière du *Rosaire* pour l'église Saint-Étienne d'Arcis-sur-Aube, comme en témoignent les lettres échangées avec Lavergne. Ce dernier, très féru d'iconographie religieuse, semble apprécier ce genre de débats stimulants avec des commanditaires érudits.

Le programme commandé par un architecte en février 1855 lui paraît bien moins original : « À gauche, on mettra l'histoire de Notre-Seigneur ; à droite, celle de la Sainte Vierge ; au fond, la mise au tombeau, l'Ascension et la Sainte Trinité. Ces trois sujets superposés et coupés par un meneau ». ² Son épouse Julie Lavergne se plaint auprès d'Étienne Cartier du peu de cohérence entre ce programme et le vocable de l'église dédiée à Notre-Dame-des-Anges. Elle préfère lorsque son mari est libre de concevoir le programme de son choix.

Le travail de composition

Les croquis et esquisses mis au jour ne sont pas toujours attribuables avec certitude à Claudius Lavergne ; la majorité n'est ni signée ni datée. Nous estimons néanmoins que la plupart sont de la main du maître, la comparaison entre les études préalables et les verrières permettent aisément de le supposer. Lorsque Lavergne imagine une nouvelle composition, il multiplie les esquisses. Il les exécute souvent à la sanguine, au crayon graphite ou à l'encre et parfois sur papier calque. Il retouche inlassablement ses dessins, les annoté et lorsque la composition devient illisible, il en décalque les grandes lignes sur une nouvelle feuille. Il travaille de la sorte pour la verrière de *Saint François de Sales* de l'église Saint-Nizier de Lyon. Parmi les huit scènes de la vie du saint figurées dans cette verrière, celle de la plantation de la croix d'Annemasse aurait nécessité à elle seule cinq esquisses. Ces dernières permettent de retracer le cheminement des idées de l'artiste, ses hésitations et ses essais.

Lavergne multiplie les études de détails de mains, visages et drapés. Ceux-ci sont souvent juxtaposés sur une même feuille. Il se rend au Louvre, tantôt pour exécuter « un croquis d'armure pour son *Saint Louis* destiné au château de Blois », ³ tantôt pour y étudier « un sarcophage provenant des sépulcres des rois dans la vallée de Josaphat », ⁴ il s'inspire des « détails d'archéologie hébraïque » pour le tombeau de la Vierge. Les membres de sa famille posent fréquemment pour lui, en particulier ses filles et son épouse. Cette dernière paraît prendre cette tâche très au sérieux, endossant entièrement le rôle de la sainte représentée, se vêtant dans son costume et imaginant l'expression la plus appropriée à la scène. Elle pose pour la Vierge de *La Déploration du Christ* de l'église Saint-Augustin de Paris. Son fils, Georges-Claudius, témoigne qu'elle « tenait ces expressions de visages si difficiles à garder » en « s'efforça[n]t de penser ce que pensa la divine mère du Rédempteur quand elle vit le corps de son fils étendu devant elle au pied de la croix ». ⁵ Notons que, parmi tant de dessins, aucune étude de nu n'a été retrouvée. Lavergne vêt ses personnages de costumes aux lourds drapés qui laissent difficilement deviner les formes du corps. Il consent à peindre des figures dénudées uniquement lorsque la tradition l'exige, à l'instar de la Crucifixion, la Résurrection ou encore le Baptême du Christ.

Quelques maquettes de vitraux de Lavergne, points finaux du travail de conception, ont été redécouvertes. Elles sont généralement dessinées au crayon graphite et colorées à l'aquarelle. Tous les éléments de la composition se retrouvent dans cette représentation réduite du vitrail. L'artiste y figure

² Julie Lavergne à Étienne Cartier, février 1866, Joseph LAVERGNE, *Correspondance de madame Julie Lavergne recueillie par son fils Joseph Lavergne. Première partie, lettres de 1832 à 1871*, Paris, Taffin-Lefort, 1918, quatrième édition, p. 198-201.

³ Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 6 mai 1870, LAVERGNE 1918, p. 345-347.

⁴ Noël LAVERGNE, *Les vitraux de Claudius Lavergne placés dans l'église de Saint-Cyr au Mont-d'Or (diocèse de Lyon)*, Paris, J. Mersch, 1888, p. 16.

⁵ Georges-Claudius LAVERGNE, *Claudius Lavergne : peintre d'histoire et peintre-verrier, élève d'Ingres et élève d'Orsel, critique d'art, tertiaire de Saint-Dominique et de Saint-François d'Assise, commandeur de Saint-Grégoire-le-Grand, Lyon 1815-Paris 1887*, Paris, Bloud et C^{ie}, 1910, p. 105.

souvent l'armature métallique et les lancettes. La maquette constitue une étape importante dans la composition de la verrière : elle est habituellement créée pour offrir un aperçu du résultat final au client. Ce dernier valide le projet ou bien en exige des modifications. Nous supposons que cette même maquette peut aussi faire office d'échantillon du travail de l'artiste lorsqu'il discute avec de potentiels clients. On retrouve une grande finesse dans l'exécution des maquettes de Lavergne, relevées de couleurs vives, qui témoignent d'un souci de convaincre.

Une entreprise familiale

À première vue, Lavergne semble assumer seul le travail de composition de ses verrières, bien que nous ayons souligné des collaborations ponctuelles avec sa femme et les commanditaires. Il est l'auteur des cartons de ses vitraux et les signe de son nom, à l'exception notable des verrières de l'oratoire de Catherine de Médicis, au château de Blois, dont les cartons ont été réalisés par son ami lyonnais, Michel Dumas. Il a pris soin d'apposer les deux signatures « Michel Dumas inventit 1858 » et « Claudius Lavergne pinxit 1859 » afin d'explicitier clairement le rôle de chacun. Si le travail de composition semble demeurer en grande partie solitaire, la réalisation de la verrière est davantage le fruit d'un travail collectif.

En 1881, Lavergne crée avec ses fils, Georges-Claudius et Noël, une société. Ils signent dès lors leurs vitraux : « Claudius Lavergne et fils ». La création de cette société témoigne de la place de plus en plus importante occupée par les fils au sein de l'entreprise. Leur père leur apprend le métier de peintre-verrier et leur cède peu à peu la direction de l'atelier. Parmi les dessins issus du fonds d'atelier, nous en avons découvert quelques-uns signés par Georges-Claudius ou Noël Lavergne ; il s'agit le plus souvent de portraits, de copies d'œuvres de leur père et d'études quelquefois retouchées par lui. Noël Lavergne semble avoir une prédilection pour l'ornementation ; en effet, une part essentielle des dessins signés par lui sont des études d'ornementation. Sa mère affirme en 1878 « qu'il n'y a peut-être pas un plus habile ornemaniste que lui à Paris ».⁶

Les lettres de Julie Lavergne laissent entrevoir l'importance de Noël Lavergne au sein de l'atelier, fournissant de nombreuses anecdotes sur son apprentissage et son activité de peintre-verrier. Georges-Claudius Lavergne se présente quant à lui, dans la biographie de son père, comme son seul héritier légitime. Il insiste amplement sur son implication dans l'atelier, passant sous silence celle de son frère cadet. Il écrit : « [Mon père] avait pris l'habitude de s'en rapporter à moi pleinement pour la direction de ses ateliers. Je traitais avec les clients, les fournisseurs et les ouvriers. Quand je sentais la responsabilité un peu lourde sur un point et que je demandais à mon père son avis, il fallait que j'insistasse beaucoup pour obtenir une réponse ».⁷ Claudius Lavergne semble se décharger de « quantité de petites choses qui morcellent les journées »,⁸ qui relèvent davantage de l'administration de l'atelier que de la création artistique. Cela lui permet de se consacrer presque entièrement à son art et de faire « des séances de travail qui étonn[ent] ses confrères et ses élèves. »⁹ Nous savons qu'il délègue largement ce genre de tâches administratives à son épouse, tandis qu'il « ne quitte pas son pinceau ou son crayon ».¹⁰ Celle-ci peut également « l'aider un peu dans la partie purement mécanique de sa besogne »¹¹ : elle lui taille ses crayons, lui fait ses inscriptions, lui calque et décalque et colorie tout ce qu'il veut, etc.¹² Face à ces activités souvent ingrates, elle dit gaiement qu'elle fait là son purgatoire.¹³

La société de Claudius Lavergne et ses fils est dissoute en 1886 et Lavergne cède la même année son établissement, ainsi que la mission de perpétuer son œuvre, non pas à son aîné Georges-Claudius, mais à son second fils Noël. Ce dernier devient « désormais seul propriétaire du nom et du droit de reproduction

⁶ Julie Lavergne à Constance Milcent, 14 juin 1876, LAVERGNE 1918, p. 159-160.

⁷ LAVERGNE 1910, p. 201.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lettre de Julie Lavergne du 16 mars 1861 à M. le Curé [Dunoyer], Fonds Paroisse Notre-Dame, Archives de la paroisse Notre-Dame, archives privées 362.1.1.2., T 1/57-1-1, dossier n° 7 « Correspondance de Claudius Lavergne concernant les vitraux ».

¹¹ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 1852, LAVERGNE 1918, p. 108-110.

¹² Julie Lavergne à Lucien Ozaneanux, 13 février 1863, LAVERGNE 1918, p. 183-184.

¹³ Joseph LAVERGNE, *Madame Julie Lavergne. Sa Vie et Son Œuvre*, Paris, Taffin-Lefort, 1900, p. 65.

attachés aux œuvres »¹⁴ de Claudius Lavergne. Noël réutilise inlassablement les compositions de son père. Son frère aîné, Georges-Claudius, a quant à lui dû se résoudre à fonder son propre atelier à Paris. Il ne possède aucun droit sur les œuvres de son père, ce qui le contraint à créer ses propres cartons. À la mort de Noël, en 1896, Georges-Claudius entre à son tour en possession de l'atelier dont la direction revient ensuite à son fils André en 1923.

Le personnel et les élèves

En sus de l'appui des membres de sa famille, Lavergne est contraint de recruter du personnel. Nous n'en connaissons pas le nombre exact, qui a indubitablement évolué dans le temps. En septembre 1859, « l'atelier est très actif »¹⁵ et « Claudius emploie neuf jeunes gens ». Le nombre d'employés ne fait que s'accroître pendant les années 1860, qui sont fort prolifiques pour l'atelier. Julie Lavergne raconte alors les difficultés rencontrées dans la surveillance du personnel : « [l]a journée se passe à courir les uns après les autres, perdant des clés, cassant des pièces de verre, montant et descendant vingt fois, les uns pour leur pinceau, les autres pour leur couleur ; enfin cela devient intolérable ».¹⁶

Nous connaissons le nom de certains ouvriers, élèves, associés et collaborateurs qui sont passés par l'atelier Lavergne. Frédéric Bion tient une place importante dans la création de l'atelier et ses premières années d'activité. Avec l'aide pécuniaire de Bion, Lavergne peut construire son premier four en 1857.¹⁷ Bion est à cette époque « associé avec Claudius. Il dirige l'atelier, tient les comptes, et partage les bénéfices ».¹⁸ L'atelier constitue également un lieu de formation ; le Lyonnais Jules Aubriot y est formé à partir de 1857 et devient le bras droit de Lavergne, avant son retour à Lyon en 1862. Lucien Chatain est certainement passé par l'atelier de Lavergne, dont il partage la même adresse en 1869.¹⁹ Le peintre-verrier Pierre Émile Babouot compte aussi parmi ses élèves,²⁰ de même que le peintre-verrier Henri Fauré qui est à l'âge de 20 ans, « l'un des meilleurs élèves et auxiliaires »²¹ de Lavergne. Il est de retour à Gaillac en 1870 où il crée son propre atelier de peinture sur verre. Enfin, Jean-Pierre Thomas, originaire de Haute-Loire, est apprenti chez Thevenot puis chez Lavergne, avant d'ouvrir son atelier à Valence en 1878.

Quelques noms d'ouvriers sont également parvenus jusqu'à nous, notamment grâce aux lettres de Julie Lavergne qui fournissent quelques anecdotes sur la vie de l'atelier. Elle nous apprend que l'ouvrier Alfred est fort apprécié pour ses bonnes manières tandis qu'elle se plaint de ses « ours » d'ouvriers Planchet, Léon et André.²² En septembre 1859, ce dernier les quitte, non sans soulagement de la part de ses employeurs qui le trouvaient « grognon ».²³ Il « est très bien remplacé par deux peintres-verriers, l'un Italien, l'autre Douaisien, jeunes gens bien élevés et qui ont du talent ».²⁴ En 1867, Antoine Marie Bertholat est le contremaître de l'atelier.²⁵ Nous connaissons également les noms d'Antony Baudin, âgé de 20 ans et Joseph Bengold, 24 ans, qui sont tous deux des employés de l'atelier en 1876.²⁶

En 1858, Lavergne envoie seul un ouvrier à Genève pour qu'il mette en place les verrières à la basilique Notre-Dame. Il prie le curé Dunoyer de « donner des ordres nécessaires afin de lui faire préparer un échafaudage »,²⁷ précisant que son « ouvrier n'est pas un endormi et il aura bientôt fait sa besogne s'il

¹⁴ ANONYME, « Notre éminent ami et collaborateur M. Claudius Lavergne... », *L'Univers*, 54^e année, n° 6 917, 19 novembre 1886, p. 2.

¹⁵ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 18 septembre 1859, LAVERGNE 1918, p. 151-153.

¹⁶ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 3 avril 1860, LAVERGNE 1918, p. 158-160.

¹⁷ Julie Lavergne à Alphonse Girodon, 24 mars 1857, LAVERGNE 1918, p. 138-140.

¹⁸ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 17 juin 1857, LAVERGNE 1918, p. 140-141.

¹⁹ p. 41, Amélie DUNTZE-OUVRY, *Lucien Chatain (1846-1886), peintre-verrier à Clermont-Ferrand au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, soutenu en 2011, sous la direction de MM. Jean-Paul Bouillon et Jean-François Luneau.

²⁰ Gilles BRUNEAU BABOUOT, Nicole BRUNEAU, *Pierre Émile Babouot (1845-1921) : Une Vie dédiée au vitrail. Une histoire familiale*, Chaumont, Centre généalogique de la Haute-Marne, 2021.

²¹ Alphonse JOURNÈS, *Les Frères des Écoles chrétiennes et leurs successeurs à Gaillac*, Gaillac, 1939, p. 32.

²² Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 13 juillet 1859, LAVERGNE 1918, p. 148-150.

²³ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 18 septembre 1859, LAVERGNE 1918, p. 151-153.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 15 décembre 1867, LAVERGNE 1918, p. 262-264.

²⁶ Acte de décès de Lucie Lavergne, archives de Paris, registres d'État civil, 6^e arrondissement, Registre V4E 3147.

²⁷ Lettre de Claudius Lavergne du 16 août 1858 à M. le Curé [Dunoyer], Fonds Paroisse Notre-Dame, *Op. cit.*

a] la bonté de lui faire préparer le terrain ». ²⁸ Quelques mois plus tard, il envoie Alfred Coulliaux afin qu'il procède à la pose de nouvelles verrières. Lavergne écrit à son propos au curé Dunoyer : « c'est un homme actif et intelligent qui n'attend que votre autorisation pour se mettre à l'œuvre ; il vous dira ce qui lui est nécessaire, il aura besoin d'échafaudage, d'un maçon et peut-être d'un sommier, mais il agira surtout de sa personne et j'espère que vous serez content de lui ». ²⁹ La pose des verrières de Notre-Dame de Genève est effectuée en plusieurs fois, Lavergne envoie différents ouvriers pour les installer, dont Alfred en 1858 puis Bertholat. ³⁰ Ces employés servent d'intermédiaires entre Lavergne et le commanditaire, ils permettent non seulement le bon acheminement des verrières et leur installation, mais ils transmettent également des lettres et les paiements.

L'utilisation multiple des cartons

Dans la biographie posthume de Lavergne, écrite par son fils Georges-Claudius, l'auteur insiste sur l'apprentissage de son père des moyens d'exécution de la peinture sur verre. Il témoigne du fait que ses premiers ouvriers auraient redouté que leur maître ne s'approprie par trop ces procédés et ne se passe de leur présence. Ils l'auraient donc trompé sur les moyens d'exécution afin de se rendre indispensables. Georges-Claudius raconte la ruse de son père qui aurait profité de l'absence des ouvriers, pendant l'heure du déjeuner, pour « flairer les pots d'essence et examiner les outils et les matériaux de ces praticiens jaloux ». ³¹ Il se serait exercé sur un morceau de verre, peignant et repeignant une tête de Christ. En cachette des ouvriers, Lavergne serait ainsi parvenu à se faire la main, et à leur grande surprise, il aurait rapidement été capable de retoucher lui-même ses vitraux. Insister autant sur cet épisode permet à Georges-Claudius de mettre en avant l'esprit consciencieux et méthodique de son père et sa volonté de signer une œuvre dont il maîtrise complètement les procédés de création.

Lavergne ne cesse de fustiger la majorité de ses concurrents qui sont, selon lui, incapables d'œuvrer de leurs propres mains. Ils ne peuvent ainsi pas prétendre au titre professionnel de peintre-verrier, ³² si l'on se réfère à la définition que Lavergne en donne : « Un peintre-verrier est celui qui, sachant composer, dessiner et peindre sur verre, est reconnu capable d'exécuter un vitrail dans un style libre ou déterminé par le mode architectonique de l'édifice auquel le vitrail doit s'adapter ». ³³ Lavergne est certes capable d'exécuter un vitrail, mais il lui est impossible de peindre l'intégralité des innombrables verrières produites par son atelier. Nous supposons qu'il en supervise quotidiennement la réalisation et, si nécessaire, effectue quelques retouches. Lorsqu'il est atteint d'une grave maladie en 1862, l'atelier continue à produire des vitraux malgré l'absence du maître. La direction est alors confiée à sa femme ainsi qu'à son ami Alphonse Girodon, « un ancien camarade de Claudius à Rome ». ³⁴ Julie Lavergne concède à ce propos que « l'année sera bonne, commercialement parlant », mais qu'il « est bien évident que le pinceau du maître fera défaut, du point de vue artistique ; tout le monde n'a pas ses yeux, mais les verrières non retouchées par lui sont encore belles ». ³⁵ Les ouvriers sont si habitués à voir Lavergne consulter son épouse sur tout, qu'en son absence ils font valider à Julie Lavergne tout ce qu'ils font, elle tient alors temporairement le rôle de contremaitre. ³⁶

Les cartons de Lavergne peuvent ainsi être réutilisés, même en son absence. Ils sont adaptés aux dimensions de chaque baie au moyen du pantographe. ³⁷ Ce procédé est employé d'innombrables fois dans l'atelier Lavergne. En effet, lorsqu'il s'agit de figurer une scène ou un saint déjà traité pour une commande antérieure, l'artiste réutilise systématiquement une ancienne composition. Il l'adapte aux dimensions de la baie, réduit ou augmente le nombre de personnages, supprime ou ajoute des détails, modifie les couleurs ou encore les motifs ornementaux. Certains éléments d'une composition peuvent aussi être repris et développés pour d'autres sujets. Les mêmes figures d'anges sont souvent remployées

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Lettre de Claudius Lavergne du 28 novembre 1858 à M. le Curé [Dunoyer], *ibid.*

³⁰ Compte des travaux exécutés par M. Cl. Lavergne pour l'église Notre-Dame de Genève, *ibid.*

³¹ LAVERGNE 1910, p. 71.

³² Claudius LAVERGNE, *Rétablissement d'une corporation au XIX^e siècle*, Tours, impr. de P. Bouserez, 1877, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 14 décembre 1851, LAVERGNE 1918, p. 103-108.

³⁵ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 9 mai 1862, LAVERGNE 1918, p. 170-171.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ L'utilisation de cet instrument est attestée dans une lettre de Julie Lavergne à sœur Marie-Stella de Sion, 29 août 1870, LAVERGNE 1918, p. 369-370.

dans différentes verrières. Ainsi, dans *l'Adoration de l'Enfant Jésus* (fig. 1) et le *Christ au désert servi par des anges* (fig. 2), on retrouve le même ange tenant un phylactère et les quatre anges agenouillés offrant des présents. De ce fait, les verrières sorties de l'atelier Lavergne ne sont jamais complètement identiques, mais elles sont fréquemment plus ou moins similaires. Cet aspect répétitif de la production de l'atelier est passé sous silence dans la biographie de Claudius Lavergne. Ce dernier n'en fait jamais mention dans ses propres écrits ; nous ignorons ainsi ce qu'il pensait de ce procédé répétitif, fort peu propice à stimuler la créativité d'un artiste. La « grêle », disons même l'« avalanche de commandes »,³⁸ pour reprendre les termes de sa femme, l'a certainement rapidement contraint à réemployer de multiples fois ses cartons, procédé cela dit fort répandu dans le milieu de la peinture sur verre.



Fig. 1. Attribué à Claudius Lavergne, *L'adoration de l'Enfant Jésus*, n.d., graphite, coll. part.
©Auriane Gotrand.

³⁸ Julie Lavergne à Lucien Ozaneaux, 2 février 1866, LAVERGNE 1918, p. 196-198.

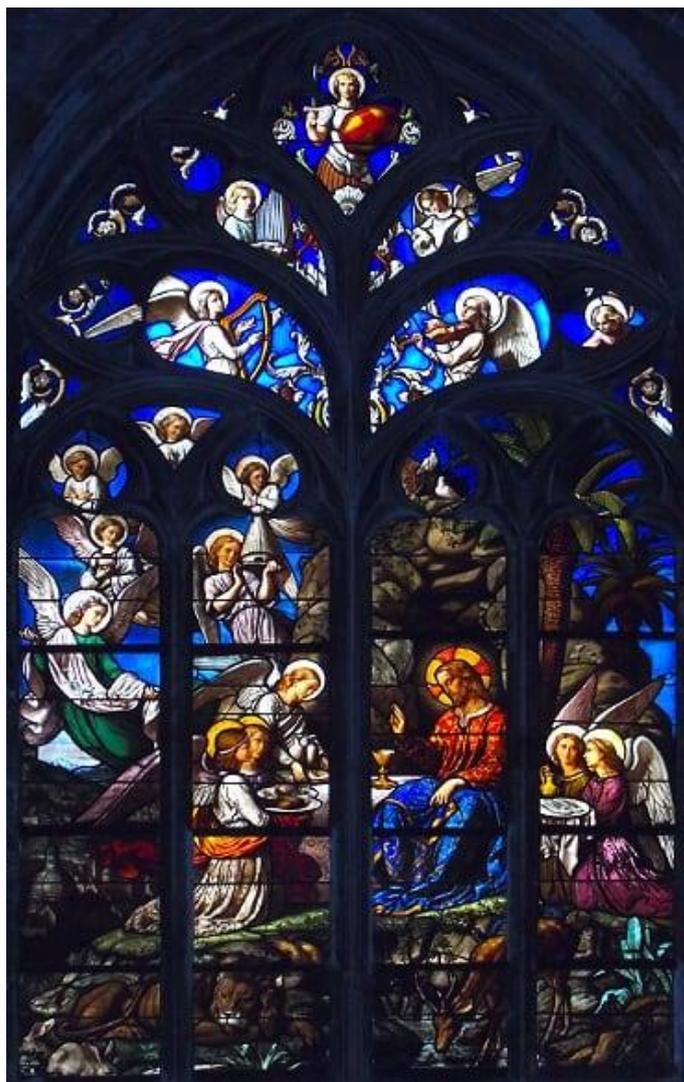


Fig. 2. Claudius Lavergne, *Le Christ au désert servi par des anges*, 1860, église Saint-Nizier, Lyon. ©Auriane Gotrand.

La renommée de Lavergne, en tant que peintre-verrier, est accrue par sa participation à des expositions et par ses talents de critique d'art. Il défend la valeur artistique de sa profession dans ses écrits sur le vitrail, et en particulier par son implication dans la création de la Corporation des artistes peintres-verriers de France en 1877. Il oppose deux sortes de pratiques de la peinture sur verre, l'une relevant selon lui des Beaux-Arts et l'autre davantage de l'industrie. En 1877, Lavergne prétend qu'il existe « à peine une vingtaine d'artistes peintres-verriers en France »³⁹ alors qu'on estime qu'environ 215 ateliers sont actifs dans l'Hexagone à la même époque.⁴⁰ Lavergne se situe lui-même parmi la minorité qui est « assez robuste pour résister à la concurrence industrielle ».⁴¹ Néanmoins, l'étude en détail des processus de création de l'atelier Lavergne ne permet pas d'attester une séparation aussi nette entre l'art et l'industrie. Les difficultés liées au nombre de commandes et aux contraintes du métier poussent l'artiste à recourir à des procédés de reproduction en série qui le rapprochent de « l'art industriel » qu'il honnit tant.



³⁹ Claudius LAVERGNE, « Variétés. Les peintres-verriers aux expositions », *L'Univers*, 45^e année, n° 3 482, 17 avril 1877, p. 3-4, p. 2.

⁴⁰ Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin (1851-1930), peintre-verrier et mosaïste*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise-Pascal, 2006, p. 75.

⁴¹ LAVERGNE 1877, p. 3.